



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO

université
Paris Ovest
Nanterre La Défense

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

SCUOLA DI DOTTORATO : STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E FILOLOGICI
ÉCOLE DOCTORALE : LETTRES, LANGUES, SPECTACLES

THÈSE EN COTUTELLE

pour obtenir le grade de

**DOTTORE DI RICERCA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE**

Discipline : Littérature comparée

présentée et soutenue par

FRANCESCA LORANDINI

le 29 mai 2014

AU-DELÀ DU FORMALISME

La critique des écrivains en France et en Italie pendant la seconde moitié du XX^e siècle

Thèse dirigée par

M. Paolo Tamassia, professeur à l'Università degli studi di Trento

M. William Marx, professeur à l'Université Paris Ovest Nanterre la Défense

Jury :

M. Philippe Daros, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III

M. Luca Pietromarchi, professeur à l'Università Roma III

REMERCIEMENTS

À Paolo Tamassia, pour avoir dirigé mes recherches depuis toujours, avec la plus grande attention et une immense générosité. J'ai pu mener à bien mon travail avant tout grâce au dialogue constant que j'ai eu avec lui.

À William Marx, pour avoir dirigé ma thèse avec soin et professionnalisme. Ses essais ont déclenché l'idée primordiale de ce travail, encouragée par ses remarques et ses suggestions j'ai appris à défendre mes idées.

À Philippe Daros et Luca Pietromarchi, pour avoir accepté de faire partie de mon jury.

À Carla Locatelli dont le soutien et les conseils ont été fondamentaux. À Antoine Compagnon qui m'a accueilli auprès de sa chaire au Collège de France, où j'ai pu mener mes recherches dans la plus grande sérénité. À Matthieu Vernet, dont la bienveillance n'a cessé de m'accompagner. À Sandro Stringari et Francesco Zambon, pour leur support. À Fulvio Ferrari qui, en tant que directeur de mon école doctorale, m'a permis de travailler dans les meilleures conditions.

À Olivier Maillart, critique subtil et raffiné, qui a été un ami précieux et un interlocuteur privilégié. À Claudio Giunta et Massimo Rizzante, qui ont contribué de manière décisive à l'élaboration de mon projet. Aux amis que j'ai eu la chance de connaître rue des Amandiers, et à ceux qui ont été là tout au long de ces années d'étude : Silvia Annavini, Giorgio Bacchiega, Daria Biagi, Alex Bottamedi, Alice Bottamedi, Alexandra Bourse, Vittorio Celotto, Silvia Cocco, Claudia Crocco, Stefania Donini, Matteo Fadini, Tiziana Garofalo, Erika Maines, Daniela Mariani, Tommaso Melilli, Walter Nardon, Elsa Paredes, Luca Perli, Elisa Pinna, Stefano Pradel, Camilla Russo, Eugenio Maria Russo, Laure Salvat, Marco Serio, Michele Sisto, Alessandro Tamburini, Tarcy, Carlo Tirinanzi de Medici, Alessia Versini, Gabriele Vitello, Kate Wright. À Alessandro Gazzoli, pour son aide et ses conseils.

À mon oncle Emilio, à ma tante Emiliana et à ma grand-mère Pierina, qui m'ont toujours été proches. À mon frère Luca et à ma mère Annalia, à qui je dois beaucoup plus que je ne saurais dire.

À Félix Thillaye, qui non seulement a regardé ce travail prendre forme, mais lui a laissé sa propre empreinte.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 13

La folie Saussure	13
L'absolu de l'œuvre	15
Valéry, Croce et le formalisme « standard ».....	16
Critique pure et formalismes littéraires.....	18
Briser le cercle autoréférentiel	19

PREMIÈRE PARTIE : L'ESSOR DE LA CRITIQUE FORMALISTE 23

Chapitre I. L'âge d'or de la critique formaliste..... 25

INTRODUCTION.....	25
Le rejet du positivisme	25
Le tournant linguistique	26
Le rôle phare de la critique française	27
Un regard croisé	28
Une métamorphose annoncée	29
UNE CRITIQUE DE L'ŒUVRE EN SOI.....	32
<i>Annus mirabilis</i> 1966	32
La (prétendue) revanche de Bergotte	34
Une pensée critique formaliste.....	37
L'approche <i>souple</i> et l'approche <i>rigide</i>	41
Une recherche dans la mauvaise direction	42
Formalisme et décadence	44
Croce formaliste ?	47
Balayer le positivisme	49
Vers le primat du Texte.....	52
<i>Naissance de la critique moderne</i>	55
De la critique à la théorie	57
UNE INTRANSITIVITÉ RADICALE	59
Philologie et critique	59
La « junctura » Mallarmé-Valéry.....	60
« L'être sauvage et impérieux des mots ».....	63
La quête des pères	67
Les précurseurs.....	70
Qu'est-ce qu'une critique formaliste ?	72
Rhétorique et rhétoricité.....	74

Une <i>tendance</i> formaliste	76
Couvrir, non pas découvrir	77
Pour un déterminisme interne à l'œuvre	80
ABSTRACTION ET HISTOIRE	83
« Una lenta incubazione, un'esplosione improvvisa »	83
Les deux lignées méthodologiques	85
Formalisme, structuralisme, sémiologie	86
Le bon grain et l'ivraie.....	88
Apories et atouts du structuralisme.....	91
L'obsession de l'Histoire	92
« Un meraviglioso festino ».....	95
Un structuralisme héroïque	96
Un synchronisme presque parfait	99
La <i>doxa</i> formaliste	102
Impersonnalité	102
Autorégulation	105
Littérarité	107
CONCLUSION.....	110
Langage critique et enracinement historique	110
Contre le dilettantisme	111
La vaccination crocienne	112
L'autoréférentialité	113
Chapitre II. Une critique d'écrivains.....	117
INTRODUCTION.....	117
Écriture, subversion, production	117
Les trois Critiques	119
Enthousiasmes, images et ragots	121
CRITIQUE FORMALISTE ET PRATIQUE LITTÉRAIRE	123
Un air de famille	123
Pour une critique pure	125
L'anneau de Moebius.....	126
Formalisme et néo-avant-garde	128
L'auteur et ses hypostases.....	130
Décalages et engagement vrai.....	132
ENTRE ARTEFACT ET ARTIFICE	134
« Une expérience de pensée »	134
Production et subversion.....	135
Des frontières poreuses	136
« Devenons tous écrivains »	139
Deux univers séparés	140
« La gita a Chiasso ».....	143
Engagement et néo-avant-garde.....	144

Autotélie et néo-avant-garde	146
L'ÉCRIVAIN ET LE CRITIQUE.....	148
Le meilleur de la critique	148
Anticipation, anachronisme, clairvoyance	149
Polémique et ferveur visionnaire	151
L'écrivain critique.....	153
L'art de l'essai.....	154
Raison et sentiments.....	155
Poétiques particulières et débat intellectuel	157
Faire le tri	158
Le frelon avec l'abeille, le cheval hongre avec l'étalon.....	159
La littérature de second degré	161
Des champs critiques en confrontation	163
CONCLUSION	166
Un récit contradictoire.....	166
Une cohérence inédite	168
De nouveaux croisements	169
Tout est formalisme ?.....	171
Des contradictions apparentes.....	173
« L'œuvre propose, l'homme dispose ».....	174

SECONDE PARTIE : AU-DELÀ DU FORMALISME. ÉTUDES DE CAS... 177

Chapitre I. Lire avec l'auteur: Tommaso Landolfi et Michel Tournier.....	179
INTRODUCTION.....	179
Un dialogue <i>in absentia</i>	179
Auteur, destinataire	180
Un sujet <i>dans</i> le langage	182
Neutraliser le dogmatisme intentionnel	183
Mort de l'auteur et crise du sujet.....	185
Critique et biographie.....	186
Enraciner l'œuvre.....	187
PRÉCIOSITÉ ET DISTANCIATION.....	189
L'au-delà de l'auteur	189
L'auteur comme passoire	190
Deux écrivains à l'écart.....	192
Vanité et affabulation	194
Transparence et mythe	195
Insuffisance et optimisme	196
Réécriture, réalisme, imagination	198
S'approcher du monde	199
Un autobiographisme souple.....	201

LA VIE DANS L'ŒUVRE.....	204
Dialoguer avec l'époque	204
Une critique centrifuge	206
La vie privée, c'est presque zéro	208
Une critique digressive	210
Naturalisme et néo-avant-garde	212
L'homme est son œuvre.....	214
Le détail édifiant	216
DÉTOURNER LE MOI	219
Un sujet larvaire.....	219
Le Royaume du Je.....	221
Retourner l'autobiographie	223
Méfiance et soupçon	224
Le moi et le monde	225
Le baromètre du monde	227
S'écrire, se nier	229
CONCLUSION.....	232
Un agent de contraste.....	232
Le sujet comme motif	232
Sujet et absence de sujet	233
Une théologie négative	235
Retour du récit	236
Chapitre II. L'Histoire au crible de la critique : Pier Paolo Pasolini et Philippe Muray	239
INTRODUCTION : Réécrire le monde	239
Une critique supra-historique.....	239
Autorégulation et autoréférentialité	241
Mutations et métamorphoses	242
Théorie, critique, création	245
Dissociation et identité.....	246
FAIRE ŒUVRE.....	248
Deux écrivains <i>contre</i>	248
Bêtes de style	250
La vie ou l'œuvre	251
Pasolini ou la littérature comme trace de soi	253
Dévoré la réalité	255
Critique et participation	257
Muray et l'œuvre comme poupée gigogne	259
Faire du Balzac avec du Rubens	260
De <i>Homo dixneuviemis</i> à <i>Homo festivus</i>	262
« Outrances à plaisir » et « profusion d'excès »	263
MÉTAMORPHOSES DU PRÉSENT	266

L'obsession anti-formaliste.....	266
Apocalypse et hallucination du présent.....	267
Décrire, juger.....	269
Descriptions de descriptions	271
Le Pouvoir, la néo-avant-garde et Mai 68.....	273
Exorcismes spirituels	274
Le <i>double bind</i> du « désastre actuel »	277
L'ÉCRITURE ET LE MONDE.....	279
L'ère de la discontinuité.....	279
Médiocrité et conformisme	281
Métamorphose et métalittérature.....	284
Anticipation et métalittérature.....	285
Désamorcer le cercle autoréférentiel.....	288
Revenir aux cieux, sans parasites ni maladies	290
CONCLUSION	293
Une aristocratie de la pensée.....	293
Contre le « théorico-réflexif ».....	295
Une critique subjective ?.....	296
Échos et correspondances	297
Chapitre III. Au-delà du littéraire : Georges Perec et Pier Vittorio Tondelli .	299
INTRODUCTION.....	299
Un pudding n'est pas un pudding	299
Un modèle supranational.....	301
Théorie, critique	302
Une science littéraire.....	304
Autonomie et matérialité.....	306
« Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto »	307
Saper la littéarité	309
Refus du réel et analyse romanesque	310
POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE	311
Renverser la donne.....	311
Georges Perec et ses interrogations	312
Un antidote préventif.....	313
Les microcosmes tondelliens	315
La quintessence de l'époque	317
Un réseau de relations	319
Véhémence et dogmatisme	321
L'omniprésence du faux.....	322
Puissance de la littérature.....	324
Pouvoir et limites de la <i>doxa</i> formaliste.....	325
UN REGARD OBLIQUE.....	328
Exhaustivité et non-contradiction	328

Nouveauté et inconscience.....	329
Une troisième voie	330
Le réalisme comme méthode	331
Lucidité et déshumanité	333
Un va-et-vient entre un échec et une faillite	335
Dire la postmodernité.....	336
Le lecteur, la narration	338
Le critique, le romancier	339
Manières de voyager	341
MONTER LE RÉEL	345
Robert Antelme ou le pouvoir de la création	345
Au-delà de la négation	347
Une littéarité au carré	349
Le fonctionnement du mythe contemporain	352
L'aventure du langage	353
Une influence démocratique	354
Un réalisme citationnel	356
CONCLUSION.....	360
Totalité et totalitarisme	360
Claustrophobie, angoisse, mystique.....	361
La contre-offensive	363
<u>CONCLUSION.....</u>	<u>365</u>
Un ensemble hétérogène	365
Une <i>tabula rasa</i> personnelle et collective.....	366
Une figure harmonieuse.....	366
Pluralisation et décroisement	367
D'une crise l'autre	369
Ordre et fluctuation	370
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>373</u>
Critique formaliste.....	373
Critique formaliste– sources primaires – le débat français	373
Critique formaliste– sources primaires – le débat italien	379
Critique formaliste – sources secondaires	384
Critique des écrivains	392
Sur la critique des écrivains – sources primaires	392
Sur la critique des écrivains – sources secondaires	394
Écrivains critiques – sources primaires	397

Écrivains critiques – sources secondaires	398
Corpus	400
Tommaso Landolfi – sources primaires	400
Tommaso Landolfi – sources secondaires	402
Philippe Muray – sources primaires.....	405
Philippe Muray– sources secondaires	409
Pier Paolo Pasolini– sources primaires	412
Pier Paolo Pasolini– sources secondaires.....	415
Georges Perec – sources primaires	417
Georges Perec – sources secondaires	419
Pier Vittorio Tondelli– sources primaires	421
Pier Vittorio Tondelli– sources secondaires	422
Michel Tournier – sources primaires	424
Michel Tournier – sources secondaires.....	425
Études générales sur la critique littéraire	427
Philosophie, esthétique, histoire littéraire	430
Divers	433

INTRODUCTION

La folie Saussure

La fascination et l'ascendant que Ferdinand de Saussure exerça sur la critique littéraire des années 1960 et 1970 ne sauraient être surestimés, si bien que l'on pourrait parler – dans le sillage de Sainte-Beuve d'abord et de Roberto Calasso ensuite – d'une *folie Saussure* s'enchaînant et se superposant à la *folie Baudelaire* inaugurée au milieu du XIX^e siècle. Concernant les critiques qui s'inspirèrent des leçons de Saussure transcrites par ses élèves dans le *Cours de linguistique générale*, on pourrait en fait parler d'un « kiosque bizarre, fort orné, fort tourmenté, mais coquet et mystérieux », un domaine d'initiés, fermé et pourtant extrêmement étendu, « fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite », et l'on serait tenté de dire que là aussi « l'on s'enivre avec le haschisch pour en raisonner après », et que « l'on prend de l'opium et mille drogues abominables dans des tasses d'une porcelaine achevée »¹. Avec Saussure, les ivresses et les étourdissements seraient plutôt engendrés par ses abstractions, par le fait qu'il donna le la à une série de spéculations critiques légitimant l'hypostase du Texte qui caractérisa ces deux décennies de prodigieuses entreprises théoriques. Si dans le cas de Baudelaire la *folie* n'est pas une véritable maison close mais plutôt un flux – ou une vague –, de la même manière le mouvement incarné par Saussure n'emporta pas juste quelques adeptes, mais il s'agrandit jusqu'à atteindre des proportions inédites, représentant une manière nouvelle d'envisager et de pratiquer la critique.

Chez Baudelaire, Calasso retrouve précisément l'origine et la matrice d'une littérature appréhendée comme une monade, une littérature considérée comme un univers autonome, comme un principe de résistance au monde, comme un lieu menaçant, glauque et sépulcral, mais pourtant salvateur, car une vérité inadmissible et nécessaire s'y trouverait cachée. Également, la *folie Saussure* nous semble

¹ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. I, Paris, Michel Lévy Frères, 1863, p. 384 (cité dans R. Calasso, *La folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008, p. 311).

représenter le pendant herméneutique de ce renouveau, un autre aspect du même mouvement qui naquit avec le poète français, et qui toucha la critique littéraire quelques années après. Si, d'une manière générale, le linguiste suisse fut le père spirituel de l'épopée intellectuelle qui s'accomplit et s'acheva dans le structuralisme, la critique littéraire sembla plutôt le prendre à son compte malgré lui, pour en faire un instaurateur ou un fondateur de discoursivité, comme l'aurait dit Foucault. Car Saussure – comme Marx ou Freud dans d'autres domaines des sciences humaines – semble avoir laissé en héritage bien plus qu'une œuvre scientifique de référence, il a fourni la formation et la règle de la formation d'autres textes, en instituant la possibilité d'un foisonnement infini de discours. Ainsi les notions catégoriales et les dichotomies saussuriennes constituèrent les rudiments, les connaissances élémentaires de la production critique d'une saison littéraire entière : l'*arbitraire du signe* ; la langue conçue comme *système* ; l'agencement d'une série de binômes ou concepts opposés et complémentaires tels que *diachronie* et *synchronie*, *syntagmatique* et *paradigmatique*, *signifiant* et *signifié*, *langue* et *parole*, *esprit de clocher* et *force d'intercourse*. Peu importe si l'erreur fut d'assumer le vocabulaire de Saussure comme une métaphore, comme l'a dit Fredric Jameson¹, ou de sacraliser le linguiste – et, par conséquent, de le sortir de son contexte et de le mésinterpréter – comme l'a dit Thomas Pavel². Saussure devint, *volens nolens*, le point d'ancrage de ces « modèles à crépuscule périodique »³ qui foisonnèrent à l'époque et il leur donna un réservoir de termes techniques où puiser pour mettre en œuvre cet *aggiornamento* dont on se réclamait à tort et à travers, pour alimenter cette « passion du rattrapage »⁴ généralisée. Ce fut sous le signe de Saussure que l'on brandit le drapeau de la rénovation intellectuelle.

¹ F. Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, 1972.

² T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1988.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ C. Bremond, T. Pavel, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque des idées », 1998, p. 22.

L'absolu de l'œuvre

Cependant, avec la référence à Saussure, il était moins question d'influence que de quête d'une origine, d'un père. Le véritable déclencheur de la critique formaliste des années 1960 se situe dans une révolution culturelle d'une plus grande ampleur. Autour de la fin du XIX^e siècle, on avait assisté en fait à un changement irréversible : à partir de ce moment-là une critique *profonde* – attribut que Proust déniait à la pratique sainte-beuvienne – devint une critique sachant cibler véritablement l'œuvre comme un univers autonome. Dans son refus péremptoire d'une méthode biographique de type positiviste, Proust n'était ni original ni extravagant mais, comme bien d'autres intellectuels de son époque, il mettait au cœur de l'activité critique l'œuvre, dans son autonomie foncière à l'égard de toute détermination préalable. Ce passage est fondamental, car il permet de réviser les interprétations faussées de ce que l'on a appelé le *tournant linguistique* des années 1960. Il faut, en somme, inverser le rapport causal.

C'est ainsi que, dans le sillage de William Marx¹, nous allons envisager les travaux critiques non seulement de T. S. Eliot et de Paul Valéry, mais aussi de I. A. Richards, ou de Roman Jakobson, ou de Benedetto Croce dans une même perspective : comme des moteurs et des symptômes du dépassement du positivisme et du recentrage du discours critique sur l'œuvre comme un absolu. Nous verrons qu'à partir de là le pas à franchir pour atteindre une prétendue *littérarité* langagière de l'œuvre fut rapide. Dans *Critique de la critique*, Tzvetan Todorov a retrouvé dans la distinction de Jakubinskij entre langage pratique (comme moyen de communication) et langage littéraire (qui ne serait qu'un métalangage) une sorte de théorie « standard » du langage poétique chez les formalistes russes². Or, nous allons proposer une histoire du « formalisme standard » triomphant pendant les années 1960 et 1970 en croisant les chemins parcourus par la critique française et par la critique italienne. Cela nous permettra de brosser un modèle théorique transnational

¹ W. Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

² T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 18.

montrant le réseau de parallèles et de méridiens d'une conception autoréférentielle de l'œuvre littéraire.

Si l'on enquête à partir des étiquettes établies, la critique formaliste semble en fait se réduire au choix de quelques critiques et de quelques écoles s'adonnant à une pratique d'analyse techniciste, centrée sur le langage et les structures qui le soutiennent à l'intérieur d'une œuvre. Cependant, si l'on approfondit l'analyse davantage, l'on s'aperçoit vite que chaque expérience qualifiée de formaliste se borne rarement à une étude de la forme *stricto sensu*. L'emploi du terme est aussi fréquent qu'incertain, et la tentative d'en donner une définition exhaustive fait constamment défaut. La critique formaliste ne serait-elle qu'une invention des histoires littéraires ? Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture des travaux catalogués comme formalistes, une série de questions se pose tout naturellement : qu'est-ce qui relie ces entreprises ? sont-elles vraiment assimilables ? Si c'est le cas, quel est le principe qui les ordonne ? Notre solution pour sortir de ce cul-de-sac terminologique et conceptuel est une appréhension *large* du formalisme, tant d'un point de vue historique que géographique, compris aussi bien comme une pratique critique que littéraire. La critique formaliste sera un autre nom pour dire la critique moderne.

Valéry, Croce et le formalisme « standard »

Ce n'est pas un hasard si I. A. Richards, tout comme Eliot et Valéry, était poète (bien que d'un tout autre niveau) : la critique formaliste plonge ses racines au XIX^e siècle, où elle naît comme une réaction des écrivains de métier. Dans une optique qui fait du « tout se tient » flaubertien la vérité ultime et le but du travail critique, il fallait analyser les éléments immanents de l'œuvre, car le texte littéraire se développerait et vivrait dans une sphère séparée du monde réel. Même si le discours de I. A. Richards dans *Principles of Literary Criticism* (et l'application qu'il en fit dans *Practical Criticism*) relève encore d'une interprétation fonctionnelle de la poésie, liée à ses effets psychologiques et thérapeutiques, c'est grâce à son enseignement que son élève le plus brillant, William Empson, publia en 1930 *Seven Types of Ambiguity*, véritable exemple de critique formaliste, dans l'acception

antipositiviste du terme. Bien que le parallèle puisse sembler paradoxal, c'est précisément dans cette perspective que nous pouvons comprendre l'œuvre critique de Benedetto Croce. Si l'attribution de l'adjectif « formaliste » aurait fait frissonner d'horreur le philosophe italien, l'enquête sur l'essence de la littérature qu'il a menée tout au long de sa vie est loin d'être isolée et exceptionnelle. Ce n'est pas en tant qu'écrivain qu'il construit sa vision de la littérature à partir de l'*Esthétique*, bien au contraire¹, mais il n'en demeure pas moins que sa vision de l'œuvre comme *monument*, ainsi que les polémiques diverses qu'il a entamées s'inscrivent dans une mouvance internationale. À cet égard, les essais publiés dans *La Critica* à partir de 1903 sont emblématiques d'une méthode qui vise à mettre en lumière l'authenticité du phénomène artistique et sa vision du critique comme *philosophus additus artificii* voudrait justement combattre le subjectivisme et l'impressionnisme, afin d'établir des critères esthétiques précis. Ainsi, les prises de position de Croce se rallient curieusement aux déclarations de Paul Valéry qui, en 1929, pouvait désapprouver « la confusion de jugements et de perspectives qui est le vice le plus sensible de presque toutes les tentatives d'esthétique »². Par ailleurs, l'œuvre de Croce, dans son mélange d'idéalisme et de pragmatisme, constitua une référence pour le New Criticism anglo-saxon et américain. Et, même si aux alentours des années 1970 on pouvait se plaindre du fait que les jeunes étudiants, les critiques et même les professeurs ne lisaient pas Croce³, la critique italienne postérieure n'a jamais dépassé son « horizon transcendantal », comme l'a dit Massimo Onofri.⁴

Nous allons ainsi rectifier la généalogie établie par D'Arco Silvio Avalle dans son essai de 1970 concernant les études littéraires en Italie, où il reconnaît dans la critique des formes poétiques pratiquée par Giuseppe De Robertis le premier

¹ Voir à ce propos B. Croce, « Intorno alla cosiddetta "critica stilistica" », *Quaderni della « Critica »*, n° 4, avril 1946, p. 52.

² P. Valéry, « Commentaire de *Charmes* » [1929], dans *Œuvres*, t. I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1980, p. 1511.

³ Voir à ce propos: E. G. Caserta, *Croce critico letterario (1882-1921)*, Napoli, Giannini, 1972, p. 23. Voir également: R. Wellek: « Benedetto Croce », dans *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, vol. VIII, New Heaven, Yale University Press, 1955-1992, p. 187 ; M. Sansone, « Il critico », dans F. Tessitore (dir.), *L'eredità di Croce*, Napoli, Guida, 1985, p. 217-244.

⁴ M. Onofri, « Le ceneri di Croce », dans *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, Theoria, 1995, p. 15.

exemple italien de ce renouvellement critique « œcuménique »¹. Selon Avalle, De Robertis et Croce habitaient deux univers différents, l'un ayant choisi le camp des écrivains, l'autre le camp des philosophes ; l'un essayant d'ouvrir une nouvelle voie critique, l'autre s'enfermant dans son système monolithique. Il nous semble pourtant qu'Avalle a méconnu la centralité de l'horizon philosophique et épistémologique posé par Croce, à savoir le postulat de l'autonomie catégoriale de la poésie. En revanche, Croce et de Robertis représentent selon nous les deux versants sur lesquels se joue le renouveau critique du XX^e siècle : d'un côté une conception philosophique immanentiste de l'œuvre littéraire, de l'autre, une étude des formes, du style, de la technique en action dans l'œuvre elle-même (dont les outils peuvent être empruntés, faute de mieux, à la philologie). Le triomphe de la critique formaliste pendant les années 1960 et 1970, en Italie et en France, coïncida avec un amalgame de ces deux perspectives.

Critique pure et formalismes littéraires

Grâce à notre modèle théorique transnational nous allons montrer de quelle manière la critique s'est superposée à la littérature, à la création. Et nous allons parler d'un formalisme critique et d'un formalisme littéraire comme des deux faces d'un même phénomène. Car les années 1960 et 1970 ont été le formidable révélateur de la double tendance déterminant la critique formaliste, toujours et irrémédiablement partagée entre un élan créateur et une ardeur dogmatique, entre une poussée libératrice et un esprit normatif. Et le premier aspect a eu souvent le dessus sur le second, puisque la critique formaliste *est* une critique d'écrivains. Ainsi, le gage de scientificité donné par Saussure a pu vite être oublié dans la proclamation du caractère *inventif* et *déformant* de la critique : c'est le cas de la « critique pure »² dont

¹ D'A. S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, p. 16.

² G. Genette, « Raisons de la critique pure », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 187-202.

parla Genette à Cerisy en 1966 ; c'est le cas de la critique qui doit « couvrir »¹ l'œuvre avec son propre langage, selon le célèbre adage de Barthes.

Cependant il y eut des circonstances précises où les noces entre ces deux attitudes furent célébrées : à savoir au moment où la critique formaliste et la néo-avant-garde reconnuent leur communauté d'action réciproque. Et si cela est évident concernant le domaine français, nous verrons qu'en Italie aussi critique formaliste et littérature formaliste n'étaient pas si éloignées. Critique formaliste et littérature formaliste ne sont pas, certes, une seule et même chose, mais elles partagent la même appréhension de l'art, malgré les anathèmes lancés, par exemple, par certains critiques formalistes italiens contre le Groupe 63. Nous allons ainsi faire du formalisme – ce « terme clivant »² – non pas le grand coupable de toutes les dégénérescences de la modernité littéraire, mais un concept-kaléidoscope : le support sera toujours bien net, rigide, alors que les agencements qu'il permettra d'illustrer changeront de figure à chaque fois.

Briser le cercle autoréférentiel

Or, si la première partie de notre travail sera consacrée aux vicissitudes d'une critique formaliste qui connut son apothéose et sa propre exacerbation pendant les années 1960 et 1970, nous allons mettre en évidence, dans la seconde, un mouvement contraire à cette critique et à sa conception autotélique de l'œuvre littéraire. Nous verrons que cette poussée inverse est née, encore une fois, au cœur de la critique des écrivains, qu'il faudra donc envisager autrement. L'enjeu est de taille : il faudra montrer un glissement et un renversement difficiles à cerner et pourtant décisifs pour l'histoire de la littérature. Il faudra redéfinir et remettre continuellement en perspective les axiomes, les maximes et les manières de procéder habituelles afin de proposer un récit renouvelé.

Nous allons ainsi proposer trois études de cas où nous montrerons qu'au long de la seconde moitié du XX^e siècle en France et en Italie se sont faites écho toute une

¹ R. Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? » [1963], dans *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 255-256.

² M. Gil, P. Maniglier, « Présentation. La littérature en formes », *Les Temps Modernes*, « Formalisme et littérature », 68^e année, n° 676, novembre-décembre 2013, p. 3.

série de positions ouvertement hostiles au paradigme formaliste, incarnées par des écrivains qui non seulement ont reproché à ce paradigme son aridité et sa stérilité, mais qui ont voulu le corriger et le redresser. Nous verrons que, de manière plus ou moins consciente, Tommaso Landolfi, Michel Tournier, Pier Paolo Pasolini, Philippe Muray, Georges Perec, Pier Vittorio Tondelli ont repoussé l'utilité et la valeur de la critique formaliste et qu'ils ont contesté la poétique néo-avant-gardiste. Ce faisant ils sont justement allés à l'encontre de cette tendance à s'occuper de l'œuvre *en soi* dont nous raconterons l'histoire dans les deux premiers chapitres de ce travail, une tendance qui a pris de plus en plus de place jusqu'à devenir une véritable doctrine. Avec chacun des composants de notre *corpus* nous allons nous concentrer sur un aspect différent de la *doxa* formaliste, afin de montrer les différentes stratégies de dépassement mises en acte. Ainsi, nous verrons la manière dont Tommaso Landolfi et Michel Tournier ont reconsidéré le rapport entre l'auteur et son œuvre : il ne s'agit pas d'une attitude naïve relevant d'un goût pour l'anecdote ou de la volonté déterministe de revenir de l'œuvre à la personnalité de son auteur ; il s'agit pour eux, plutôt, de se pencher sur le problème de l'implication personnelle de l'écrivain. Nous verrons également comment Pier Paolo Pasolini et Philippe Muray reconnaissent à la littérature une valeur de critique sociale et une possibilité d'action directe sur le temps présent impensable dans un horizon formaliste ; l'activité critique et la pratique littéraire sont, pour eux, complémentaires, car elles poursuivent le même but : dévoiler les dynamiques de pouvoir qui soutiennent les mécanismes aliénants et déshumanisants de la société de consommation. Nous verrons, enfin, comment Georges Perec et Pier Vittorio Tondelli ont remis en question la notion de littérarité : pour les deux écrivains, il n'existe pas de spécificité du langage littéraire à opposer au langage fonctionnel, communicatif ; et ils parviennent à bâtir leur œuvre romanesque *sui generis* justement parce que le mécanisme narratif qu'ils mettent en place n'est pas alimenté par un travail interne au langage (c'est-à-dire l'écart par rapport à une norme), mais parce qu'il tient à l'inclusion, dans l'architecture textuelle, d'une multiplicité de différents plans discursifs, sans pourtant chercher par là une dimension littéraire au sens formaliste.

Il s'agit de six écrivains qui ont brisé le cercle vicieux du formalisme, six chemins narratifs exemplaires frayant une voie nouvelle pour la littérature du XXI^e siècle.

Première partie : **L'essor de la critique formaliste**

Dans cette première partie nous allons esquisser les contours d'une tendance transnationale qui a traversé l'histoire de la critique française et l'histoire de la critique italienne, dont les prémisses et les résultats se rapprochent significativement, en se clarifiant mutuellement. Comme dans l'art du puzzle tel qu'il est décrit dans le préambule de la *Vie mode d'emploi* de Georges Perec, nous voulons connecter une série de pièces éparpillées – dont chacune ne serait que « question impossible, défi opaque »¹ – afin de recomposer une nouvelle image, cohérente, soudée, de cette mouvance critique. Nous sommes persuadés, en effet, que suivre la parabole accomplie par la critique formaliste dans les deux univers culturels est la clé qui permet de mettre en relief des éléments importants qui, sinon, passeraient inaperçus : les pions placés sur les échiquiers sont les mêmes, mais les rôles qu'ils y jouent ainsi que les stratégies qu'ils emploient sont souvent inversés. C'est pour cette raison qu'il faudra tout d'abord subsumer l'évolution de la critique des deux contextes nationaux dans un récit unitaire : dans les deux cas les tenants de la critique formaliste se sont dit fidèles à une analyse de l'œuvre *en soi*, mais étaient-ils vraiment les seuls à avoir ce dessein ? En superposant les chemins parcourus par la critique en France et en Italie, nous verrons que, dans les deux cas, il a moins été question d'une critique formaliste, définie et déterminée, que d'une tendance formaliste marquant la critique. Nous verrons ensuite que cette tendance formaliste a trouvé une résonance particulière dans la littérature néo-avant-gardiste, réalisant de manière paradoxale – aussi bien en France qu'en Italie – le souhait exprimé par Jean Ricardou à Cerisy en 1966 : « devenons tous écrivains »².

¹ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L. », 1978, p. 15.

² « Discussion », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 30.

Chapitre I. L'âge d'or de la critique formaliste

INTRODUCTION

Le rejet du positivisme

Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle la critique littéraire subit une mutation dont toutes les histoires de la critique font état et que d'ordinaire on définit comme un « rejet du positivisme » : c'est à cette époque qu'on assiste à une révision des méthodes et des démarches courantes, au nom d'un intérêt de l'œuvre *en soi* qui aurait été méconnu auparavant. En 1960, Leo Spitzer relata ce changement en soulignant que trois écoles différentes, avec un décalage de quelques années – la russe en 1915, l'allemande juste après et l'américaine en 1930 –, s'étaient penchées, indépendamment les unes des autres, sur une description technique des œuvres, en se détachant nettement d'une vision d'inspiration romantique¹. Quelques années auparavant, en 1953, René Wellek, afin de ne pas recourir au dressage d'une généalogie factice pour expliquer la naissance de ces mêmes écoles, parla d'un phénomène quasiment « mystique » car toutes seraient nées d'une révision méthodologique qui se produisit à peu près au même moment et engendra, en Europe et ailleurs, l'essor d'une critique de type formaliste².

Envisagé dans cette perspective, l'adjectif « formaliste » est à considérer dans un sens large : il ne s'agit pas d'indiquer par là un courant précis, se déclarant comme tel, mais plutôt d'utiliser une appellation qui mette en évidence la caractéristique centrale de cette critique qui a vu le jour à l'aube du XX^e siècle et qui, bon gré mal gré, l'a marqué en entier. Au cours du siècle dernier on a prétendu

¹ L. Spitzer, « Les études de style et les différents pays », dans *Langue et Littérature* [1960], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège », 1961, p. 23-38.

² R. Wellek, « Literary Scholarship », dans M. Curti (dir.), *American Scholarship in the Twentieth Century*, Harvard University Press, 1953, p. 122.

mener sur l'œuvre un discours rigoureux, fondé sur des catégories formelles et assorti d'une thèse préalable : tout texte littéraire véritable posséderait une cohérence et une cohésion intrinsèques dont la critique devrait tantôt décrire le fonctionnement, tantôt dévoiler les mécanismes qui les soutiennent. S'interroger sur la nature même des textes littéraires, c'est-à-dire sur leur *littéarité*, est ainsi devenu le but primordial.

Le tournant linguistique

Ces prémisses nous paraissent nécessaires pour comprendre la tournure singulière que la critique a prise pendant la saison structuraliste. Si l'on a beaucoup insisté, et à juste titre, sur l'importance de l'évolution de la linguistique et sur le fait que, pendant les années 1960 et 1970, elle acquiert un statut de discipline-pilote pour les sciences humaines, il est pourtant nécessaire de souligner que la critique littéraire avait emprunté le chemin de l'abstraction bien avant que les thèses de Saussure ne retentissent en France et ailleurs. Les schémas formels, les modèles sémiologiques, les partitions phonologiques devinrent les outils privilégiés d'une critique voulant atteindre une vérité de l'œuvre qui avait déjà été déplacée de l'extérieur vers l'intérieur du texte lui-même. Ce *linguistic turn* que Fredric Jameson pointait du doigt en 1972 avait pu s'enraciner, en somme, dans un terreau fertile¹.

Car afin de se donner une scientificité qui lui faisait défaut et avec la conviction d'avoir un retard à rattraper, au début des années 1960 la critique littéraire française se tourna vers la linguistique qui, appliquée à l'anthropologie, avait déjà démontré son efficacité : ce fut la grande époque des définitions, des catégorisations, des concepts, l'époque qui vit la naissance de la narratologie, la renaissance de la poétique, l'époque de la sémiologie – l'âge d'or du formalisme en somme. Et, d'un coup, comme l'a dit Antoine Compagnon, la critique française se retrouva « à l'avant-garde des études littéraires dans le monde, un peu comme si jusque-là on avait reculé pour mieux sauter »². C'est comme si la critique formaliste qui s'était

¹ F. Jameson, *The Prison-House of Language*, cit.

² A. Compagnon, *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun* [1998], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 9.

développée en suivant des chemins différents dans différents pays s'était catalysée brusquement dans une nation, la France, vers laquelle tous les regards se tournèrent. La France devint alors un laboratoire technique, le lieu prestigieux où l'on crut reconfigurer et mettre à jour les méthodes élaborées jadis par les formalistes russes ou par les *new critics* anglo-saxons.

Le rôle phare de la critique française

Le rôle phare de la critique française ne saurait être surestimé, tant elle a généré de discussions, de polémiques, de débats, et il est indéniable que l'effervescence au cœur de la critique italienne des années 1960 est liée à la direction empruntée par la critique française. Toute proportion gardée, une bonne partie des critiques italiens subirent à cette époque le charme de leurs collègues transalpins : ils se questionnent par rapport à eux, ils essaient de se frayer un chemin dans leur sillage, ou à leurs antipodes. Il ne faut pas oublier l'hégémonie de Benedetto Croce pendant toute la première moitié du siècle ; le développement et l'influence de la philologie romane et de la « critique des paperasses » de Gianfranco Contini ; la présence d'une puissante et singulière tradition historiciste ; la stylistique de Benvenuto Terracini, Alfredo Schiaffini, Giacomo Devoto axée sur l'écart de la création individuelle par rapport à la langue commune ainsi que sur le renouveau des codes verbaux à l'intérieur de l'histoire littéraire ; l'influence de la *Stilkritik* de Leo Spitzer. Et pourtant, au-delà des spécificités nationales et culturelles qui permirent à la critique formaliste de suivre un trajet spécifique en Italie, la critique française s'imposa pendant les années 1960 comme un point de référence, une sorte d'avant-poste de l'avant-garde.

Dans ce chapitre nous ne voulons pas dresser un bilan exhaustif des rapports entre la critique française et la critique italienne, mais plutôt en proposer une vision d'ensemble, une sorte de vue en surplomb qui puisse mettre en évidence les éléments communs de ce qu'on pourrait définir comme l'apothéose du formalisme. Analysée de près, la critique littéraire de chaque pays possède une spécificité qui semble difficilement dépassable, tant elle est mêlée non seulement à l'histoire de la littérature nationale et à la réception particulière des littératures étrangères, mais

aussi à la formation culturelle de la classe intellectuelle, aux débats internes de chaque pays liés aux événements historiques et, bien sûr, à la politique. En tant que cas paradigmatique on pourrait citer une enquête comme celle menée par la revue *La fiera letteraria* auprès d'une vingtaine de critiques et d'écrivains pendant l'hiver 1965 ayant pour titre « Come parleremo domani » : elle n'aurait pas été concevable dans une France où le processus d'unification linguistique avait eu lieu quatre siècles auparavant.¹ Ou bien, on pourrait souligner qu'en Italie la querelle qui, en France, a vu s'opposer Roland Barthes et Raymond Picard tout au long de l'année 1966 n'aurait pas pu avoir lieu : les accusations de vacuité intellectuelle d'une part et les reproches de misonéisme de l'autre – lancés par un universitaire et par un directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études – n'auraient pas pu se produire là où la critique formaliste s'était développée non seulement au sein de l'université, mais surtout parmi les philologues (ennemis jurés de la Nouvelle critique, à en croire Roland Barthes). Ce ne sont là que deux exemples qui sembleraient confirmer l'image d'une critique littéraire déjà difficile à cerner dans un contexte national – parcouru par une infinité de courants et de méthodes réclamant leur spécificité foncière – et presque inenvisageable dans une perspective comparée (sinon en travaillant sur de longues périodes permettant de découper des macro-tendances). Face à autant de complexité, la tentation du simple précis, descriptif et didactique, est forte, et le risque du pédantisme demeure toujours à l'horizon. Car l'emphase sur le détail anodin peut, certes, ouvrir des perspectives inattendues, mais elle peut également plonger l'analyse dans la fatuité d'un comparatisme étant lui-même sa propre fin.

Un regard croisé

Cependant nous nous proposons un défi : construire un modèle théorique réunissant les deux parcours dans un système transnational. L'ambition de notre analyse n'est ni historico-littéraire ni philosophique, elle voudrait plutôt s'insérer dans le domaine vaste, mouvant et fluide de la littérature comparée telle qu'elle est

¹ « Come parleremo domani », *La fiera letteraria*, XL, 21 février, 7, 28 mars 1965.

conçue par Claudio Guillén dans son essai *Entre lo uno y lo diverso*¹, à savoir comme l'étude de systèmes supranationaux envisagés d'une manière dialectique, mettant en relief la tension entre l'événement singulier et sa valeur universelle grâce à une sorte de balançoire herméneutique. Nombreux sont, en effet, les ouvrages qui ont montré, avec un souci chronologique, la montée en force et les péripéties de la critique formaliste au XX^e siècle ; nombreux aussi sont les ouvrages qui en ont percé les enjeux philosophiques et qui ont creusé dans ses ambiguïtés et ses contradictions. Nous ferons d'ailleurs ponctuellement référence à ces différentes études. Pourtant la visée de ce premier chapitre est directement liée à l'analyse que nous allons développer dans les chapitres suivants : il s'agira de déployer un fil narratif qui mette en évidence des éléments saisissants, au prix de certains oublis, de certains raccourcis ou d'un certain schématisme. Il ne faudra pas s'étonner, donc, de l'absence de certains noms : nous ne parlerons, par exemple, ni d'Antonio Gramsci ni de Jean-Paul Sartre, même si nous sommes conscients de la centralité de leur pensée dans tout débat sur la critique en Italie ou en France au siècle dernier. Nous voulons, en somme, dresser un parallèle entre la critique formaliste italienne et la française qui montre à la fois le mouvement transnational dans lequel les deux s'insèrent et certains épisodes révélateurs. Notre but étant de mettre en lumière la pratique critique et littéraire de ceux qui ont dépassé les injonctions formalistes, il faudra d'abord construire l'échafaudage dont ces injonctions constituent les principaux piliers.

Une métamorphose annoncée

Pour ce faire, nous allons nous concentrer sur des nœuds conceptuels qui montrent, en France comme en Italie, comment la critique formaliste a pu s'installer et triompher au cœur des études littéraires. Nous procéderons à reculons et par spirales successives : la critique des années 1960 et 1970 sera à la fois le point de départ et le point d'arrivée de notre analyse ; il y aura des détours en amont pour montrer ses prémisses, mais nous garderons toujours la critique de ces deux

¹ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* [1985], Barcelona, Tusquets, coll. « Marginales », 2005.

décennies comme le modèle le plus poussé de la critique formaliste au XX^e siècle. Car elle en constitue à la fois l'aboutissement logique, le couronnement et l'exacerbation. Dans cette perspective, nous nous appuyerons constamment sur la thèse articulée par William Marx dans *Naissance de la critique moderne*¹ : cela nous aidera à comprendre les moteurs de cette évolution et à mieux en saisir les enjeux. Il nous semble en effet que dans cet essai émergent les raisons profondes d'une métamorphose qu'autrement il serait tentant de considérer tantôt comme une nécessité inexplicable, tantôt comme une cassure imprévue provoquée par le triomphe d'autres disciplines dans le champ culturel, tantôt comme un accident de parcours, un repli provisoire de la pratique critique sur elle-même, un détournement permis par le succès déconcertant de la linguistique au cours des années 1960. Et pourtant, ce besoin d'objectivité et de scientificité dont on se réclamera pendant ces années-là était déjà présent, en germe, dans la critique antérieure et plus précisément dans les écrits de Eliot et de Valéry – à cet égard véritables « saints patrons » de la critique formaliste.

Le généalogie mise en place dans cet essai nous permettra d'ailleurs de mieux comprendre l'essor de la critique formaliste italienne. S'il est admis, d'une manière générale, que l'acte de naissance de telle critique est constitué par l'enquête à mi-chemin entre l'aperçu et le manifeste publiée dans le catalogue de la maison d'édition Il Saggiatore en 1965², les raisons et les circonstances qui l'ont déclenchée sont moins claires. Vue tantôt comme l'évolution naturelle de la critique des variantes de Gianfranco Contini, tantôt comme une imitation – fade ou modérée – de ce qui se passait au-delà des Alpes, la critique formaliste italienne semble échapper à toute analyse approfondie, en se dissolvant dans l'esprit d'une époque désormais révolue. Une époque où la critique et la théorie littéraire, comme l'a dit Remo Ceserani, pour la dernière fois, eurent un rôle de prestige « dans les cercles intellectuels, dans les revues, dans les maisons d'édition, dans les écoles, auprès d'un public de lecteurs suffisamment ample »³. Nous verrons que si, comme l'a soutenu à

¹ W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit.

² C. Segre (dir.), *Strutturalismo e critica*, dans *Catalogo generale 1958-1965*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

³ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, p. XI: « nei circoli intellettuali, sulle riviste, nelle case editrici, nelle scuole, presso un pubblico sufficientemente ampio » (cité dans E. Zinato, « I problemi della critica letteraria: "il decennio aureo" », dans *Le idee e le forme. La critica*

plusieurs reprises Cesare Segre¹, la critique italienne n'a jamais perdu de vue ce « sens de l'histoire » qui au contraire aurait été oublié par la critique française, il a bien existé un va-et-vient singulier entre abstraction et histoire. Un va-et-vient motivé par ces mêmes principes que William Marx a isolés dans l'œuvre de Eliot et de Valéry.

letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni, Roma, Carocci, 2010, p. 130). Sauf mention contraire, les traductions sont de notre fait.

¹ Voir, par exemple, récemment : C. Segre, *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, coll. « Gli struzzi », 1999, p. 170.

UNE CRITIQUE DE L'ŒUVRE EN SOI

Annus mirabilis 1966

Jamais comme au cours de l'année 1966 l'étude et l'interprétation du fait littéraire ne furent autant médiatisées en France, jamais des querelles de spécialistes ne furent reprises et alimentées dans les journaux et dans les magazines d'une manière aussi continue et persistante. Ce fut d'ailleurs l'année du « grand brassage » des « thèmes les plus aigus de la recherche »¹ : l'année du succès des formalistes russes grâce à la publication par Todorov du recueil *Théorie de la littérature*, l'année de la parution de *Figure* de Genette, de *Problèmes de Linguistique générale* de Benveniste et des *Écrits* de Lacan ; l'année où la revue *Communications* consacra un numéro destiné à demeurer célèbre à l'« Analyse structurale du récit » ; l'année où *Les Mots et les Choses* de Foucault se vendit « comme des petits pains »². La voie que Roland Barthes avait empruntée avec *Sur Racine*, et qu'il avait poursuivie avec la publication en recueil de ses *Essais Critiques*, semblait donner ses premiers fruits : tout au long de cette année, Roland Barthes, Raymond Picard et leurs défenseurs respectifs s'affrontèrent autour d'une querelle sur la Nouvelle Critique qui retentit non seulement dans le milieu des spécialistes, mais également dans la presse³. Deux coalitions se faisaient face dans les pamphlets sanctionnant la dispute : d'un côté, avec *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*⁴, le bon sens, la tradition, les mandarins, la vieille Sorbonne ; de l'autre, avec *Critique et Vérité*, les révolutionnaires, les libres penseurs, les briseurs de l'ordre établi, l'avant-garde. On

¹ R. Barthes, « Avant-propos 1971 », *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

² « Foucault comme des petits pains », c'était le titre avec lequel *Le Nouvel Observateur* saluait les réimpressions successives de l'ouvrage de Foucault le 10 août 1966.

³ Pour une analyse approfondie de la querelle et des débats qu'elle engendra dans la presse tout au long de 1966 voir la leçon « Barthes vs Picard » tenue par Antoine Compagnon au Collège de France le 8 février 2011, dans le cadre du cours *Annus mirabilis 1966* (le cours est consultable dans le site web du Collège de France, dans les archives de la Chaire « Littérature française moderne et contemporaine : Histoire, critique, théorie », <http://www.college-de-france.fr>).

⁴ R. Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « Liberté », 1965.

se croyait face à un tournant décisif, où chacun était appelé à prendre parti, soit pour l'ancien soit pour le nouveau.

Les trois principes auxquels avait fait appel Picard dans son essai – l'objectivité, le goût et la clarté – étaient déconstruits par Barthes qui en démontrait le caractère tautologique : dans l'idéologie conservatrice de l'ancienne critique, ils auraient été des règles normatives visant juste à maintenir le *statu quo*, émises au nom d'un « vraisemblable critique » aussi dogmatique que boiteux. En renversant systématiquement la manière dont chacun des ces trois principes était appréhendé par Picard, Barthes prouvait que la Nouvelle Critique non seulement suivait ces mêmes principes, mais qu'elle y adhérait avec une rigueur inconnue à cette critique universitaire dont Picard se voulait le porte-parole. La *Nouvelle Critique* avait su démanteler tout un corps de doctrine : la prétendue « objectivité » que Picard poursuivait à l'aide des outils empruntés à la philologie ou à la lexicographie n'était qu'un code parmi d'autres ; le « goût » de la critique classique sachant distinguer l'« accessoire » de l'« essentiel »¹ n'était qu'un « interdit de parole »² empêchant à l'œuvre de s'imposer avec sa force révolutionnaire ; la « clarté » que Picard affichait contre le jargon des *nouveaux critiques* ou contre leurs « constructions ruineuses »³ n'était qu'une prise de position conservatrice n'acceptant pas le symbolisme profond de toute œuvre littéraire et consistant à « ne rien changer à la séparation et à la distribution des lexiques »⁴. Alors que Picard reprochait aux *nouveaux critiques* de mener une « entreprise de destruction de la littérature comme réalité originale »⁵, Barthes disait au contraire vouloir fonder une véritable science de la littérature, car son caractère singulier ne pouvait être compris qu'à « l'intérieur d'une théorie générale des signes »⁶. Aucun compromis ne semblait être possible entre les deux attitudes : Picard se réclamait d'une tradition que la Nouvelle Critique voulait saper, grâce aux acquis récents de la linguistique, dans le sillage de la philosophie de Husserl et de Merleau-Ponty et en accord avec ce que la néo-avant-garde était en

¹ *Ibid.*, p. 30.

² R. Barthes, *Critique et Vérité* [1966], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 26.

³ R. Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, cit., p. 24.

⁴ R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 32.

⁵ R. Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, cit., p. 122.

⁶ R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 39.

train de faire dans le domaine plus strictement littéraire¹. 1966 était l'année du tournant et il fallait choisir son camp.

La (prétendue) revanche de Bergotte

Et pourtant, les deux partis n'étaient pas si éloignés que cela, car en-dessous de la nébuleuse créée par la virulence des accusations, il existait bien un terrain d'entente entre les deux critiques. Si Barthes et Picard étaient convaincus d'avoir deux perspectives complètement différentes sur la littérature, les termes et les formules qu'ils avaient employés au cours de la polémique indiquaient le contraire : ils en partageaient en réalité une même conception.

D'ailleurs, Pierre Bourdieu n'avait pas tardé à saisir la contiguïté foncière des deux postures, en envisageant la querelle comme une exemplification paradigmatique de sa théorie des champs². Dans un article publié vers la fin de la même année, il avait en effet décrit l'affrontement entre les deux critiques comme une lutte entre deux intérêts se reflétant l'un dans l'autre : une volonté de légitimation combattant une autre volonté de légitimation³. La tentative de subversion barthésienne serait demeurée interne au champ culturel où Picard était le défenseur de l'ancien. Leur opposition mettant en doute l'utilité de leurs démarches respectives n'était qu'un jeu de pouvoir visant la consolidation des rapports de force préexistants, ou leur renversement spéculaire. Il s'agissait, en somme, d'un bouleversement apparent et la querelle Barthes-Picard aurait été un modèle saisissant de cette sorte de *gattopardismo* caractérisant tout conflit du champ intellectuel : que tout change pour que rien ne change. Car deux constantes demeuraient dans les conceptions apparemment opposées de la littérature et de sa critique qui y étaient postulées : l'objet de la dispute (Racine) et la certitude de chacun de savoir dégager de l'œuvre littéraire tout son potentiel. C'est-à-dire que ni Picard ni Barthes ne mettaient en doute ni le canon, ni le travail d'interprétation. Il y avait juste un

¹ Voir à ce propos S. Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. XIV-XV.

² Voir A. Compagnon, *Annus mirabilis 1966*, cit.

³ P. Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, n° 246, novembre 1966, p. 865-906.

tiraillement entre une autorité se reconnaissant une exclusivité de droit dans l'exégèse des textes et une instance voulant supprimer cette autorité, pour s'imposer à son tour.

Or, sans suivre les enjeux sociologiques et culturels *lato sensu* qu'une telle analyse comporte, nous pouvons prendre le relais des considérations de Bourdieu pour déplacer l'intérêt de son enquête sur un autre élément. Car sa manière d'envisager la querelle nous permet de mieux cerner les contours du travail d'interprétation tel qu'il était partagé par les deux critiques et de mieux définir ainsi l'objet visé par la pratique critique en 1966. Lorsque Picard accusait les *nouveaux critiques* d'« indifférence à ce qui est littéraire »¹ et de dissoudre l'œuvre en une « collection indéfinie de signes révélateurs »², il faisait curieusement écho aux mêmes réprobations qui lui étaient rétorquées par Barthes, à savoir de ne pas comprendre la véritable spécificité du fait littéraire. Barthes comme Picard se disaient en somme *fidèles* au texte. Même au prix – c'était la position de Barthes – d'une trahison apparente.

En effet, Barthes et Picard se réclamaient d'une conception de la littérature assez récente, une conception qui avait vu le jour vers la fin du XIX^e siècle et qui avait permis à un nouveau type de critique de faire ses premiers pas au début du XX^e : la critique formaliste. S'attaquant au subjectivisme, au symbolisme et à l'érudition qui dirigeaient la critique de leurs contemporains, ainsi qu'à la double impasse d'une critique académique ankylosée et d'une critique journalistique impressionniste, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis et en Russie, la critique littéraire avait commencé à arpenter ce terrain dont la critique musicale et la critique d'art s'occupaient depuis un certain temps³ : le terrain de la forme. Car cela semblait être la seule manière de reconnaître à l'œuvre littéraire, enfin, une autonomie qui lui avait été constamment niée.

Les évocations proustiennes sur lesquelles Barthes s'appuyait pour ajouter à l'animosité de sa réponse la condamnation du ridicule étaient d'ailleurs symptomatiques : en mêlant à la reprise des formules indignées employées par Picard

¹ R. Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, cit., p. 104.

² *Ibid.*, p. 106.

³ W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 15.

les sentences du Marquis de Norpois « exécutant » Bergotte¹, il se servait des expressions que Proust avait utilisées pour pasticher Sainte-Beuve², et il mettait ainsi en évidence la ressemblance entre l'« ancienne critique » de Picard et la « Lettre de Sophocle à Racine » que Gisèle³, l'amie d'Albertine, compose pour son certificat d'études⁴. Cependant, Barthes comme Picard se conformaient précisément à cet idéal critique qui s'était imposé au début du siècle, tous les deux étaient débiteurs d'une même révolution de la pensée qui avait eu lieu un demi-siècle auparavant⁵. Car au fond, ils ne se renvoyaient l'un à l'autre que les mêmes accusations que les premiers partisans de la critique formaliste (dont Proust avait été sinon l'un des propulseurs, au moins l'un des précurseurs) avaient renvoyées à la critique dominante à leur époque. C'est-à-dire qu'ils se taxaient soit d'une prudence excessive, soit d'une impudence inacceptable : l'un serait resté en-deçà du texte, l'autre n'aurait visé qu'un au-delà du texte⁶. Convaincus de se déplacer dans deux univers lointains,

¹ R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 33n.

² *Ibid.*, p. 16 et p. 17n.

³ *Ibid.*, p. 41-42.

⁴ Dans le dernier paragraphe de l'ouvrage, Barthes souligne dans quel sens est à comprendre l'héritage proustien dont il se réclame (et dont se réclamerait, avec lui, toute la *Nouvelle Critique*). C'est à partir d'un amour de l'œuvre, d'un désir de l'œuvre *en soi* que la lecture provoque, que le critique est poussé à écrire, notamment, sur son langage : « Lire, c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre, c'est refuser de doubler l'œuvre en dehors de toute autre parole que la parole même de l'œuvre : le seul commentaire qui pourrait produire un pur lecteur, et qui le resterait, c'est le pastiche (comme l'indiquerait l'exemple de Proust, amateur de lectures et de pastiches). Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. Mais par là même aussi, c'est renvoyer l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire : d'un désir à l'autre va toute littérature » (*ibid.*, p. 85-86). La volonté commune de s'insérer dans le sillage proustien laisse entrevoir dans le travail de Barthes et dans le travail de Poulet une même démarche : au départ, en effet, il y a toujours une participation, une identification.

⁵ Selon Picard l'attaque de Barthes contre la critique universitaire aurait été anachronique, car elle avait dépassé depuis longtemps ce positivisme dont il l'accusait : « Barthes ne connaît pas la critique universitaire lorsqu'il la réduit à un lansonisme appauvri, un fantôme qu'il a suscité pour le pourfendre » (R. Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, cit., p. 83).

⁶ Certes, les positions ne sont pas toujours aussi nettes. Picard, par exemple, accuse la *Nouvelle critique* de biographisme et d'impressionnisme, c'est-à-dire de déterminisme et de subjectivisme *à la fois* : « C'est de bonne foi que la "nouvelle critique" réclame le retour à l'œuvre, mais cette œuvre, ce n'est pas l'œuvre littéraire (qu'elle commence par pulvériser en signes), c'est l'expérience totale d'un écrivain. De même, elle se veut *structuraliste* ; toutefois il ne s'agit pas de structures littéraires qu'elle détruit ou qu'elle ignore, mais de structures psychiques, sociologiques, métaphysiques, etc. Ainsi conçue, ce qu'on appelait traditionnellement l'œuvre littéraire devient un réservoir de documents, de symptômes, de signes, où la critique puise librement pour ses constructions, ce magasin en désordre dont il était question plus haut. Elle peut même se dégrader jusqu'à être un simple point de départ, un prétexte » (*ibid.*, p. 120-121). Barthes, pour sa part, mêle aux accusations d'érudition et de passéisme, celles de moralisme et d'immobilisme : « Tel est le vraisemblable critique en 1956 : il faut parler d'un livre avec "*objectivité*", "*goût*" et "*clarté*". Ces règles ne sont pas de notre temps : les deux dernières viennent du siècle classique, la première du siècle positiviste. Il se constitue ainsi un corps de normes

Barthes et Picard postulaient au contraire une même vision de l'œuvre littéraire comme élément autonome et spécifique. Et le travail d'interprétation était conçu, sur les deux fronts, comme une étude de l'œuvre *en soi*. Pour les deux critiques, le souhait que Gustave Flaubert exprimait à George Sand en 1869 s'était imposé en loi incontestable.

(Du temps de La Harpe, on était grammairien. – Du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien) Quand sera-t-on *artiste*, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi*, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée. – Mais la poétique *insciente*, d'où elle résulte ? Sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? *Jamais !¹*

Non pas l'*auteur*, mais le *point de vue* de l'auteur. C'est-à-dire une approche à l'œuvre consciente de l'indépendance de l'art par rapport à tout autre domaine et de la nécessité d'outils spécifiques pour l'analyse.

Une pensée critique formaliste

Cette discipline qui, au cours de 1966, s'était d'un coup retrouvée sous les feux de la rampe était l'objet du colloque *Tendances actuelles de la critique* qui se tint au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle au mois de septembre. Faisant suite aux polémiques qui avaient retenti dans la presse et se faisant l'écho des publications les plus récentes, le colloque de Cerisy venait non seulement clore un *annus mirabilis* pour les études littéraires, mais il représentait le couronnement de la réflexion autour d'une reconfiguration générale de la critique qui était en train de se produire depuis plusieurs années. Une reconfiguration qui, partant du refus de ce que

diffuses, mi-esthétiques (venues du Beau classique), mi-raisonnables (venues du "bon sens") : on établit une sorte de tourniquet rassurant entre l'art et la science, qui dispense d'être jamais tout à fait d'un l'un ou dans l'autre » (R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 37). Et il continue, plus loin : « Paralyse par les prohibitions dont il assortit le "respect" de l'œuvre (qui n'est pour lui que la perception exclusive de la lettre), le vraisemblable critique peut à peine parler : le mince filet de parole que lui laissent toutes ses censures ne lui permet que d'affirmer le droit des institutions sur les écrivains morts. Quant à doubler cette œuvre d'une autre parole, il s'en est ôté les moyens, parce qu'il n'en assume pas les risques » (*ibid.*, p. 40).

¹ G. Flaubert, lettre à G. Sand, 2 février 1869, dans *Correspondance*, t. IV, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 15.

la critique littéraire avait été au XIX^e siècle, était désormais en train de poursuivre son développement sous le signe d'un formalisme plus ou moins poussé. Le colloque visait à montrer la genèse de la pratique critique contemporaine et à absorber les polémiques de l'année qui venait de s'écouler dans une vision d'ensemble permettant de mieux saisir ses évolutions futures. La majorité des participants étaient des professeurs rattachés à des instituts ou à des universités et, dans leurs interventions, ils se montraient tous conscients que ce discours « au cube » qu'est la critique littéraire avait changé depuis le début du siècle. Ce changement avait d'ailleurs touché non seulement quelques libres penseurs, mais l'université elle-même : les accusations de tainisme ou de lansonisme étaient à considérer comme des polémiques dépassées, car dans l'université française le positivisme était loin d'être cette profession de foi que, dans une vision caricaturale, l'on aurait voulu faire croire¹. Et d'ailleurs la querelle Barthes-Picard ne trouva pas une grande place dans les débats du colloque : on y fit juste allusion, mais le véritable enjeu était bien ailleurs.

L'intervention en ouverture des travaux était du ressort de Georges Poulet lequel non seulement y rappelait les noms des prédécesseurs de toute la critique nouvelle dont il allait être question pendant une semaine (et non pas donc, simplement, de la Nouvelle Critique)², mais y donnait aussi le cadre et isolait les termes à l'intérieur desquels toutes les autres conférences allaient se dérouler. Après avoir admis qu'il prenait « de plus en plus conscience de l'importance d'une pensée critique formaliste », c'est sur une sorte de déclaration déontologique qu'il concluait la discussion suivant son intervention : « on doit commencer par s'identifier, par plonger dans les ténèbres même de l'œuvre avec laquelle, provisoirement, on se fond, et puis, peu à peu, on doit prendre son recul, on doit prendre sa distance »³. D'après Poulet, la contradiction entre une critique d'identification et une critique

¹ Voir W. Marx, « Comment la critique universitaire devint formaliste », dans *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 163-192.

² Georges Poulet débutait son intervention sur ces mots : « Il vaut mieux que je vous dise tout de suite mon idée de derrière la tête. C'est que la critique nouvelle (je ne dis pas la « nouvelle critique ») est, avant tout, une critique de participation, mieux encore, d'identification. Il n'y a pas de véritable critique sans la coïncidence de deux consciences » (G. Poulet, « Une critique d'identification », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 9).

³ « Discussion », *ibid.*, p. 33.

formaliste était sinon superficielle, du moins modulable : il fallait nuancer le subjectivisme exclusif de la première à l'aide de la seconde¹.

D'une manière générale, les conférences et les débats se succédant au cours du colloque étaient prononcés sous le signe de la nuance : il fallait définir, par le biais d'antiphrases, de périphrases, d'euphémismes ou de paradoxes, une tendance critique nouvelle qui, tout en se rattachant à la tradition, voulait pourtant la renouveler. On était en pleine saison structuraliste et l'adjectif « formaliste » renvoyait forcément à un débat philosophique et méthodologique qui dépassait largement le domaine critico-littéraire : ainsi, afin d'éviter les catégories préétablies et de ne pas se laisser fourvoyer par un terme aussi sémantiquement chargé que celui de « formalisme », au cours du colloque toute définition contraignante était constamment tempérée. Le terme clé était bien celui-là, mais il fallait lui donner le sens adéquat².

Au-delà des nuances, Georges Poulet et les autres participants au colloque constataient tous l'essor d'une critique nouvelle à tendance formaliste : ses précurseurs auraient été des critiques que l'on pourrait dire professionnels (Albert Thibaudet, Charles Du Bos, Ramon Fernandez), mais également des écrivains (André Gide, Paul Valéry et Marcel Proust) car ils avaient tous travaillé pour la mise au point d'une conception précise : « la critique c'est de la littérature sur de la littérature »³. Il s'agissait, donc, de clarifier les causes et les effets : il y avait eu, d'abord, un recentrage de l'objet critique sur l'œuvre en elle-même, qui avait engendré, ensuite, une volonté de faire de l'écriture critique une *écriture* à part entière. Il n'était possible de comprendre le dessein interdisciplinaire de la critique contemporaine que dans ce cadre. Si à Gide et à Valéry en tant que précurseurs de la

¹ Pour une analyse de la position ambiguë soutenue par Poulet voir G. Hartman, *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, New Haven, Yale University Press, 1970, p. 42-57.

² À cet égard, la conférence de Jean Rousset est emblématique : comme s'il voulait réviser une caractérisation trop tranchante de son essai de 1962, et enlever tout dogmatisme à son travail sur les constantes formelles, il définissait son idéal critique comme celui d'« une critique sensible aux réalités formelles », qu'il aurait voulu aussi nommer « gustative » (J. Rousset, « Les réalités formelles des œuvres », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 100). Dans l'introduction de *Forme et Signification* la première note était en effet consacrée aux antécédents de la vision de l'art poursuivie dans l'ouvrage, c'est-à-dire l'art comme « solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme ». Le critique faisait ici référence aux formalistes russes, aux *new critics*, à Flaubert, à Mallarmé, à Proust, à Valéry et à un historien de l'art comme Focillon (J. Rousset, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. I).

³ « Discussion », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 31.

Nouvelle Critique fut consacrée notamment l'intervention de George William Ireland¹, ce fut le nom de Marcel Proust qui revint souvent au cours du colloque, en tant que représentant d'une vision de l'art et d'une démarche critique qui semblaient désormais largement partagées : l'œuvre d'art était un organisme unitaire, isolé et construit grâce à l'agencement harmonieux de ces éléments que la critique était censée mettre en relief. Pour maints critiques de l'époque, l'édition des ébauches recueillies par Bernard de Fallois dans le *Contre Sainte-Beuve* en 1954 avait en effet représenté une confirmation des intuitions qu'ils avaient eu indépendamment de sa lecture et une continuation de l'enseignement qu'ils avaient déjà pu dégager du chef-d'œuvre proustien. La hargne que Proust manifestait dans ses ébauches de 1908-1910 était d'ailleurs un sentiment qu'il cultivait de longue date : dans le *Jean Santeuil* – édité en 1952 – il avait déjà clarifié son parti pris à ce sujet, qu'il avait peaufiné dans les textes rédigés par la suite². « Point de création littéraire (roman, étude critique) sans la détermination préalable des moyens par lesquels peut se réaliser cette création »³, c'était la leçon que Georges Poulet en tirait et la parenthèse n'était pas anodine. Il fallait concevoir le travail critique comme un acte de création qui ne rechercherait pas une prétendue *vérité* de l'œuvre étudiée, mais qui se poserait face à elle comme un discours second : pour ce faire, il fallait se servir d'abord d'une série de références formelles – reconnaissables, partageables – pour l'analyser et entamer, ensuite, une spéculation dégagée pourtant de toute ambition visant une

¹ Ireland reconnaissait dans Mallarmé et Poe les ancêtres de Gide et de Valéry. Et il isolait dans la critique de Valéry et de Gide ces principes-clé du formalisme dont nous parlerons de manière plus approfondie dans la suite de notre étude : « Pour Valéry comme pour Gide : “C’est son œuvre que l’artiste doit ordonner, et non le monde qui l’entoure.” Pour l’un comme pour l’autre, c’est cette œuvre qui intéresse la critique et non sa situation temporelle, dans l’un ou l’autre sens de ce mot. Pour Gide l’œuvre d’art est un “aboutissement” et il s’assure que la critique n’a pas à la considérer autrement. “C’est à ses fruits, dit-il, qu’on juge l’arbre.” Ici encore, et jusque dans le choix de l’image, Valéry lui fait écho : “La saveur des fruits d’un arbre ne dépend pas de la figure du paysage qui l’entourne, mais de la richesse invisible du terrain.” L’œuvre littéraire se propose donc au critique sous la forme d’un ensemble de mots, mais un ensemble de mots dans lequel le langage est porté, selon la formule de Valéry, à “cet état où parvient la plus riche pensée quand elle s’est assimilée à elle-même et reconnue, et consommée en un petit groupe de caractères et de symboles.” Pour invertir une formule trop connue : tout le reste n’est pas littérature » (G. W. Ireland, « Gide et Valéry précurseurs de la Nouvelle Critique », *ibid.*, p. 35-36).

² Il ne s’agissait pas seulement d’un parti pris anti-sainte-beuvien, mais d’un refus de tout déterminisme en critique littéraire. Voir à ce propos les remarques d’Antoine Compagnon concernant l’anti-lansonisme proustien et son refus de l’érudition qui « éloigne de la vie, de la littérature » dans *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust* (Paris, Seuil, 1983, p. 219).

³ G. Poulet, « Une critique d’identification », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 18.

interprétation univoque du texte. À cet égard, Proust avait mis en relief la première des règles d'hygiène critique : l'impersonnalité de l'œuvre.

L'approche souple et l'approche rigide

Or, le lien que nous sommes en train de nouer entre la Nouvelle Critique et la critique formaliste peut sembler sinon artificiel, au moins faussé : apparemment, il n'y a rien de plus éloigné que la critique thématique, de la « sensation », d'un Jean-Pierre Richard ou le va-et-vient entre subjectivité et objectivité de la réflexion de Jean Starobinski et les différentes analyses structurales du récit faites par Barthes, par Genette ou par Todorov. De la même manière, la critique d'identification de Poulet présuppose l'existence d'un sujet présent à l'œuvre que les études poétiques, rhétoriques ou sémiologiques des années 1960 voulaient oblitérer. D'un côté il y aurait l'*imprinting* de la psychologie des images de Bachelard et de l'existentialisme sartrien, de l'autre la quête de la « littérarité » de Jakobson et, à la limite, l'influence de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss. D'un côté il y aurait une approche *souple*, un travail d'interprétation visant le dévoilement d'un secret ou d'une cohérence cachée de l'œuvre ; de l'autre il y aurait une approche *rigide* et *ferme*, refusant toute transcendance, visant la mise en relief des structures abstraites de l'œuvre et dont l'enjeu serait surtout analytique. Pourtant, nous sommes convaincus que si la partition de ces deux genres de critiques a une indéniable valeur opératoire et si elle peut, dans ce sens, être utile dans les manuels, elle méconnaît une continuité qui relie ces approches. Le parcours critique de Barthes semble confirmer une continuité que l'on ne saurait pas réduire à des virages impromptus, mystérieux et aléatoires. De l'approche sémiologique et sociologique des années 1950, à l'« ivresse méthodologique » des années 1960 jusqu'à la proclamation d'une liberté totale d'écriture pendant les années 1970, Barthes, en dépit de certaines propositions d'intentions, a toujours mélangé formalisation et spéculation, en essayant de pratiquer une critique littéraire établissant un nouvel équilibre entre objectivité et subjectivité. Même s'il est vrai que, pour lui, le travail critique n'est pas inductif¹, on

¹ La critique analogique serait « obsédée » par les « dénichage » des similitudes et elle connaîtrait une seule démarche : « l'induction ». Ces « ressemblances » seraient comme les « alibis » du langage

est souvent tenté de lire ses analyses déformatrices comme le dévoilement d'un secret inavoué de l'œuvre. Ses analyses formelles ne se limitent jamais à la pure analyse, mais elles visent une lecture seconde. Barthes, en somme, nous fournit le meilleur exemple d'un métissage possible – ou d'une complémentarité foncière – de l'approche *souple* et de l'approche *rigide* dont nous venons de parler. Car aussi bien pour les approches souples que pour les approches rigides, au-delà des énigmes ou des secrets, ce qui compte est le repérage de structures *immanentes* au texte. Et, dans cette perspective, la déclaration de Georges Poulet révisant le subjectivisme dans lequel il se serait enfoncé auparavant est révélatrice. Afin de comprendre l'air de famille qui relie les approches des critiques plus strictement formalistes et celles, plus spéculatives, de la Nouvelle Critique, il faut reculer un peu dans le temps.

Une recherche dans la mauvaise direction

Selon Proust l'œuvre critique de Sainte-Beuve n'était pas « une œuvre profonde » : cette méthode consistant à « collationner » les correspondances d'un écrivain, « à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts », à « s'entourer de tous les renseignements possibles », aurait méconnu cette vérité que tout lecteur – et tout écrivain – véritable connaît, à savoir qu'« un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »¹. La critique telle qu'elle était conçue par Sainte-Beuve était le résultat d'un déterminisme facile et d'une attitude quelque peu méprisante vis-à-vis de la création : en reconnaissant son but dans « l'homme » à trouver, le critique plaçait au premier plan l'individualité de l'écrivain, son existence terrestre, et il envisageait l'œuvre comme le simple succédané, ou l'épiphénomène, du génie. Sainte-Beuve

paranoïaque : « il ne faut pas s'en plaindre, la démonstration d'une cohérence étant toujours un beau spectacle critique ; mais ne voit-on pas que, si le contenu épisodique de la preuve est objectif, le postulat qui en justifie la recherche est, lui, parfaitement systématique ? Si ce postulat était reconnu, si le fait, sans qu'on renonce aux garanties traditionnelles de son établissement, cessait enfin d'être l'alibi scientiste d'une option psychologique, alors, par un retour paradoxal, l'érudition deviendrait enfin féconde, dans la mesure où elle ouvrirait à des significations manifestement relatives, et non plus parées des couleurs d'une nature éternelle » (R. Barthes, « Histoire ou littérature », *Sur Racine* [1960], Paris, Seuil, 1963, p. 164-165).

¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1954], éd. B. de Fallois, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 126.

n'avait pas su se rendre compte de la particularité du travail littéraire par rapport à tout autre métier, il n'avait pas compris le caractère exceptionnel de l'inspiration artistique, il n'avait pas senti cette séparation fondamentale entre l'homme en société – jouant tour à tour un rôle qui ne le représente pas complètement, cachant son être véritable grâce à la maîtrise de l'art de la conversation – et l'écrivain – c'est-à-dire l'homme dans la solitude de l'acte créateur, qui sait sentir et transcrire ses sentiments, qui écoute son cœur et qui, par l'acuité de sa sensibilité, entre en résonance avec les autres hommes, pouvant ainsi atteindre quelque chose d'universel. Les commentaires autour de la vie de l'auteur et des circonstances de l'écriture n'étaient rien d'autre que du bavardage inutile, un regard indiscret dans l'intimité d'un être.

Cependant, ce que l'écrivain dénonçait était loin d'être le résultat d'une réflexion inattendue, mais il s'agissait, bien au contraire, d'une position critique plutôt répandue dans le panorama intellectuel de son époque. Et ce n'est pas un hasard si Francesco Orlando, dans l'introduction à l'édition italienne de l'ouvrage, a voulu mettre en relief précisément la non-exceptionnalité de la démarche proustienne. Car la vision de la littérature qui ressort de l'éreintage proustien relève d'un *Zeitgeist* qui dépasse largement la polémique personnelle : en plaidant contre la déviation « ingénue », « oiseuse » et « systématique »¹ (« ingenua, oziosa e sistematica ») de l'intérêt concernant l'œuvre *en soi* vers les anecdotes biographiques des auteurs, Proust avait donné voix cette crise de la mentalité et de la modalité analytique positiviste réunissant plusieurs aires culturelles au début du siècle.

Pendant la première moitié du XX^e siècle nombreux sont les exemples d'écrits polémiques visant à démonter une approche de l'œuvre littéraire non seulement biographique mais plus généralement de type positiviste et ils sont souvent caractérisés par l'usage de métaphores concernant l'erreur et l'égarement, l'aveuglement d'une recherche tordue, déviée, menée dans la mauvaise direction². Dans cette perspective, le critique italien cite dans son essai les écrits de Benedetto Croce, de Charles Péguy, de T. S. Eliot et de Roman Jakobson. Mais les cas à énumérer seraient bien plus nombreux et on pourrait ajouter aux noms illustres de

¹ F. Orlando, « Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata », dans M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991, p. XIII.

² *Ibidem*.

cette liste, notamment, ceux de Paul Valéry et de I. A. Richards qui, d'un côté comme de l'autre de la Manche, jouèrent un rôle capital dans la recherche de cette direction nouvelle à emprunter. Même si ces intellectuels provenaient de traditions culturelles différentes, leurs postulats se rapprochaient significativement et la gêne qu'ils manifestaient était le signe d'un changement de perspective dépassant toute frontière nationale. Qu'il se soit agi d'une condamnation de l'érudition de Carducci ou de la triade tainienne « milieu, race, moment », du dépassement de l'hégélianisme de de Sanctis, du scientisme de Renan, de l'impressionnisme de George Saintsbury ou des travaux de l'« école historique » de D'Ancona, Rajna, Del Lungo, du refus du rôle social reconnu à la littérature par Matthew Arnold ou de l'abandon de l'héritage théorique de Potebnia et Vesselovski, on reconnaît là un élément commun, avec une composante paradoxale : « tout ensemble, un respect du texte qu'une mauvaise lecture peut ruiner, et une désacralisation pourtant de cet objet devant lequel le lecteur lansonien devait avant tout s'effacer »¹, comme l'a dit Michel Jarrety à propos de Charles Péguy.

Le renvoi continu à Proust pendant le colloque de Cerisy touchait donc à quelque chose d'essentiel : le romancier était appelé à incarner un mouvement bien plus ample, il en était l'hypostase. C'est à partir de l'œuvre qu'il fallait dégager toute considération critique, l'auteur n'étant qu'un *medium*, et sa personnalité se trouvant justement annulée, ou transformée, dans l'acte d'écriture. On pourrait presque dire que l'allusion à Proust venait représenter par métonymie – ou, plutôt, par synecdoque – ce dépassement du positivisme dont tout le monde admettait l'importance pour comprendre l'évolution de la critique littéraire au XX^e siècle.

Formalisme et décadence

Mais pourquoi pouvons-nous reprendre le parallèle de Francesco Orlando et faire entrer dans une même catégorie des discours critiques provenant de traditions culturelles différentes ? Comment pouvons-nous éviter la contextualisation historique de chacune de ces expériences critiques ? En quoi les chemins de la

¹ M. Jarrety, *La Critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1998, p. 29.

critique française et de la critique italienne se ressemblent-ils ? Qu'est-ce qui relie précisément Benedetto Croce à sa « bête noire »¹ Paul Valéry ? Pourquoi, en dépit de toute attente, tantôt Croce tantôt Valéry ont été considérés comme des maîtres par des critiques qui prônaient une pratique de type formaliste² ? Pourquoi en Italie, au début des années 1960, dira-t-on vouloir dépasser l'esthétique crocienne pour s'adonner enfin à une critique formaliste, alors qu'aux États-Unis c'est justement sous l'égide de cette esthétique que s'encadre la pratique des *News Critics* ?

Il est notoire que, pour Croce³, Valéry représentait le pire aboutissement de cette tendance littéraire inaugurée par Mallarmé qu'il définissait comme décadente et qui aurait donné le jour à une critique stylistique – ou formaliste – dont il déplorait l'esthétisme et les prétentions pseudo-philosophiques⁴. C'est avec une ironie voilée de mépris qu'il parlait de Valéry comme d'une « chère et honnête personne »⁵ qui, avec ses postures de gourou, arrivait à enflammer les cœurs d'une société parisienne aussi précieuse que vide. D'après Croce, ce malentendu avait engendré le foisonnement d'une critique littéraire fondée sur une esthétique soi-disant pure et Valéry était devenu le chantre et l'inspirateur d'une large cohorte de critiques faisant de l'analyse de la forme le seul but du travail d'interprétation⁶. Selon Croce,

¹ Plus précisément, les deux « bestie nere » auraient été Mallarmé et Valéry, selon la formule employée par Gianfranco Contini dans *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1989, p. XI.

² Rien de plus éloigné, à en croire René Wellek, que la manière dont les deux intellectuels ont envisagé la critique littéraire. D'après lui, la théorie crocienne de l'intuition-expression engendrait une identification entre le créateur, l'œuvre et lecteur inenvisageable pour Valéry. Concernant Croce, il reprend son *Estetica* là où, au lieu de « *poeta nascitur* », il propose d'employer la maxime « *homo nascitur poeta* ». (R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, cit., vol. VIII, p. 208) Voir à ce propos B. Croce, *Estetica* [1902], Milano, Adelphi, 1990, p. 20.

³ Croce voyait dans la « doctrine » valéryenne l'aboutissement logique d'une lacune de la pensée esthétique française, à savoir le manque d'une réflexion autour de la fantaisie créatrice, de l'intuition. (B. Croce, « L'estetica del Valéry » [1950], dans *Terze pagine sparse*, Bari, Laterza, 1955, p. 228-229).

⁴ Voir à ce propos B. Croce, « Intorno alla cosiddetta "critica stilistica" », *Quaderni della « Critica »*, n° 4, avril 1946, p. 52-53.

⁵ B. Croce, « Paul Valéry et Goethe », dans « Notizie e osservazioni », *Quaderni della « Critica »*, n° 15, novembre 1949, p. 126.

⁶ Une étude de l'idiosyncrasie crocienne à l'égard de Valéry est menée dans V. Stella, « Croce e Valéry », dans F. Rizzo (dir.), *Filosofia e Storiografia. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, coll. « Variazioni », 2005, p. 425-450. L'analyse n'y est pas, pourtant, très poussée. Stella part du constat que la célébrité de Valéry a empêché un vrai débat critique autour de son œuvre et dans son article il vise à mettre en évidence l'acuité intellectuelle de Benedetto Croce et de son élève Francesco Flora. Alors que Valéry était idolâtré par ses contemporains, les deux Italiens auraient fait preuve d'une sensibilité critique singulière. On lit surtout, en filigrane, l'opinion de Stella lui-même lorsqu'il souligne que d'après Croce et Flora, Valéry était un poète mineur, un penseur chaotique et confus, se consacrant à une recherche formelle stérile, fondée sur la méfiance à l'égard de

l'attitude décadente allait de pair avec ces études technicistes et mécanicistes visant à révéler les engrenages et à démonter les rouages des textes littéraires : elles auraient réduit l'œuvre poétique au rang d'un produit industriel, d'un simple dispositif manufacturé, en estropiant la valeur véritable de son expression. De même, s'il a admis, par exemple, en parlant de Shakespeare, la possibilité d'un *close reading*, il n'en demeure pas moins qu'il a toujours considéré ce genre de pratique comme ancillaire, comme purement pédagogique (destinée à illuminer ces esprits naïfs, ou enfantins, qui ne comprennent pas la poésie). Et l'aval qu'il a donné à la stylistique de Leo Spitzer était également dû au fait que dans sa quête de l'étymologie spirituelle il n'aurait visé, au fond, que cette unité d'intuition et d'expression qui constituait le fondement de l'esthétique crocienne¹.

Dès l'*Esthétique* de 1902 jusqu'à *La Poésie* de 1936, au-delà des redéfinitions de certains concepts, une constante demeure : peu importe ce que le poète a voulu faire et peu importent les moyens qu'il a employés pour le faire, ce qui compte est la réalisation finale, un résultat qui est à comprendre comme une unité indissoluble de contenu et de forme. La pratique critique de Croce visa toujours la totalité harmonique de l'œuvre appréhendée comme une individualité absolue et cette conception trouvera sa pleine réalisation dans le choix critique de la monographie (la trilogie consacrée à Arisote, Shakespeare et Corneille est exemplaire à cet égard²). Par le truchement de la monographie, il ne s'agissait pas pour lui de faire le travail stérile du biographe, mais de saisir l'ensemble de l'histoire spirituelle d'un créateur et arriver à distinguer, grâce à une vision d'ensemble de sa production, le sens profond de son œuvre. Lorsque pendant les années 1960 la critique formaliste s'imposa en Italie comme une pratique critique se déclarant attentive à la mécanique et à la technique régissant les textes littéraires, on se plaignit constamment de l'hégémonie crocienne du demi-siècle précédent et on affirma la nécessité de dépasser enfin son monisme non seulement philosophique, mais également critique³.

la philosophie et conduisant à une exaltation paradoxale d'une prétendue équivalence entre poésie et philosophie (*ibid.*, p. 449-450).

¹ Voir à ce propos A. Schiaffini « Presentazione », dans L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, p. 1-26.

² B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1920.

³ À ce propos, dans son analyse de 1970 concernant le développement de la critique formaliste en Italie, Marcello Pagnini était catégorique et il ne laissait la place à aucun compromis avec ce qu'il appelait une « sclérose philosophique » : la théorie crocienne aurait recouvert le texte d'un halo

Car au-delà des pétitions de principe, la démarche de Croce n'aurait relevé, au fond, que du psychologisme.

Croce formaliste ?

Et pourtant, même s'il avait été péremptoire dans son refus de tout formalisme critique, Benedetto Croce fut considéré comme un philosophe de référence de l'autre côté de l'Atlantique¹, précisément par ces *New Critics* qui avaient fait d'une méthode intrinsèque d'étude de l'œuvre littéraire leur étendard². Grâce au travail pionnier de divulgation et de médiation d'un Joel Spingarn ou d'un Wilburn M. Urban³, et même si dans certains cas il a pu s'agir d'une mésinterprétation des concepts crociens⁴, l'esthétique de l'intellectuel italien fut en effet connue très tôt aux États-Unis. Et elle a constitué surtout un point d'appui important pour les travaux de John Crowe Ransom, de Robert Penn Warren, de

impénétrable de sacré et le concept de forme n'aurait été, en réalité, qu'une autre manière de dire le contenu (M. Pagnini, « La critica formalistica », dans M. Corti, C. Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970, p. 248). La position de Segre dans le même recueil était plus nuancée car, tout en se détachant de la pratique critique découlant de l'esthétique crocienne, il en soulignait pourtant une certaine hygiène intellectuelle (M. Corti, C. Segre, « La critica e la vita letteraria (Consuntivo in forma di dialogo) », *ibid.*, p. 352).

¹ Au début des années 1950, bien que d'une manière quelque peu tendancieuse, Gian Napoleone Giordano Orsini avait mis en relief l'influence (affichée, inconsciente ou fautivement méconnue) du philosophe sur les intellectuels américains (G. N. G. Orsini, « Note sul Croce e la cultura americana », dans F. Flora (dir.), *Benedetto Croce*, Milano, Malfasi, 1953, p. 359-366). Dans le même recueil, Frederic Simoni soulignait pour sa part comment les concepts crociens avait été systématiquement mésinterprétés (F. S. S. Simoni, « Benedetto Croce: A Case of International Misunderstanding », *ibid.*, p. 345-57). L'un des premiers articles soulignant l'influence de Croce auprès des *New Critics* est : M. Krieger, « Benedetto Croce and the Recent Poetics of Organicism », *Comparative Literature*, vol. VII, n° 3, 1955, p. 252-258.

² Parfois on aurait presque envie de dire que l'influence s'est exercée malgré lui. Voir, par exemple, l'éreintage de *Theory of literature* de Wellek et Warren (B. Croce, *Saggi filosofici. Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, 1952, Napoli, Bibliopolis, p. 264).

³ À propos de Spingarn et de son lien à Croce, voir B. Croce, *Carteggio Croce-Spingarn*, éd. E. Cutinelli-Rèdina, Bologna, Il Mulino, 2001. En ce qui concerne la médiation de W. M. Urban voir R. Wellek, « Benedetto Croce », dans *A History of Modern Criticism*, vol. VIII, cit., p. 188. Selon W. M. Urban, la théorie crocienne et sa conception de l'art comme intuition-expression était « viewed from every angle, the most important thesis, perhaps, of our entire philosophy of language » (W. M. Urban, *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism* [1939], London, Routledge, 2002, p. 347).

⁴ Voir à ce propos et, d'une manière plus générale, à propos de la réception de Croce aux États-Unis, D. D. Roberts, « Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect », *Humanitas*, vol. VIII, n° 2, 1995. En ce qui concerne une analyse plus approfondie des liens, des reprises et de mésinterprétations de l'esthétique crocienne par le New Criticism voir : E. Wasiolek, « Croce and Contextualist Criticism », *Modern Philology*, n° 57, 1959, p. 44-52.

Cleanth Brooks ou de Ian Wimsatt¹. En outre, la référence à Croce a été tellement systématique et détaillée dans l'ensemble de l'œuvre critique de René Wellek que la question mérite d'être approfondie².

La bizarrerie apparente (du moins pour le lecteur italien) de la filiation entre la pensée de Benedetto Croce et une critique littéraire de type formaliste se clarifie au moment où l'on enquête sur les premières réactions américaines à la traduction de l'œuvre du philosophe³ : on retrouve George Santayana attaquant d'une manière virulente Croce dans sa prétention de faire de l'esthétique un domaine autonome de l'esprit, à l'intérieur duquel entrerait aussi la théorie du langage⁴. La vision de l'art de Croce n'aurait en aucune manière contribué au développement de la connaissance et elle aurait *a fortiori* prôné un esthétisme proche de celui soutenu par les tenants de l'Art pour l'Art. Évidemment, Santayana avait mal interprété le refus de toute finalité en art proclamé par Croce (l'art, pour Croce, n'est pas plaisir, ni jaillissement d'émotions, ni moralité, ni rhétorique, etc.⁵) – ce refus qui permettait à Croce, en réalité, de considérer l'esthétique comme une forme de connaissance autonome de l'esprit, sans lui enlever, pourtant, une forme de morale⁶. Et c'est dans la même perspective de Santayana que s'inséra, au fond, la lecture qu'en fit Joel Spingarn au cours de cette conférence inaugurale de 1910 à la Columbia University ayant pour titre « The New Criticism »⁷. Bien que Spingarn ne l'accusât pas d'esthétisme, il plia la conception crocienne de l'art à son gré, au détriment de la complexité du système philosophique organique où cette esthétique trouvait une place précise. Tout en

¹ Dans le chapitre que W. K. Wimsatt et C. Brooks consacrent à Croce dans leur *Histoire de la critique* de 1957, les deux critiques compareront l'influence du philosophe italien à celle que Kant avait pu exercer sur son propre siècle et par la suite (voir W. K. Wimsatt, C. Brooks, « Expressionism : Benedetto Croce », *Literary Criticism. A short history*, London, Routledge and K. Paul, 1970, p. 499-521).

² Voir par exemple le retour continu du nom de Croce dans R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. VI, cit. Mais aussi : R. Wellek, « Benedetto Croce », *A History of Modern Criticism*, vol. VIII, cit., p. 187-223; *Four critics: Croce, Valéry, Lukács and Ingarden*, Seattle and London, University of Washington Press, 1981, p. 3-18 ; et, d'une manière générale, *The Attack on Literature and other essays*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982.

³ Voir D. D. Roberts, « Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect », cit.

⁴ G. Santayana, « What is Aesthetics? », *The Philosophical Review*, vol. XIII, n° 3, mai 1904, p. 320.

⁵ Voir notamment : B. Croce, « Critica dell'edonismo estetico », « L'Estetica del simpatico e i concetti pseudo estetici », dans *Estetica*, cit., p. 105-118.

⁶ À ce propos de la morale envisagée non pas comme interne à l'oeuvre, mais comme une sorte de moteur voir B. Croce « Il carattere di totalità dell'espressione artistica » [1917], dans *Nuovi saggi di estetica*, éd. M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 11-136.

⁷ Selon Wellek la conférence n'était qu'un exposé des rejets faits par Croce dans son *Esthétique* (R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. VI., cit., p. 61).

s'opposant dans leurs jugements respectifs concernant l'œuvre du philosophe, tantôt Santayana tantôt Spingarn partageaient la même compréhension de l'esthétique crocienne : ils l'envisageaient comme un pur immanentisme. Rien de pire, pour une philosophie idéaliste, que de s'emparer de l'une de ses parties, en laissant tomber le reste.

Balayer le positivisme

Spingarn voyait dans la pensée de Croce le meilleur accomplissement de la seule conception de la littérature qui selon lui était valable, à savoir une conception de la littérature comme art de l'expression – non pas donc comme expression de quelque chose¹, mais comme expression tout court. Selon Spingarn, l'intérêt d'une œuvre ne devait pas être mesuré sur la base d'un modèle auquel elle aurait dû se conformer (il n'était donc pas question de *mimesis*), mais il résidait dans la réussite formelle ; de la même manière toute critique s'appuyant sur la partition traditionnelle des genres littéraires, sur des notations stylistiques ou sur les figures de l'ancienne rhétorique, aurait manqué sa cible, ne sachant pas saisir le caractère spécifique de la littérature. Nous pouvons donc bien comprendre la raison de la référence au philosophe italien : grâce à son esthétique enlevant tout intérêt aux partitions génériques, à l'histoire littéraire et aux autres « concepts pseudoesthétiques »², Croce aurait su dépasser la perspective positiviste et tirer les conséquences logiques d'une vision de la littérature comme fait autonome : en partant d'une conception de l'art comme expression, il aurait tiré la conclusion que toute expression est art³. Dans son *Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica Generale*, Croce reprenait en effet la conception de l'art de Giambattista Vico : l'art poétique était une forme de connaissance autonome de l'esprit, séparée de la philosophie et fondée sur

¹ Selon Spingarn il y aurait eu depuis toujours un affrontement entre un côté féminin et un côté masculin de la critique littéraire, opposés et complémentaires comme une sorte de ying et yang : l'impressionnisme (ou le sensualisme) et le dogmatisme (ou l'érudition). Croce aurait su dépasser cette partition. (J. Spingarn, *The New Criticism. A lecture*, New York, The Columbia university press, 1911, p. 17).

² C'est de cette manière que Croce définit des catégories telles que le sublime, le comique, le tragique, l'humoristique, le mélancoliques, le ridicule, etc. (B. Croce, « XII. L'Estetica del simpatico e i concetti pseudoestetici », dans *Estetica*, cit., p. 111-118)

³J. Spingarn, *The New Criticism. A lecture*, cit., p. 19 : « he has led esthetic thought inevitably from the concept that art is expression to the conclusion that all expression is art ».

l'imagination (la *fantasia*)¹. L'intuition pure engendrant l'acte esthétique en tant qu'expression était pour Croce l'appréhension immédiate d'un contenu sensible, sans qu'aucune organisation conceptuelle n'intervienne. En partant de l'identité d'intuition et d'expression dans l'œuvre d'art, le philosophe concluait la première partie de son essai de 1902 en définissant le langage en lui-même comme un acte de création, son expression ayant avant tout un caractère libérateur, actif, créateur², et il justifiait ainsi cette identité entre l'esthétique et la linguistique annoncée dans le titre de l'ouvrage.

Même s'il n'existe pas de lien direct entre la conférence de Spingarn et l'ouvrage publié en 1941 par J. C. Ransom qui marque officiellement la naissance du New Criticism en tant que mouvement³, leur rapport à Croce s'inscrit dans la même perspective : une perspective fondée, en entier, sur l'*Esthétique* traduite promptement par Douglas Ainslie, mais d'une manière quelque peu maladroite. Le mariage étrange entre une critique de type formaliste et l'esthétique crocienne semble ainsi se clarifier : aux États-Unis c'est sur cette définition quelque peu flottante de « forme » (reprise de De Sanctis et révisée) que se joue tout l'ascendant crocien – une définition de « forme » qu'en Italie, au contraire, on lui reprochera d'avoir fait glisser, au bout du compte, vers celle de « contenu ». Le passage, dans son oscillation

¹ C'est sur la distinction entre la connaissance esthétique et la connaissance intellectuelle ou conceptuelle que débute l'ouvrage: « La connaissance humaine a deux formes: elle est ou connaissance *intuitive* ou connaissance *logique*; connaissance par *l'imagination* ou connaissance par *l'intelligence*; connaissance de *l'individuel* ou connaissance de *l'universel*; des *choses*, ou de leurs *relations*; elle est, en somme, ou productrice de *images* ou productrice de *concepts* » (B. Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. H. Bigot, Paris, V. Giard et E. Brière, 1904, p. 1; B. Croce, *Estetica*, cit., p. 4 :« La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti »).

² D'où l'impossibilité de cette prétendue unité de la langue dont on débattait en Italie : «Le langage est une perpétuelle création : ce qui est exprimé linguistiquement ne se répète pas sinon comme reproduction du déjà produit : les impressions toujours nouvelles donnent lieu à des changements continuels de sons et de significations, c'est-à-dire à des expressions toujours nouvelles. Chercher la langue modèle est donc chercher *l'immobilité du mouvement*. Chacun parle, et doit parler, selon les échos que les stimulants des choses éveillent dans sa psyché, c'est-à-dire selon ses impressions » (B. Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. H. Bigot, cit., p. 145; B. Croce, *Estetica*, cit., p. 188-189 :« Il linguaggio è perpetua creazione ; ciò che viene espresso una volta con la parola non si ripete se non appunto come riproduzione del già prodotto; le sempre nuove impressioni danno luogo a mutamenti continui di suoni e significati, ossia a sempre nuove impressioni. Cercare la lingua modello è, dunque, cercare l'immobilità del moto. Ciascuno parla, e deve parlare, secondo gli echi che le cose destano nella sua psiche, ossia secondo le sue impressioni »).

³ J. C. Ransom, *The New Criticism*, Norfolk (Connecticut), New Directions, 1941.

terminologique, se prêtait en effet à une double interprétation, tantôt comme un éloge de la forme, tantôt comme une défense du contenu :

Dans le fait esthétique l'activité expressive ne s'ajoute pas au fait des impressions, mais celles-ci sont élaborées et formées par elle. Les impressions réapparaissent dans l'expression comme l'eau qu'on met dans le filtre et qui reparaît, la même et en même temps différente, de l'autre côté du filtre. Le fait esthétique est par là *forme*, et rien d'autre que *forme*. Il résulte de là que le contenu n'est pas quelque chose de superflu, qu'il est au contraire le point de départ nécessaire du fait expressif ; mais que des qualités du contenu au qualités de la forme *il n'y a pas de passage*. On a pensé quelquefois que le contenu, pour être un contenu esthétique, c'est-à-dire *transformable en forme*, doit avoir quelques qualités déterminées ou déterminables. Mais, s'il en était ainsi, la forme et le contenu, l'expression et l'impression seraient un même fait. Le contenu est, sans doute, le *transformable en forme*, mais tant qu'il ne s'est pas transformé, il n'a pas de qualités déterminables ; nous n'en connaissons rien. Il devient contenu *esthétique* non avant, mais seulement après qu'il s'est effectivement transformé. On a aussi défini le *contenu esthétique* comme l'*intéressant* : cela n'est pas faux, mais cela est vide. Intéressant quoi, en effet ? L'activité expressive ? Et, certes, si celle-ci ne s'en intéressait pas, elle ne l'élèverait pas à la qualité de *forme*. Elle s'en intéresse justement pour en faire une forme.¹

Grâce à Croce, l'expérience esthétique pouvait être comprise en dehors de tout intérêt pratique et, en même temps, comme une activité cognitive supérieure, opposée à la simple participation émotionnelle : la forme étant *intuition-expression* – à la fois donc « unité de la perception du réel et de l'image du possible »² –, c'est sur elle qu'il fallait se concentrer, en tant qu'unité inséparable. De la « cohérence des images » recherchée par Cleanth Brooks dans *The Well Wrought Urn*, à la distinction

¹ B. Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. H. Bigot, cit., p. 16-17 (B. Croce, *Estetica*, cit., p. 21-22 : « Nell'atto estetico, l'attività espressiva non si aggiunge al fatto delle impressioni, ma queste vengono da esse elaborate e formate. Ricompaiono, per così dire, nell'espressione come acqua che sia messa in un filtro e riappaia la stessa e insieme diversa dall'altro lato di questo. L'atto estetico è, perciò, *forma*, e nient'altro che *forma*. Da ciò si ricava, non che il contenuto sia alcunché di superfluo (ché anzi è il punto di partenza del fatto espressivo); ma che dalle qualità del contenuto a quelle della forma *non c'è passaggio*. Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere estetico, ossia *trasformabile in forma*, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe una cosa medesima con la materia, l'espressione con l'impressione. Il contenuto è, sì, il trasformabile in forma, ma fino a tanto che non si sia trasformato, non ha qualità determinabili; di esso noi non sappiamo nulla. Diventa contenuto *estetico* non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato. Il *contenuto estetico* è stato anche definito come l'*interessante*: il che non è falso, ma vuoto. Interessante, infatti, che cosa? L'attività espressiva? E, certo, se questa non se ne interessasse, non l'eleverebbe a forma. Il suo interessarsene è appunto l'elevarlo a *forma* »).

² R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. III, cit., p. 190 : « [...] the undifferentiated unity of the perception of the real and of the simple image of the possible ».

entre un plan pratique et un plan esthétique dans *The World's Body* de J. C. Ranson, les clins d'œil à Croce ont été nombreux. De même, sa distinction *quantitative* des intuitions artistiques par rapport aux intuitions communes a donné le relais aux *New Critics* pour une analyse remettant en question les hiérarchies préétablies, afin de se concentrer sur le texte. Il faut, donc, envisager la filiation crocienne non pas en se référant à l'ensemble de l'œuvre du philosophe, et non plus à sa pratique critique, mais comme une interprétation que nous pourrions arriver jusqu'à définir comme « pragmatique » de sa théorie esthétique enlevant à l'œuvre d'art toute utilité, toute fonctionnalité.

La raison primordiale de cette interprétation tendancieuse réside dans le fait que les *New Critics* n'avaient lu que le premier ouvrage du philosophe et, par conséquent, n'avaient pas pu comprendre la place véritable de l'esthétique à l'intérieur de ce système que Giacomo Debenedetti a nommé, avec son acuité habituelle, un « roman cosmique »¹. C'est-à-dire qu'ils n'avaient pas compris le rapport de l'expérience esthétique aux autres aspects de l'expérience humaine : cette interdépendance des quatre moments de la vie de l'esprit (le moment esthétique, le moment logique, le moment économique, le moment éthique) que Croce, dans *Logica come scienza del concetto puro*, avait décrit comme un cercle. Un cercle poussé par l'Histoire².

Vers le primat du Texte

Mais revenons en Europe et essayons d'élargir un peu notre angle de vue. Nous avons débuté notre propos sur une querelle dont l'intérêt est plus symbolique que réel : dans les histoires de la critique, elle ne représente souvent qu'un prétexte pour introduire *Critique et Vérité* – l'ouvrage qui, grâce à son organisation schématique et à la verve polémique qui l'enflamme, a offert un véritable manifeste à la Nouvelle Critique. En revanche, nous avons voulu reprendre l'échange Barthes-Picard non pas pour rebondir sur l'énième querelle des Anciens et des Modernes,

¹ G. Debenedetti, « Sullo stile di Benedetto Croce », dans *Saggi critici. Prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 31.

² Voir à ce propos E. Wasiolek, « Croce and Contextualist Criticism », cit.

mais pour parler de ce changement épistémologique dont tantôt Barthes tantôt Picard furent débiteurs. Cela nous a permis d'aborder la critique formaliste telle qu'elle était envisagée pendant le colloque de Cerisy dans une perspective de longue durée : non pas comme une mutation provoquée par le récent succès emporté par la linguistique, mais comme l'aboutissement naturel d'une étude de l'œuvre *en soi*. Pourtant, se limiter à observer la critique des années 1960 à la lumière du refus du positivisme du début du siècle serait également trompeur : à la *pars destruens* constituée par ce rejet a bien succédé une *pars construens* qui a permis à la critique littéraire d'assumer la configuration que nous connaissons. L'idée selon laquelle il serait nécessaire – voire obligatoire – de dégager d'un texte littéraire toute la série de règles et de principes qui président à son fonctionnement triompha pendant les années 1960 et 1970 en France et en Italie : non seulement une critique de l'œuvre *en soi* devint l'*a priori* de toute critique littéraire, mais on prétendit fonder une véritable science de la littérature. Le statut spécifique du langage littéraire par rapport aux autres formes de communication fut alors considéré comme une donnée sûre qui permit d'édifier l'approche scientifique et impersonnelle souhaitée.

Notamment en France, le discours critique attint un degré d'abstraction inconnu auparavant. Un échantillon exemplaire nous est donné par un article où Tzvetan Todorov relate les acquis récents des études littéraires, en les envisageant comme l'un des résultats du renouveau réalisé au cœur des sciences humaines par la méthode structurale (c'est-à-dire grâce au mariage heureux de la linguistique de Jakobson et de l'anthropologie de Lévi-Strauss). Voici comment il parlait de cette nouvelle science du discours (la poétique) :

[...] comme la poétique ne traite que des virtuels, et non des réels, et que ces virtuels existent précisément par la force de son discours, il semble d'autant plus incontestable que son objet premier n'est qu'un moyen de traiter du second. On pourrait dire que la science ne parle pas de son objet mais se parle à l'aide de cet objet. Il se produit donc un curieux renversement : l'objet de la poétique, c'est précisément sa méthode ; on comprend ainsi que les discussions méthodologiques ne soient pas une partie limitée de l'ensemble de la science, une sorte de produit supplémentaire, mais qu'elles en soient le centre même. Quant à la littérature, elle est précisément le langage qui permet à la poétique de se replier sur elle-même, le médiateur que celle-ci utilise en vue de sa propre connaissance. Autrement dit, cet objet apparent qu'est la littérature, n'est, à vrai dire, qu'une méthode particulière

choisie par un discours pour traiter de lui-même. La méthode est l'objet de la science, et son objet, sa méthode.¹

Ce « renversement curieux » avait été préparé par un glissement qui s'était produit plus tôt. Car une fois que la critique avait déplacé l'intérêt de son enquête des causes qui déterminent l'œuvre à l'œuvre elle-même, elle avait commencé à bâtir une réflexion sur ses propres prémisses idéologiques et philosophiques. Sans la révolution formaliste du début du siècle, le vocabulaire et les concepts dont on se servit au cours des années 1960 et 1970 seraient inconcevables : on commença alors à parler d'*unités minimales* d'un texte, de *dominantes*, de *séquences*, d'*isomorphisme*, à considérer la distinction entre *énoncé* et *énonciation* comme élémentaire, à utiliser tout un vocabulaire technique inconnu auparavant, à déclarer à plusieurs reprises la mort de l'auteur, à rebondir sur la nécessité de refonder la poétique. À cette époque, le souci d'une analyse interne de l'œuvre attint son niveau maximal, en allant bien au-delà de la simple description : en montant et démontant les textes comme des dispositifs, on édifia des théories, dans une volonté commune de détourner cette illusion dans laquelle s'était fourvoyée la critique antérieure : l'illusion référentielle.

Or, peu importe le jugement que nous portons sur ces deux décennies : que nous les considérions comme un âge d'or où la critique et la théorie ont proposé un nouveau paradigme d'interprétation révolutionnaire et subversif, atteignant un statut de scientificité jusque là inconnu et animant un vrai débat autour de la littérature, ou que nous les considérions comme deux décennies de délire scientifique, deux décennies antihumanistes, jargonantes et finalement réactionnaires, fondées sur un choix idéologique relevant de l'individualisme et du relativisme d'une société technocratique, une certitude demeure : une « mouvance théorique-réflexive »² a effectivement emporté les études littéraires de l'époque. Si ceux qui ont blâmé le paradigme linguistique qui a dominé les études littéraires à partir de l'après-guerre

¹ T. Todorov, « Poétique », dans O. Ducrot *et alii* (dir.), *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, p. 163-164.

² Cette formule employée par Kaufmann dans son essai nous semble particulièrement pertinente car elle condense et synthétise cette communauté d'intentions partagée par la critique littéraire et la pratique néo-avant-gardiste à l'époque, aussi bien au niveau de l'interprétation que, disons, du souffle politique (V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011).

sont nombreux¹, il faut souligner pourtant un élément souvent laissé de côté : la tendance à l'abstraction qui a caractérisé cette saison trouve ses racines ailleurs que dans la linguistique. Il faut, en somme, inverser le rapport causal. Car la critique formaliste s'est constituée en tant que système tout au long de la première moitié du siècle dernier. Et, telle une incarnation momentanée et fortuite, le nouveau système de valeurs bâti sur les ruines de l'ancien s'est cristallisé dans les écrits critiques de deux poètes, T. S. Eliot et Paul Valéry.

Naissance de la critique moderne

C'est William Marx qui, dans *Naissance de la critique moderne*², a mis au jour ce rapport, en clarifiant le mouvement progressif qui a amené la critique littéraire à faire appel à la linguistique. Il a d'abord souligné que c'est dans un contexte non seulement littéraire, mais également philosophique et idéologique remettant en question les rapports entre le langage et le réel que la critique formaliste a pu faire ses premiers pas : cela a produit une crise générale du statut de la critique littéraire qui a poussé cette dernière à rectifier ses fondements et à réviser à la fois l'objet à interpréter, les valeurs auxquelles se référer, les fonctions à assumer et le rôle à exercer³. Ce serait notamment dans le premier chapitre de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson qu'il faudrait chercher les origines non pas, comme on pourrait le croire au premier abord, de la critique impressionniste, mais justement de la critique formaliste qui se développera en France et dans les pays anglo-saxons.⁴ La pensée de Bergson, en envisageant le sentiment esthétique au-delà de toute transcendance, a engendré une rupture dans l'esthétique moderne et elle a permis le dépassement d'une analyse des rapports

¹ Et même parmi ses premiers défenseurs. Voir notamment : F. Jameson, *The Prison-House of Language*, cit.; C. Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978 ; F. Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983; J. Bouveresse, *Le Philosophe chez les autophages*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1984 ; J. Bouveresse, *Rationalité et Cinisme*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985 ; T. Todorov, *Critique de la critique*, cit. ; T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, cit.

² W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit.

³ Je reprends ici les titres des quatre chapitres le long desquels s'articule la réflexion de William Marx.

⁴ William Marx considère la pensée de Bergson tant dans l'influence directe qu'elle a pu exercer dans l'essor de la critique formaliste que comme paradigme de l'horizon d'attente de toute une époque (voit à ce propos notamment la partie « Ce que la critique formaliste doit à Bergson », *ibid.*, p. 41-61).

extérieurs à l'œuvre, en ouvrant la voie à « un recentrage du regard critique sur l'œuvre elle-même, envisagée dans sa relation avec le sujet, à l'exclusion de toutes autres considérations adventices »¹. La transition d'une esthétique du quantitatif à une esthétique du qualitatif s'ajoutant au constat du caractère trompeur du langage que l'on retrouve chez Bergson sont ainsi à la base d'une révision de la fonction critique. Car une fois que l'on admet, avec le philosophe, que le sentiment esthétique est mouvant et que le langage est inapte à rendre compte de la nature changeante du réel, il est moins question de jugement, de comparaison des œuvres entre elles ou d'analyse des moyens de représentation, que d'explication du fonctionnement interne des œuvres². Ainsi, c'est dans ce sillage bergsonien (tantôt avoué, tantôt « ambiant, inconscient »³) que la critique formaliste a proposé des critères objectifs, intrinsèques, pour le jugement esthétique et qu'elle s'est constituée comme un mouvement s'affranchissant de l'allure scientifique et érudite des études sociologiques, biographiques et historiques en littérature, ou bien du subjectivisme d'une critique de goût n'ayant aucune rigueur, aucune solidité.

Si, dans la première partie de son essai, William Marx retrace les contours et les raisons d'une réaction formaliste plus générale, toute son analyse est pourtant axée sur deux écrivains : T. S. Eliot et Paul Valéry. Ils représenteraient les initiateurs, ou bien les « moteurs », de cette réaction, chacun des deux réagissant à la tendance critique dominante dans son pays (la critique étiologique en France et la critique impressionniste en Angleterre). Les univers critiques des T. S. Eliot et de Paul Valéry se répondraient « en s'opposant », en composant un « système bipolaire » relevant d'une conception commune de l'œuvre artistique et du travail d'interprétation⁴. Bien que ni l'un ni l'autre n'aient donné une systématisation générale de leurs théorisations, leurs images et les lieux critiques sur lesquels ils sont revenus à plusieurs reprises ont été accueillis et radicalisés par la critique successive.

¹ *Ibid.*, p. 54.

² « [...]Bergson ouvre la voie à une nouvelle approche, purement formelle, du langage et de la littérature. C'est même la seule voie possible dorénavant : si l'œuvre ne peut plus être envisagée dans son rapport avec le réel, qu'elle est appelée à rater de toute façon, il ne reste plus qu'à l'observer en elle-même et à l'apprécier pour sa valeur intrinsèque. Après la vogue immense du bergsonisme, seule une approche formaliste de la critique littéraire pouvait encore avoir des chances de paraître valide » (*ibid.*, p. 60).

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 321

Le renvoi continu à Valéry de la part des tenants de la Nouvelle Critique et la référence primordiale que T. S. Eliot constitue pour le New Criticism seraient, à cet égard, la première preuve du caractère fondateur de leurs écrits. Il existe une image, très connue, qui résume la manière dont les deux poètes ont envisagé l'œuvre : celle de la catalyse¹. Par le biais de cette image, Valéry et Eliot ont figé une appréhension nouvelle de l'œuvre littéraire : comme un absolu dont le processus de genèse et de gestation échappe forcément à toute tentative d'explication causale, mais dont les éléments en jeu – auteur, texte, lecteur – sont saisis dans leur singularité.

De la critique à la théorie

En reprenant la métaphore employée par Guido Mazzoni afin de définir et de justifier son interprétation de la poésie moderne², on pourrait emprunter à la physique un concept qui nous aiderait à envisager la critique formaliste telle qu'elle a été traitée par William Marx. Si chaque système peut être comparé à un champ de force et l'unité culturelle d'une période à sa résultante, T. S. Eliot et Paul Valéry représenteraient deux des vecteurs de la nouvelle configuration acquise par la critique littéraire au XX^e siècle. C'est pour cette raison que William Marx a pu considérer les deux adjectifs « formaliste » et « moderne » comme des synonymes et passer l'écroulement du système qui les avait précédé au crible des maximes de Eliot et de Valéry³. En donnant un ordre cohérent et en agençant d'une manière plus achevée les positions exprimées auparavant par d'autres écrivains (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert), ils auraient su ainsi se poser en « saints patrons » de la critique formaliste ; à partir des années 1920 en Angleterre et des années 1940 en France leurs approches se seraient institutionnalisées⁴, elles se seraient figées « en corps de doctrine »⁵, en s'élargissant au domaine universitaire. Et grâce à la thèse de Marx cette nébuleuse de références faite au cours du colloque de Cerisy de 1966 se clarifie

¹ Voir P. Valéry, « Commentaire de *Charmes* » [1929], dans *Œuvres*, cit., p. 1511-1512. ; T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » [1919], *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1999, p. 15.

² G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 15-16.

³ Voir notamment le chapitre « La crise du discours critique », dans W. Marx, *Naissance de la critique formaliste*, cit., p. 163-216.

⁴ W. Marx, « Comment la critique universitaire devint formaliste », *ibid.*, p. 163-192.

⁵ W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 17.

aussi : si on pouvait retrouver, à juste titre d'ailleurs, tantôt chez André Gide, tantôt chez Marcel Proust, tantôt chez Paul Valéry et T. S. Eliot, tantôt chez Charles Du Bos ou chez Jacques Rivière, les premiers balbutiements de la critique des années 1960, il manquait pourtant une nette conscience des principes qui informaient cette critique. Une conscience permettant d'établir une hiérarchie des influences, une généalogie. Or, la manière dont William Marx a analysé et comparé les écrits de Valéry et Eliot a le mérite de dessiner, dans ce champ de force mouvant et protéiforme qu'est la critique littéraire, un véritable système. Certes, Proust avait su mettre radicalement en question la critique biographique ; Flaubert avait essayé de toutes ses forces d'écrire un livre sur rien, faisant sauter tout un système de valeurs morales ; Mallarmé avait déplacé l'intérêt du travail littéraire sur le langage ; Edgar Allan Poe avait montré que tout se joue dans la technique et l'œuvre de Baudelaire en avait été la meilleure des caisses de résonance. Mais ce sont Eliot et Valéry qui ont repris les éléments éparpillés d'une nouvelle manière d'envisager l'œuvre littéraire, en donnant, dans leurs écrits critiques, les directives à suivre. Et en initiant la critique à la théorie. Car jamais avant eux le travail d'exégèse n'avait été compris d'une manière aussi rigoureuse, objective et rationnelle : tout en voyant l'œuvre comme un absolu ayant des caractères presque mystiques, ils distinguaient pourtant nettement les éléments en jeu dans l'acte de création et dans la réception. Et c'est sur ce principe d'ordre que la critique qui leur succéda s'appuya constamment : dans leur sillage, toute analyse incapable de démêler l'écheveau constitué par la triade auteur-texte-lecteur fut considérée comme approximative, voire grossière. Leur figure d'écrivain-critique leur donna, en outre, une sorte de halo mythique : repris par la critique successive, ils seront plus des pères spirituels que des interlocuteurs et la référence à leurs maximes sera souvent posée, en soi, comme gage de vérité.

UNE INTRANSITIVITÉ RADICALE

Philologie et critique

En Italie la critique formaliste n'a pas eu de figure tutélaire ni de voix critique manifeste parmi les écrivains, mais elle a commencé à se frayer un chemin au début du siècle, principalement dans le travail de ces critiques qui voyaient dans les expériences littéraires de la fin du siècle précédant un point de référence et qui se proposaient d'appliquer les méthodes philologiques d'une étude immanente non seulement aux textes anciens mais également aux œuvres de leurs contemporains, afin de ménager des outils capables de reconnaître au texte littéraire sa spécificité. La critique formaliste italienne a ceci de singulier : elle se développe à l'intérieur d'une discipline canonisée, la philologie, qui lui fournit une valeur scientifique et heuristique. Et elle se dit, en même temps, influencée par la littérature étrangère de l'époque. Pour comprendre la naissance de la critique formaliste italienne il faut, en somme, superposer les sentiers empruntés par les philologues et ceux empruntés par les poètes.

L'attention prêtée aux formes par Giuseppe De Robertis, sa tentative d'atteindre un secret des œuvres, sa quête de la « substance de l'art » réunissant poésie et critique, son travail d'interprétation *a parte subiecti* s'opposant à la critique *a parte obiecti* crocienne¹, ainsi que l'enseignement de Gianfranco Contini pourraient, en ce sens, être considérés comme les deux paradigmes qui ont donné l'impulsion majeure à l'essor de la critique formaliste italienne, comme l'avait indiqué D'Arco Silvio Avalle dans son étude de 1970². L'esprit qui dirigeait l'essai d'Avalle était téléologique : il fallait montrer l'effort de sortir de l'hégémonie crocienne pour aboutir à cette ouverture vers l'étranger qui avait été réalisée, entre

¹ Voir G. De Robertis, *Scritti vociani*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967.

² Voir, notamment, le premier chapitre, « Formalisti e filologi », dans D'A. S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, cit., p. 9-47.

autres, par le groupe gravitant autour de la revue *Strumenti critici*. Dans cette perspective, il repérait un moment-clé entre 1946 et 1948, à savoir lorsqu'un triangle polémique s'était créé ayant à ses sommets Gianfranco Contini, en tant qu'« inventeur » de la critique de variantes, Giuseppe De Robertis, qui se déclarait son élève, et Benedetto Croce qui, en éreintant la critique des « paperasses »¹, s'en prenait en réalité à la littérature décadente². Il s'agissait moins de montrer comment cette critique avait pu surgir que de suivre une ligne ascendante : celle qui menait de la pédagogie continienne ressortant de la vision dramatique du texte en train de se faire³, à la « science moderne des rapports et des fonctions » poursuivie par Cesare Segre, par Maria Corti ou par D'Arco Silvio Avalle lui-même⁴. Certes, d'autres critiques, avant ou avec De Robertis, s'étaient penchés sur l'œuvre *en soi* : il suffit de penser à Cesare De Lollis, à Domenico Petri, mais surtout à Giosué Carducci, à Renato Serra ou encore, d'une manière plus générale, à l'esprit tranchant des écrivains gravitant autour de la revue *La Voce*. Mais la référence à De Robertis et à sa polémique avec Croce a le mérite de cibler le véritable enjeu de la critique formaliste italienne : s'affranchir de l'idéalisme et reconnaître à la littérature contemporaine une valeur que Croce lui avait constamment niée.

La « junctura » Mallarmé-Valéry

Et en effet Giuseppe De Robertis, dans un article publié en 1946⁵, saluait dans « Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare » de Contini, publié en 1943, l'éclosion d'une critique des corrections d'auteur attentive, enfin, non seulement à l'œuvre en elle-même, mais également à l'œuvre comme processus.

¹ B. Croce, « Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori », *Quaderni della « Critica »*, n° 9, novembre 1947, p. 93-94.

² D'A. S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, cit., p. 59-70. Voir aussi M. T. Giaveri, « La critique génétique en Italie : Contini, Croce et l'« étude des paperasses » », *Genesis*, n° 3, 1993, p. 9-29.

³ Voir à ce propos G. Contini, « Come lavorava l'Ariosto » (1937), *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 232-241.

⁴ Voir, notamment, le deuxième chapitre de l'ouvrage, consacré à la mise au jour du rapport qui relie la méthode continienne aux outils développés par la critique formaliste des années 1960 : D'A. S. Avalle, « Ragioni strutturalistiche », dans *L'Analisi letteraria in Italia*, cit., p. 49-86. Le caractère fondateur de l'entreprise continienne est bien mis en évidence, par exemple, dans le manuel : C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 79.

⁵ G. De Robertis, « Nel segreto di un libro », *Risorgimento Liberale*, 22 septembre 1946.

Giuseppe De Robertis voyait là le dépassement définitif de la position crocienne, car de la vision postulée par Contini tout psychologisme était banni : elle visait à combattre une appréhension monolithique – ou métaphysique – du texte, tout en étant concentrée sur l’activité poétique, dans un sens matériel, linguistique¹. Dans le premier paragraphe de son article, Contini employait, en outre, une comparaison féconde : tout comme l’école poétique inaugurée par Mallarmé (théorisée et systématisée ensuite dans la *poïétique* valéryenne) se serait distinguée par une attention portée à la poésie comme travail mobile et inachevable, de la même manière la philologie aurait dû porter son regard sur cet aspect *in fieri* de toute œuvre artistique. Il s’agissait, pour Contini, d’accomplir un glissement : passer du point de vue de l’usager (du philologue, de l’interprète du fait littéraire) à celui du producteur (l’écrivain). Le philologue traditionnel, totalement concentré sur l’œuvre d’art en tant qu’objet, aurait couru le risque d’absolutiser cet objet, en oubliant que le résultat final, l’ouvrage qu’il a sous ses yeux, ne représente que l’une des possibilités d’accomplissement dans l’avancement de l’écriture².

La comparaison établie par Contini tombait bien à propos pour De Robertis : il y trouvait la justification du travail qu’il avait accompli sur l’œuvre de Giuseppe Ungaretti non seulement du point de vue de la méthode (une édition des variantes, justement), mais également d’un point de vue idéologique. La collaboration De Robertis-Ungaretti semblait ainsi répondre aux exigences les plus modernes d’un mariage d’intentions déjà établi à l’étranger entre critique et poésie. À ses yeux, ce n’était pas simplement une jonction entre philologie et critique militante³, mais il s’agissait de fonder une critique nouvelle, enfin libérée de l’emprise du contenu. En réalité, les raisons principales engendrant la critique des variantes sont à chercher dans l’histoire de la philologie romane⁴ : Contini répondait au besoin interne à la

¹ Voir à ce propos l’explication et l’éclairage donnés dans « La critica degli scartafacci » [1948], dans G. Contini, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

² « La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l’interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l’ultima. È un punto di vista di produttore, non d’utente » (G. Contini, « Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare », dans *Varianti e altra linguistica (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5).

³ C’est l’adage qu’on répètera plus tard concernant le renouveau réalisé par la critique continienne des variantes. À ce propos voir par exemple D. Isella, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987, p. 4.

⁴ Voir à ce propos : F. Finotti, « La storia finita. Filologia e critica degli “scartafacci” », *Lettere italiane*, XLVI, n° 1, 1994, p. 3-43.

discipline de trouver de nouvelles stratégies d'édition là où la méthode lachmanienne faisait défaut, à savoir là où il ne s'agissait pas de dénicher l'original d'un texte, mais de rendre compte de différentes phases d'élaboration d'une œuvre. Contini n'a pas forgé la critique des variantes de toutes pièces (et, d'ailleurs, il ne l'a jamais prétendu), mais il a atteint avec elle « le point d'aboutissement d'un travail séculaire », en lui fournissant ses « justifications théoriques »¹ : pour ne pas revenir aux exemples anciens déjà traités par la philologie classique (un cas emblématique, et d'ailleurs cité par Segre : les lettres de Cicéron à Atticus concernant les modifications de ses textes), il suffit de rappeler qu'en 1642 Federico Ubaldini avait fait imprimer le brouillon du *Canzoniere* de Pétrarque dans le but, didactique, de montrer « la finesse de jugement (*acutezza di giudizio*) de Pétrarque dans le choix de la leçon la plus parfaite »².

Contini souligna d'ailleurs que cette méthode avait été entraînée par la publication des fragments leopardiens par Moroncini en 1927 et des variantes de l'Arioste par de Santorre Debenedetti en 1937³ ; il dit en outre que les premiers balbutiements d'une critique de variantes étaient à retrouver dans le commentaire à Pétrarque de Carducci-Ferrari, publié à la fin du XIX^e siècle. À ces déclencheurs, Claudio Giunta en a ajouté un troisième⁴ : l'édition diplomatique-interprétative des brouillons de Pétrarque, c'est-à-dire justement de ce même manuscrit *Vaticano latino 3196*, dit « Codice degli abbozzi »⁵, publié par Ubaldini trois siècles auparavant. Contini avait en effet emprunté ce chemin dans son travail philologique dès 1937, à savoir lorsque, en recensant le travail de Santorre Debenedetti, il distinguait une manière statique et une manière dynamique d'envisager un texte⁶. Cependant ce fut

¹ C. Segre, « Critique des variantes et critique génétique », *Genesis*, n° 7, 1995, p. 33.

² *Ibid.*, p. 32.

³ G. Contini, « La critica degli scartafacci », cit.

⁴ Toute l'argumentation de Claudio Giunta vise à amoindrir, voire effacer, la référence « gnoséologique » aux poètes français. La distance temporelle entre les essais sur les Anciens et ceux sur les Contemporains confirmerait ainsi ce que Contini avait déjà affirmé dans son article de 1948, c'est-à-dire que le renvoi à Mallarmé-Valéry était juste un procédé rhétorique (voir C. Giunta, « Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore », *Anticomoderno*, n° 3, 1997, p. 169-198). Segre a proposé de distinguer entre critique des variantes au sens propre dans les cas de Pétrarque, Arioste, et Leopardi et de critique génétique dans les cas de Proust et Mallarmé (C. Segre, « Critique des variantes et critique génétique », cit., p. 33-34).

⁵ Une partie de l'article de Giunta est consacrée à l'insertion de la méthode continienne dans l'histoire de la philologie, avec la mise en relief du malentendu sur lequel s'appuyait la critique crocienne des « paperasses ».

⁶ G. Contini, « Come lavorava l'Ariosto » [1937], cit.

le renvoi aux poètes français qui eut le plus de retentissement, en fondant toute la polémique de Croce contre la « critique des paperasses » sur ce qui, à bien des égards, peut être considéré comme un malentendu. Bien qu'à travers cette allusion Contini dit ne pas avoir voulu faire de profession de foi esthétique, mais avoir employé la lignée Mallarmé-Valéry simplement comme une métaphore (comme l'exemple le plus poussé d'une poétique concentrée sur l'acte de l'écriture, sur le mot, sur le signifiant)¹, pendant les années 1960, cette référence devint une sorte de lieu commun gnoséologique dans ces travaux historico-critiques visant à repérer les prémisses de la critique formaliste italienne. On reprit sa déclaration pour retrouver dans la poésie post-symboliste française un moment de rupture, un point de non retour et, par conséquent, donner à la critique formaliste l'approbation de la littérature.

Or, bien que cette référence à la lignée Mallarmé-Valéry se soit faite contre la volonté de Contini, il y a là quelque chose de fondateur.

« *L'être sauvage et impérieux des mots* »

Observée d'un point de vue transnational, la critique de l'œuvre *en soi* qui triompha au XX^e siècle et donna l'impulsion à une critique de type formaliste est inséparable de la mutation profonde qui se produisit dans la littérature au cours du XIX^e. Ce changement, partant de l'absolutisation du phénomène artistique tel qu'il fut envisagé par le Romantisme allemand, évolua dans une perte radicale de confiance dans la transparence du langage et donc de toute possibilité de connaissance directe du réel par le biais de celui-ci². De cette mutation découlèrent aussi bien la volonté flaubertienne d'écrire un livre sur rien que la recherche

¹ Pour Contini l'allusion à la lignée Mallarmé-Valéry aurait été, comme toute instance productrice (« come di qualsiasi altro eventuale produttore »), une métaphore assez immédiate, facile à comprendre: il ne s'agissait ni d'une référence autobiographique, ni d'une profession maladroite de foi esthétique. « S'il y a quelque chose de plus provincial que le snobisme (pire encore s'il est anachronique), c'est bien la crainte et le suspect du snobisme » (« Se c'è cosa più provinciale dello snobismo (peggio se anacronistico), è solo la paura e il sospetto dello snobismo ») (G. Contini, « La critica degli scartafacci », cit., p. 11).

² En parlant d'une mutation commencée au Romantisme, je reprends notamment la thèse articulée par Jacques Rancière dans *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

mallarméenne d'une écriture de l'Idée et la déclaration de « grève » de la littérature devant la société¹, ainsi que toutes les différentes formes d'art pour l'art qui virent le jour à la fin du XIX^e siècle. C'est à cette époque que se joua en effet un glissement fondamental : à la mise en doute de la possibilité d'appréhension du réel par le biais du langage suivit une révision du rôle que l'œuvre littéraire avait rempli pendant au moins les deux siècles précédents, avec une réfutation définitive du mandat social qui jusqu'alors lui avait été reconnu². En Italie les séquelles de cette transformation seront évidentes surtout dans la poésie et la critique hermétique du début du XX^e siècle.

Le caractère irréversible de cette rupture fut l'un des grands poncifs de la saison structuraliste et ce fut d'ailleurs l'une de ses figures majeures, Michel Foucault, qui, avec *Les Mots et les Choses*, canonisa le rôle fondateur de ce moment historique. Bâtit un système scientifique qui comprenne, d'après ce qui avait été fait pour la linguistique et pour l'anthropologie, l'ensemble des sciences de l'homme en étant aussi rigoureux que celui de sciences naturelles, était l'enjeu de l'essai de Foucault : « les mots » et « les choses » constituent les deux pôles d'un système cohérent, deux éléments isolés, deux unités séparées ayant tour à tour des liens différents, s'entrelaçant différemment selon les époques. Car ce serait dans ce lien, dans ce rapport, que se découperait le champ du savoir.

Or, dans son étude des *épistèmes* qui se sont succédés depuis la fin du Moyen-âge, Foucault montre comment l'âge contemporain est inenvisageable sans la compréhension de la rupture qui a eu lieu au XIX^e siècle, une rupture qui relaye non seulement l'« analogie » fondant le savoir jusqu'au VI^e siècle, mais également la « comparaison » – c'est-à-dire le jugement – fondant le savoir de l'époque successive. C'est, en somme, dans la brisure au cœur de l'*épistémè* moderne qu'il faut comprendre la perspective théorique (« le partage entre l'interprétation et la

¹ Pour Mallarmé, il s'agissait par le biais de cette « grève » d'exprimer moins un refus qu'une contestation, comme il l'expliqua à Jules Huret : « [...] je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret » (J. Huret, « M. Stéphane Mallarmé », dans *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Paris, José Corti, 1999, p. 104).

² Voir à ce propos W. Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e – XX^e siècle)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

formalisation »¹) qui s'est développée au cours du XIX^e siècle. Il vaut la peine de citer un long extrait tiré des *Mots et Choses* concernant ce passage car il a le mérite de résumer cette scission interne à la littérature à laquelle nous venons de faire allusion et d'encadrer les présupposés d'une étude formaliste de la littérature, à savoir l'importance du moment où « le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance »², moment à partir duquel le langage « n'a rien à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être »³:

De la révolte romantique contre un discours immobilisé dans sa cérémonie, jusqu'à la découverte mallarméenne du mot et son pouvoir impuissant, on voit bien quelle fut, au XIX^e siècle, la fonction de la littérature par rapport au mode d'être moderne du langage. Sur le fond de ce jeu essentiel, le reste est effet : la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale ; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler (le goût, le plaisir, le naturel, le vrai), et elle fait naître dans son propre espace tout ce qui peut en assurer la dénégation ludique (le scandaleux, le laid, l'impossible) ; elle rompt avec toute définition de « genres » comme formes ajustées à un ordre de représentation, et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée ; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir comme contenu que dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivant, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature ; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine – singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle –, vers le simple acte d'écrire.⁴

Si la littérature est, pour Foucault, le banc d'essai de son entreprise théorique, son interprétation de la perte de la transitivité du langage est fondamentale pour comprendre la naissance de la critique formaliste. C'est dans la littérature elle-même que s'est produite cette césure qui a amené la critique à aborder l'œuvre comme un ensemble autonome et qui l'a poussée, ensuite, à se concentrer sur son langage, à savoir à se pencher sur l'« être sauvage et impérieux des mots »⁵. Au moment où l'acte d'écrire s'est configuré comme le but ultime de la littérature, la critique a dû

¹ M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 312.

² *Ibid.*, p. 313.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

changer son objet d'enquête : elle a commencé – nous l'avons vu – à chercher de nouvelles stratégies d'étude lorsque le mot, la phrase, ne sont plus convoqués pour indiquer un référent, mais qu'ils s'imposent dans la matérialité de leur forme linguistique.

Avec cette clarification il est plus aisé de comprendre les raisons du rôle phare acquis par la linguistique dans les études littéraires et la prégnance de la notion de degré d'arbitraire reconnu au signe linguistique par Saussure. Car à partir du moment où la littérature ne parle que d'elle-même, toute contextualisation n'est pas simplement secondaire, elle devient captieuse : les thèses de Saussure – peu importe pour notre propos qu'on les considère comme bien ou mal comprises –¹ iront ainsi combler cette sorte de vide critique créé par l'impossibilité référentielle. Les couples conceptuels repris de Saussure (diachronie/synchronie, syntagmatique/paradigmatique, langue/parole, signifiant/signifié) devinrent des notions dichotomiques permettant d'envisager différemment les tropes et les figures de style de la rhétorique classique, dans une tentative de réactualisation des termes anciens ayant pour fin de créer une nouvelle méthodologie de travail². Pour analyser une littérature dont le contenu ne revient qu'à « dire sa propre forme » on dut abandonner le vocabulaire, les conventions et les buts anciens : aux enquêtes portant sur l'Auteur et sur l'Histoire, on substitua une étude des codes.

On entrevoit ici les éléments précurseurs d'une appréhension du texte littéraire comme « mosaïque de citations », comme « absorption et transformation d'un autre texte » à l'intérieur duquel les énoncés « se croisent et se neutralisent »³. Une fois le lien entre les mots et les choses coupé, il ne reste qu'à s'occuper du réseau de relations immanentes aux textes, des rapports que les signes linguistiques

¹ G. Mounin, *Saussure ou le structuraliste sans le savoir*, Paris, P. Seghers, coll. « Philosophes de tous les temps », 1968, p. 74-83. À propos des mésinterprétations de Saussure voir également T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1988 ; J.-C. Milner, *Le Périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002. De manière plus générale, en ce qui concerne l'histoire de l'édition du *Cours de linguistique générale*, son accueil et sa diffusion en Europe et aux États-Unis voir F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, éd. T. de Mauro, Bari, Laterza, 1967, p. XXIV-XXXIX, p. 285-355.

² L'article le plus influent dans cette nouvelle alliance de linguistique, poétique et rhétorique est sans doute « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » de Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale* [1963], t. I, Paris, Minuit, 2003, p. 43-67).

³ C'est-à-dire les notions de « texte » et d'« intertextualité » telles qu'elles sont conçues par Julia Kristeva dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85 et p. 52.

entretiennent entre eux, en employant la linguistique comme modèle épistémologique – ou, selon Fredric Jameson, comme métaphore¹.

La quête des pères

Après avoir montré certaines des prémisses idéologiques et historiques de cette attitude formaliste, il faut maintenant nous pencher sur une donnée souvent considérée comme sûre et essayer sinon de la réviser, au moins de la nuancer. Car aujourd'hui, au premier abord, la formule « critique formaliste » renvoie communément à une expérience précise et délimitée dans le temps : celle du groupe de poètes avant-gardistes et de linguistes russes qui se réunirent autour de la « Société pour l'étude de la langue poétique » à Saint Petersburg et du « Cercle linguistique de Moscou ». Pendant les années 1910 les formalistes russes avaient commencé à élaborer une méthode critique visant à mettre au premier plan l'autonomie linguistique du texte, allouant une légitimité inconnue auparavant à une étude de ses composantes phonétiques, morphologiques, syntaxiques. En préférant utiliser les méthodes développées par la philologie classique plutôt que celles de la critique littéraire de l'époque, ils partageaient tous une conception autotélique de la littérature qui les amena, au fil du temps, à envisager les œuvres sous un triple angle métaphorique : comme un mécanisme, comme un organisme et comme un système². Afin de créer une science littéraire fondée sur les qualités intrinsèques du matériau littéraire, ils approfondirent une « conscience théorique et historique des faits qui

¹ Dans l'optique marxiste de Fredric Jameson, la raison profonde de l'emploi du modèle linguistique en critique littéraire résiderait moins dans la quête d'une validité scientifique que dans le caractère même de la société occidentale. Les pays soi-disant développés refléteraient leur image dans ce choix critique, à savoir l'image d'un monde saturé d'informations, traversé par un réseau embrouillé de liens superficiels : « There is therefore a profound consonance between linguistic as a method and that systematized and disembodied nightmare which is our culture today » (F. Jameson, *The Prison-House of Language*, cit., p. IX).

² Mécanisme, organisme et système sont les trois modèles tropologiques isolés par Peter Steiner représentant les trois étapes successives de l'analyse littéraire telle qu'elle a été pratiquée par les formalistes russes dès les années 1910 jusqu'aux années 1930 (*Russian Formalism. A metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984).

relèvent de l'art littéraire en tant que tel »¹. En un mot : ils s'accordèrent le droit de *démonter* les textes littéraires².

Ce qui réunissait les points de vue des linguistes et des écrivains avant-gardistes des deux cercles russes était une sorte de théologie négative : la vision de la littérature qu'ils partageaient était celle d'une fonction du langage n'ayant justement aucune fonction utilitaire, sinon la manifestation de son absence de fonctions³. C'est dans cette perspective que s'intègre et se comprend la célèbre déclaration faite par Roman Jakobson concernant la cible à viser par la nouvelle « science littéraire » qu'ils étaient en train de fonder : non pas la littérature – terrain battu jusque-là par des historiens se servant des œuvres comme de « documents défectueux » à éclaircir grâce à la psychologie, à la politique ou à la philosophie – mais la « littérarité » – à savoir un élément nouveau, plus spécifique et moins aléatoire, « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »⁴. Cette « littérarité », Jakobson voulut l'établir sur des bases scientifiques, grâce aux analyses des structures phonologiques, grammaticales et sémantiques menées dans les travaux qu'il poursuivit à l'intérieur du *Cercle linguistique de Prague*. Il amena ensuite avec lui les modèles développés à partir du langage poétique de l'autre côté de l'Atlantique, à New York, là où se produisit ce mariage entre la linguistique et l'anthropologie dont l'influence sur le structuralisme est amplement reconnue.

Pourtant, si la pratique critique des formalistes russes est étudiée aujourd'hui à la fois comme l'expérience archétypale et comme le déclencheur de la critique formaliste au XX^e siècle, il s'agit, en partie, d'une interprétation forcée car les apports critiques des formalistes russes furent reçus dans un climat intellectuel qui avait déjà développé, à sa manière, ce genre d'approche. Grâce à la clarté de leurs propos, à l'intelligibilité de leurs systématisations, à l'entente entre critique et avant-garde, à la portée politique, subversive, de leurs actions ainsi qu'à l'arrêt imposé de

¹*Ibid.*, p. 31.

² Démarche dont la célèbre analyse menée par Eikhenbaum sur le *Manteau* de Gogol et l'isolement de sa couche compositionnelle fondamentale constituera l'une des réalisations les plus exemplaires (B. Eichenbaum, « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 215-237).

³ À propos de l'autotélisme du langage poétique opposé par le formaliste russes à l'hétérotélisme du langage pratique voir T. Todorov, *Critique de la critique*, cit., p. 18-27.

⁴ La paternité de la phrase est attribuée à Jakobson dans B. Eichenbaum, « La théorie de la méthode formelle », dans T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, cit., p. 36.

leurs activités par la dictature stalinienne, ils devinrent en effet une sorte d'archétype construit après coup par les figures majeures de la saison structuraliste.

Les écrits des formalistes russes n'eurent de diffusion en Occident qu'à partir des années 1950, d'abord avec l'essai de Victor Erlich¹ qui en résumait le projet général et ensuite, en France, avec les traductions de Tzvetan Todorov publiées en 1966, qui visaient moins à présenter le caractère particulier et novateur du mouvement qu'à donner un prédécesseur illustre à la démarche structuraliste, et notamment à dévoiler cette doctrine à la base de la linguistique structurale². Selon les argumentations menées dans l'introduction de Todorov et dans la préface de Jakobson à *Théorie de la littérature*, il s'agirait moins d'une source parmi d'autres que d'une véritable matrice et Jakobson en personne – cet « homme-orchestre »³ – aurait constitué le maillon d'une chaîne qui, partant de la Russie, aurait atteint l'Europe et les États-Unis⁴.

Au cours de l'année 1966 tout se passa, en effet, comme si les formalistes russes avaient été véritablement « inventés »⁵ : la compréhension de leurs articles fut constamment biaisée par une sorte de récit téléologique sous-entendu, par le besoin d'établir une généalogie justifiant cette mutation intellectuelle qui était en train de se produire en France dans les sciences humaines en général et dans les études littéraires en particulier. De l'ensemble de leurs théories et de leurs pratiques, on retint surtout les aspects les plus strictement linguistiques – ceux que d'une manière un peu simpliste nous pourrions renvoyer à la déclaration d'autonomie du signifiant – le but étant de démontrer que la France avait un retard de cinquante ans à rattraper

¹ V. Erlich, *Russian Formalism. History, Doctrine*, 'S-Gravenhage, Mouton, 1955.

² La généalogie se moue en téléologie lorsque Todorov souligne dans la « Présentation » de l'ouvrage la nécessité de dépasser le caractère épisodique de la critique pratiquée par les formalistes russes afin d'en tirer « les conclusions abstraites, la nette conscience théorique, qui manquent le plus souvent » (T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, cit., p. 22).

³ C'est ainsi que François Dosse définit Roman Jakobson dans le chapitre qu'il lui consacre dans son *Histoire du structuralisme. Le champ du signe* [1991], t. I, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012, p. 72-79.

⁴ Pour un récit de cette histoire fait par ses protagonistes voir : R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980 ; R. Jakobson, *Russie folie poésie*, éd. T. Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 ; T. Todorov, *Devoirs et délices. Une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin*, Paris, Seuil, 2002.

⁵ Voir à ce propos la leçon d'Antoine Compagnon « L'exploitation des formalistes russes » tenue au Collège de France en 2011 dans le cadre du cours *Annus Mirabilis 1966*.

dans ce domaine. Cette reprise se chargeait, en outre, d'une dimension politique qui aurait relié l'avant-garde russe et la néo-avant-garde française¹.

Les précurseurs

En Italie ce retard pouvait être ressenti comme double : non seulement l'anthologie de Todorov fut publiée deux ans après, en 1968, mais il s'agit aussi d'une traduction du français. Cependant, si l'on regarde de plus près les parutions de la décennie, on s'aperçoit vite qu'en Italie un regard plus mitigé et plus attentif à la complexité de l'ensemble des expériences critiques et poétiques des formalistes russes avait été permis par un travail de traduction plus varié : en guise d'exemple, en 1966 parurent *Pour une théorie de la prose* de Viktor Chklovski, qui ne fut traduit en France que sept ans après, les *29 thèses du Cercle de Prague*², qui ne parut en France que deux ans après et la monographie de Victor Erlich, qui ne fut jamais traduite en français³. Même si ce furent souvent de petites maisons d'édition (De Donato, Dedalo, Silva) qui s'occupèrent des publications critico-littéraires (Einaudi, maison-phare dans la diffusion des travaux soviétiques, était plus attentive aux écrits anthropologiques et politiques), le lien qu'elles entretenaient avec des intellectuels influents assura une diffusion approfondie et protéiforme des idées des Russes⁴.

D'ailleurs deux articles pionniers étaient parus dans la revue *La Cultura* en 1930 et en 1933⁵ : d'abord, la chronique « Formalisti e marxisti » où Leone Ginzburg relatait l'entreprise politique d'anéantissement de l'avant-garde russe et laissait présager la fortune de l'école formaliste ; ensuite la traduction de Jakobson

¹ Pour une analyse d'inspiration bourdieusienne des enjeux politiques impliqués dans la réception des formalistes russes en France voir : F. Matonti : « L'anneau de Moebius. La réception en France des formalistes russes » (*Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009/1-2, p. 52-67).

² *Il Circolo Linguistico di Praga. Le Tesi del '29*, Milano, Silva, 1966. En France, les 29 thèses seront publiées trois ans après dans la revue *Change* (n° 3, 1969).

³ V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966.

⁴ Il suffit à cet égard de penser à la maison De Donato, qui avait son siège à Bari, confiant la direction de plusieurs de ses collections à Giorgio Zampa en ouvrant ainsi une filière à Milan.

C'est justement Giorgio Zampa qui convainc Maria Olsoufieva à accomplir non seulement un travail de traduction mais aussi de *scouting* pour la maison De Donato. Voir à ce propos et, de manière plus générale, à propos de l'apport de la maison d'édition De Donato dans la diffusion des idées des formalistes russes : L. Di Bari, *I meridiani. La casa editrice De Donato fra storia e memoria*, Bari, Dedalo, coll. « Nuova Biblioteca Dedalo », 2012, p. 23-36.

⁵ Voir D. Giglioli, D. Scarpa, « Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970) », dans S. Luzzato, G. Pedullà, *Atlante della letteratura italiana*, t. III, Torino, Einaudi, 2012, p. 882.

présentant l'école de Prague faite par Bruno Migliorini. Et si en 1949 Benedetto Croce avec sa polémique contre *Le radici storiche dei racconti delle fate* de Propp avait certes déplacé l'intérêt de l'ouvrage des aspects plus strictement formalistes vers sa propagande stalinienne maladroite¹, il n'en demeure pas moins que cette première traduction de Propp en Occident avait permis aux critiques italiens, au moins, d'entrevoir la possibilité de ce travail morphologique qui ne pourra être complètement apprécié que vingt ans après, avec la publication de *Morphologie du conte* (en 1965 en France et en 1966 en Italie). Nous ne pouvons pas dire, donc, que la publication de l'anthologie de Todorov en 1968 fut accueillie avec la stupeur et l'enthousiasme d'une découverte : les idées et les écrits des formalistes russes circulaient depuis longtemps, encadrés dans une perspective consciente des enjeux historiques et politiques. En 1968 Ignazio Ambrogio publia en fait *Formalismo e avanguardia in Russia*², un livre qui montrait l'agencement des positions critiques, littéraires et linguistiques des formalistes russes en les intégrant dans le contexte culturel de leur époque. Et en 1969 parut aussi *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*³, une anthologie dirigée par Remo Faccani et Umberto Eco qui visait à montrer l'apport donné par les formalistes russes à la sémiotique, en recueillant des articles provenant de l'école de Moscou, ainsi que les textes de l'école de Tartu qui en développaient l'héritage. L'ambition de l'ouvrage était la divulgation d'une méthode nouvelle, son but était de sortir la critique italienne de l'enfermement du demi-siècle précédent.

Loin de représenter le bloc monolithique qui s'imposa en France, les théories et les pratiques des formalistes russes furent tout de suite perçues en Italie comme multiformes, et comprises dans leur singularité, grâce aussi peut-être à l'absence d'une personnalité aussi importante que celle de Jakobson : il n'y eut pas, en somme, la quête d'une généalogie, mais la volonté de trouver dans l'expérience russe des outils critiques et méthodologiques. Alors qu'en France les slavistes revinrent à partir des années 1980 sur l'exploitation des formalistes russes faite pendant les années 1960 afin d'en réviser l'histoire dressée posthume et d'en raconter l'histoire

¹ B. Croce, « Recensione a: *Le radici storiche dei racconti delle fate* », *Quaderni della « Critica »*, VI, n° 15, novembre 1949, p. 102-105.

² I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori riuniti, 1968.

³ U. Eco, R. Faccani (dir.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969.

véritable¹, en Italie les slavistes avaient joué le rôle de médiateurs, permettant ainsi un accueil moins fracassant, peut-être, mais plus lucide.

Qu'est-ce qu'une critique formaliste ?

Nous avons parlé d'une métamorphose transnationale de la critique au début du siècle et nous avons envisagé la critique formaliste des années 1960 comme l'évolution logique de ce changement, en montrant que ce qui se passa en Russie à la fin des années 1910 fut moins fondateur que ce que l'on n'avait voulu croire. Nous avons fait allusion au caractère subversif qui marqua la critique formaliste à sa naissance un peu partout et nous avons montré certains de ses paradoxes. Par exemple, la critique formaliste dans les pays anglo-saxons a pu s'inspirer de l'esthétique de Benedetto Croce qui, en Italie, était justement le tenant d'une méthode que les critiques formalistes voulaient dépasser. Nous avons dit vouloir parler d'une critique formaliste au sens large, découlant d'une étude de l'*œuvre en soi*, mais une question se pose naturellement : qu'est-ce qu'une critique formaliste, au juste ? Quels sont les traits spécifiques de cette approche critique ? S'agit-il simplement d'une critique qui s'occupe de la forme des textes littéraires ? Et si c'est bien le cas, où réside précisément sa nouveauté ? Qu'est-ce qui la rend différente et autonome par rapport aux poétiques et aux rhétoriques anciennes ? Pourquoi au cours du colloque de Cerisy les chemins de la critique présente et future étaient-ils envisagés sous le signe du formalisme, alors que l'étude de la forme n'était souvent qu'un prétexte pour partir sur d'autres terrains ?

Si on essaie de dévider l'écheveau des origines de la critique formaliste on se retrouve face à un nombre infini de poupées russes : pour chaque démarche, on

¹ Voir à ce propos le travail que Catherine Depretto a mené dès la fin des années 1970 et notamment *Le Formalisme en Russie* (Paris, Institut d'études slaves, 2009). Parmi ses articles, voir notamment son cadrage du parcours de Roman Jakobson dans C. Depretto, « Roman Jakobson et la relance de l'Opojaz (1928-1930) », *Littérature*, n° 107, octobre 1997. En ce qui concerne l'insertion de l'expérience russe dans un mouvement formaliste transnationale voir également : S. Tchougounnikov, « Le formalisme russe entre pensée organique allemande et premier structuralisme », *Protée*, n° 31(2), automne 2003, p. 83-97 ; A. Dmitriev, « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du monde russe*, n° 43(2-3), avril-septembre 2002, p. 423-440. À propos des formalistes russes voir également : M. Aucouturier, *Le Formalisme russe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll : « Que sais-je », 1994, et le numéro collectif « Les formalistes russes » : *Europe*, n° 911, mars 2005.

retrouve aisément un prédécesseur illustre, à chaque critique on reconnaît des aïeux bien plus anciens, jusqu'à remonter paradoxalement à ce texte fondateur, à cette boîte de Pandore, qui serait la *Poétique* d'Aristote¹. Car dès que la littérature existe, ou dès qu'on en trouve une trace, il existe également une tentative de clarification interne – une explication selon des modes intrinsèques, comme le dirait René Wellek –² que l'on pourrait qualifier, justement, de formaliste. « Formaliste » serait ainsi une sorte de mot-valise désignant toute étude se référant à la mécanique des textes littéraires, à la manière particulière dont, en littérature, s'organisent la parole et le référent, le code et le message. Dans cette perspective, les précurseurs de la critique formaliste au XX^e siècle seraient aussi bien l'*Art poétique* d'Horace que l'*Institutio oratoria* de Quintilien ou le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, autant que les traités divers de rhétorique publiés dès l'Antiquité jusqu'à la Renaissance ainsi que les *artes poeticae* ou les *artes dictaminis* du Moyen-âge³. Pourtant, cette lignée nous paraît partiellement illégitime, car elle méconnaît l'existence de la critique littéraire comme genre autonome, ressorti de l'évolution du commentaire tel qu'il existait au Moyen-âge et à la Renaissance⁴, né de l'écroulement du système néoclassique et de son canon éternel, enraciné sur de nouvelles bases nationales à l'époque romantique : la critique littéraire est un genre polymorphe dont la nature est principalement discursive et dont l'histoire est liée tantôt à l'art de la conversation pratiquée dans les salons au XVIII^e siècle, tantôt à la naissance et à l'essor de la presse, tantôt à la montée de la bourgeoisie⁵.

¹ Selon Marcello Pagnini, par exemple, la conception de l'œuvre d'art comme un ensemble d'éléments agencés serait la conclusion légitime et inévitable de toute poétique et de toute esthétique : qu'on parte de la *mimesis* d'Aristote, ou de l'art comme *delectare ut docere* d'Horace et de Cicéron, ou du « spontaneous overflow of powerful feelings » de Wordsworth, on arriverait toujours au principe du *Zirkel im Verstehen* codifié par Schleiermacher (ce va-et-vient herméneutique entre le cœur de l'œuvre et ses parties qui dirige également la stylistique de Spitzer). Une appréhension du texte fondant toutes les théories et les pratiques modernes, du New Criticism au structuralisme et à la sémiotique (M. Pagnini, *Semiosi. Teoria e ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 83).

² A. Warren, R. Wellek, *Theory of literature*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1948.

³ Voir l'« Introduction » à l'anthologie d'extraits d'ouvrages narratifs et didactiques médiévaux : U. Mölk, *Les débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 2011.

⁴ Voir à ce propos G. Mathieu-Castellani, M. Plaisance (dir.), *Les Commentaires et la Naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1990 et notamment la quatrième section : « Critique humaniste, critique littéraire » (p. 203-270).

⁵ R. Wellek, « Introduction », *A History of Modern Criticism*, I, cit. p. 9.

Or, si on envisage la critique littéraire telle que nous la connaissons aujourd'hui comme un genre autonome qui possède une histoire particulière, on remarque ce virage entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, époque dont on a longuement parlé. C'est à ce moment-là qu'un type de critique littéraire à la fois essentialiste et hygiéniste se fraye un chemin : essentialiste parce qu'elle enlève de la considération esthétique tout élément externe à l'œuvre ; hygiéniste parce que cette entreprise est faite contre toute une série de pratiques qui, de quelque manière, auraient infecté l'interprétation de l'œuvre d'art¹. Dans le cadre de cette nouvelle orientation, il est possible de comprendre la renaissance, effective ou apparente², de la rhétorique dans la deuxième moitié du XX^e siècle, du renouveau de l'intérêt manifesté à son égard et de l'exploitation de ses outils par la théorie littéraire.

Rhétorique et rhétoricité

À ce propos, Antoine Compagnon a parlé d'une « rhétoricité générale », pouvant ainsi rendre compte de la nouvelle manière dont la rhétorique est

¹ À ces deux adjectifs il faudrait en ajouter un troisième : terroriste. Car, comme l'a expliqué William Marx, si « la critique formaliste s'est présentée dans l'Histoire comme une entreprise de renversement des concepts en cours, c'est que cette critique a par définition la fibre terroriste. Mais son terrorisme procède d'une profession de foi essentialiste : les formalistes ne veulent tout faire sauter que pour voir subsister finalement, au-dessus des ruines fumantes des illusions critiques, les structures les plus solides de la littérature » (W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 340)

² À propos de l'héritage de la « vieille rhétorique » revendiqué par les critiques formalistes au XX^e siècle voir M. Fumaroli, « Introduction : pour une histoire de la rhétorique », dans *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 10-11. Fumaroli ne parle pas de critique formaliste, mais lorsqu'il se réfère à « une sorte de méta-rhétorique moderne », il fait allusion à trois parmi ses figures majeures : Valéry, Barthes et Genette. Et c'est d'ailleurs dans la conclusion que Roland Barthes ajoutait à la transcription d'un séminaire tenu à l'École pratique des hautes études en 1964-1965 que nous pouvons lire un exemple frappant de cette méta-rhétorique : « [...] cette idée qu'il y a une sorte d'accord obstiné entre Aristote (d'où est sortie la rhétorique) et la culture dite de masse, comme si l'aristotélisme, mort depuis la Renaissance comme philosophie et comme logique, mort comme esthétique depuis le romantisme, survivant à l'état dégradé, diffus, inarticulé, dans la pratique culturelle des sociétés occidentales – pratique fondée, à travers la démocratie, sur une idéologie du « plus grand nombre », de la norme majoritaire, de l'opinion courante : tout indique qu'une sorte de vulgate aristotélicienne définit encore un type d'Occident trans-historique, une civilisation (la nôtre) qui est celle de l'*endoxa* : comment éviter cette évidence qu'Aristote (poétique, logique, rhétorique) fournit à tout le langage, narratif, discursif, argumentatif, qui est véhiculé par les « communications de masse », une grille analytique complète (à partir de la notion de « vraisemblable ») et qu'il représente cette homogénéité optimale d'un métalangage et d'un langage-objet qui peut définir une science appliquée ? En régime démocratique, l'aristotélisme serait alors la meilleure des sociologies culturelles. » (R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 163-164).

appréhendée, c'est-à-dire, à la manière de Nietzsche, comme condition même de tous les discours, comme dimension inaltérable du langage¹. La référence au vocabulaire ancien et la reprise de vieilles taxonomies assumeront une valeur idéologique : l'ancienne rhétorique sera considérée, en effet, comme un système formel métacritique reflétant le caractère bifrons de toute opération littéraire. Comme l'a dit Gérard Genette, la rhétorique constituerait avant tout une sorte de matrice méthodologique de laquelle retenir « l'idée paradoxale de la Littérature comme un ordre fondé sur l'ambiguïté des signes, sur l'espace exigu, mais vertigineux, qui s'ouvre entre deux mots de même sens, deux sens du même mot : deux langages du même langage »². Il ne s'agissait pas de reprendre son côté descriptif ou, moins encore, son côté normatif, mais d'appréhender la rhétorique, tout d'abord, d'un point de vue philosophique. Et à une reprise féconde de la rhétorique classique (dont d'habitude on relèguerait « les figures de pensée dans un musée du formalisme pédant »³) se référait d'ailleurs Barthes dans la conclusion de *Sur Racine* lorsqu'il se plaignait que la littérature n'avait encore connu son Pierre Francastel, c'est-à-dire quelqu'un qui sache analyser ce « découpage du monde »⁴ imposé par le langage, tout comme le critique d'art l'avait fait dans son analyse de l'« espace plastique » en peinture⁵.

« La rhétorique, dit Barthes d'une manière plus alléchante dans les *Essais critiques*, est la dimension *amoureuse* de l'écriture »⁶. On pourrait paraphraser cette proposition quelque peu sibylline de la manière suivante : dans la rhétorique, conçue tantôt comme art de la parole, tantôt comme système descriptif de cet art, se concrétise une dimension cognitive propre à l'écriture. Non pas la simple énonciation de concepts qui lui préexisteraient, mais la *création* de concepts dans le mouvement même de l'écriture, dans sa formulation.

¹A. Compagnon, « La réhabilitation de la rhétorique au XX^e siècle », dans M. Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1261-1282.

²G. Genette, *Figures I* [1966], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1976, p. 221.

³R. Barthes, « Histoire ou littérature », *Sur Racine*, cit., p. 154.

⁴*Ibid.*, p. 155.

⁵P. Francastel, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951.

⁶R. Barthes, « Préface », *Essai critiques*, cit., p. 14.

Une tendance formaliste

William Marx a pu considérer « la critique formaliste » et la « critique moderne » comme deux synonymes parce que la critique formaliste s'est développée au sein d'un mouvement plus large qui a traversé la littérature occidentale : une fois que la littérature a dénié à l'œuvre toute fonction, il n'est resté à la critique que de se pencher sur la forme, en reprenant et en réactualisant des pratiques plus anciennes. Avec l'attribut « formaliste », il s'agirait donc moins d'indiquer un courant qu'une *tendance* :

L'invention de la critique formaliste (la chose) précède largement l'invention de la critique formaliste (le nom). Car il ne convient pas de concevoir uniquement le formalisme comme un événement historiquement et géographiquement situé. D'une certaine manière, la critique formaliste préexistait à sa propre apparition : elle se voulut souvent simple retour à un héritage critique perdu, Aristote, les classiques, Coleridge, Poe, pour ne citer que ces noms-là. Le formalisme doit donc aussi s'entendre comme une tendance. Décrire l'invention de la critique formaliste, c'est comprendre comment des textes poétiques, critiques, philosophiques, furent lus ou relus, sciemment ou non, de manière à fournir les fondements d'une nouvelle approche de la littérature.¹

La naissance de la critique formaliste plonge ses racines dans l'effacement progressif d'une vision de l'art comme imitation, dans la remise en cause de l'esthétique classique, ainsi que de toute interprétation morale du fait littéraire. Cette naissance est également liée à la remise en question d'un parallèle possible entre les méthodes des sciences humaines et celles des sciences exactes, telle qu'elle a été menée, en Allemagne, par Wilhelm Dilthey à la fin du XIX^e siècle, par Wilhelm Windelband et Heinrich Rickert ensuite². En parlant de la critique formaliste au XX^e siècle nous ne nous référons donc pas à un courant parmi d'autres, ni à une théorie précise : l'intérêt d'un usage plus souple de l'attribut formaliste nous donne la possibilité d'appréhender une multitude de phénomènes apparemment disjoints dans une optique commune. Car le trait caractéristique de la critique formaliste est non seulement l'autonomie absolue et l'autodétermination qu'elle reconnaît à l'œuvre,

¹ W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 61.

² Voir aussi R. Wellek, « The Revolt Against Positivism in recent European Literary Scholarship » dans *Concepts of criticism*, London, Yale University Press, 1963, p. 256-281.

mais en même temps la manière dont elle conforme son propre discours à cette autonomie¹.

Michel Jarrety a remarqué qu'aux alentours des années 1960 l'une des nouveautés du discours critique – qu'il définit comme formaliste – réside dans une répartition des études littéraires en deux sphères disjointes : d'une part « la recherche de lois de fonctionnement *général* qui traversent les œuvres » et, d'autre part, un commentaire des textes, reformé par le développement des nouveaux savoirs liés à la linguistique, « mais qui continue de prendre en compte, d'une manière singulière, des œuvres qui le sont aussi »². C'est-à-dire le partage entre *théorie* et *critique*. Cependant, si on regarde de près les travaux de l'époque, on se rend vite compte que ce partage n'existe qu'en principe car les questions théoriques et méthodologiques se mêlent presque toujours aux études plus détaillées des textes³. Or, la théorie est inhérente à toute critique formaliste, elle en constitue l'aboutissement logique, elle en est la conclusion nécessaire. Pour ne pas s'enfermer dans la répétition tautologique du texte dont elle s'occupe, la critique formaliste doit faire du texte même une essence, un principe, afin de pouvoir le doubler. Ayant refusé tout enracinement du texte dans l'histoire, ou dans la société, cette doublure se fait dans le domaine de l'abstraction, légitimée par une sorte d'hypostase du Texte.

Couvrir, non pas découvrir

Les démarches affinées par la Nouvelle Critique française ou par les sémiologues italiens semblent ressortir toutes d'un mouvement d'épuration et de

¹ Ce renouvellement naîtrait d'un paradoxe : « [...] la critique formaliste s'est trouvée confrontée à la fois à un paradoxe et à un pénible dilemme. Le paradoxe consistait en ce que le texte littéraire et en particulier poétique, insuffisant à désigner quoi que ce soit d'extérieur, devait trouver dans cette insuffisance même les raisons d'une suffisance d'ordre supérieur, c'est-à-dire d'une autonomie. Et le dilemme découlait directement de ce paradoxe : consciente de cette autonomie et de cette autosuffisance du texte littéraire, la critique formaliste, par respect de la nature propre de l'œuvre, aurait dû théoriquement se taire ; mais si elle se taisait, alors, il n'y avait plus de critique. [...] En fait, il restait une possibilité à la critique formaliste pour sortir de ce dilemme : c'était de dire qu'elle ne pouvait rien dire, à savoir faire de la théorie » (W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 199-200).

² M. Jarrety, *La Critique littéraire française au XX^e siècle*, cit., p. 92-93. On retrouve le même partage dans les première ligne de l'article « Poétique » de Todorov (O. Ducrot *et alii*, *Qu'est-ce que le structuralisme*, cit., p. 163).

³ Michel Jarrety lui-même le souligne quelques pages plus bas à propos du travail de Gérard Genette (*La Critique littéraire française au XX^e siècle*, cit., p. 101).

contamination à la fois : en s'enracinant dans la matérialité textuelle, elles doublent l'œuvre littéraire d'un discours théorique. Envisagées dans cette perspective, la critique de la conscience de Georges Poulet ou la critique de la sensation de Jean-Pierre Richard, la psychocritique de Charles Mauron ou la théorie freudienne développée par Francesco Orlando, les analyses de Jean Rousset, ainsi que la sémiotique de type philologique et linguistique du groupe gravitant autour de *Strumenti critici* ou la sémiotique logico-philosophique de Umberto Eco, aussi éloignées qu'elles puissent paraître, dérivent toutes d'un même postulat : l'acte critique naît d'une lecture décalée, une lecture qui, en puisant dans la matière linguistique, construit un discours second. Comme l'a souligné Paul De Man en rapprochant la démarche de Roland Barthes de celle de Jean-Pierre Richard : « du point de vue de la critique, le résultat est le même, car pour chacun d'eux la critique commence et finit par l'observation de la forme »¹. Et la même observation peut être faite pour la manière dont Mauron se sert de la psychanalyse : la vérification dans la biographie réelle de l'auteur des résultats acquis par le repérage des « réseaux d'associations ou groupements d'images, obsédantes et proprement involontaires » est une étape successive à la mise en lumière de ce mythe personnel qui est, avant tout, un mythe textuel. Peu importe, en somme, la visée de la démarche critique, ce qui compte est sa méthodologie – une méthodologie qui est, justement, formaliste. Dans le mouvement interprétatif circulaire de Mauron, le principe positiviste déclenchant le travail biographique se trouve inversé : l'auteur devient un *prétexte* pour étudier l'œuvre. De la même manière, si dans *Per una teoria freudiana della letteratura* Francesco Orlando a pu considérer la littérature comme une formation de compromis faisant émerger le refoulé (« *represso* ») social d'une censure morale, il a pourtant concentré son analyse sur des figures rhétoriques et sur des lieux textuels. Il y a entremêlé, certes, la théorie marxiste, mais sa démarche est avant tout une démarche ancrée dans la forme, dans une perspective linguistico-structurale. C'est l'épistémologie à la base de la révolution formaliste du début du siècle qui sépare nettement la manière dont Mauron et Orlando se sont servis de la psychanalyse de la manière dont s'en sont servis René Laforgue ou Marie Bonaparte. Nous savons bien que les découpages chronologiques opérés par l'histoire des idées coïncident

¹ P. de Man, « Impasse de la critique formaliste », *Critique*, t. XIV, n° 109, juin 1956, p. 489.

rarement avec l'histoire événementielle et il existe, souvent, des décalages : ainsi, la critique mise en place par Laforgue et Bonaparte répond à un questionnement positiviste, un questionnement du XIX^e siècle, alors que la critique de Mauron et d'Orlando découle d'une autonomie reconnue à l'œuvre au XX^e siècle¹.

« Le livre n'est pas un sens tout à fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens »², dit Gérard Genette. Et Roland Barthes donna de cette attitude critique la définition la plus pointue (et la plus citée par la suite)³ :

On peut dire que la tâche critique (c'est la seule garantie de son universalité) est purement formelle : ce n'est pas de « découvrir », dans l'œuvre ou l'auteur observé, quelque chose de « caché », de « profond », de « secret », qui aurait passé inaperçu jusque-là (par quel miracle ? Sommes-nous plus perspicaces que nos prédécesseurs ?), mais seulement d'*ajuster*, comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant « intelligemment » deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque. La « preuve » d'une critique n'est pas d'ordre « aléthique » (elle ne relève pas de la vérité), car le discours critique – comme d'ailleurs le discours logique – n'est jamais que tautologique : il consiste finalement à dire avec retard, mais en se plaçant tout entier dans ce retard, qui par là même n'est pas insignifiant : Racine, c'est Racine, Proust, c'est Proust ; la « preuve » critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à *découvrir* l'œuvre interrogée, mais au contraire à la *couvrir* le plus complètement possible par son propre langage.⁴

Dans cet extrait de Barthes, les deux lignes de force de toute critique formaliste émergent clairement : une attitude descriptive, immanentiste, et une volonté créative. Non pas donc dénicher le secret d'une œuvre (car cela relèverait de la métaphysique), mais arriver à reconstruire la mécanique de son élaboration, à en interroger la technique afin de comprendre l'ensemble de règles qui président à sa

¹ Voir à ce propos L. Hutcheon, *Formalism and the Freudian Aesthetics. The Example of Charles Mauron*, Cambridge University Press, 1984.

² G. Genette, *Figures I*, cit., p. 132

³ Concernant la célébrité de l'extrait, voir par exemple R. Jean, « Une situation critique », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 142.

⁴ R. Barthes, *Essais critiques*, cit., p. 255-256.

signification. Et une fois ces règles établies, en faire des révélateurs, des *signes*, pour un discours théorique¹.

Pour un déterminisme interne à l'œuvre

La définition que nous avons donnée de cette tendance peut sembler incertaine et flottante², mais même si la critique formaliste semble difficile à définir, se dissolvant et se métissant dans le domaine de la théorie littéraire, elle s'est pourtant appuyée sur une série de principes clairement identifiables. C'est là que notre recul devient fructueux : il nous permet de poser après coup une grille interprétative où les différents courants, les différentes méthodes, les différentes démarches critiques peuvent être subsumés.

Dans son recueil de 1966, à l'occasion d'une réflexion visant à montrer la possible complémentarité entre structuralisme et herméneutique, Gérard Genette livre une brève généalogie de la méthode structurale, en reconnaissant ses sources primaires dans la tendance formaliste qui se manifeste au début du XX^e siècle : une considération de l'œuvre non plus comme un « effet », mais comme un « être absolu » serait à la base de la vision de la littérature que partagent Proust, Eliot, Valéry, les formalistes russes, la critique thématique française, la critique stylistique de Leo Spitzer et le New Criticism anglo-saxon. La méthode structurale en constituerait le prolongement et la réalisation la plus aboutie :

Toute analyse qui s'enferme dans une œuvre sans en considérer les sources ou les motifs serait donc implicitement structuraliste, et la méthode structurale devrait intervenir pour donner à cette étude immanente une sorte de rationalité de compréhension qui remplacerait la rationalité d'explication

¹ C'est la critique comme anamorphose, dont Barthes parle dans *Critique et Vérité*. La critique serait toujours tiraillée par deux menaces (le bavardage et le silence) et la seule manière pour les fuir serait d'« engendrer » un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre. [...] Le critique dédouble le sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part, que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet (ce n'est pas un objet spéculaire comme une pomme ou une boîte), et d'autre part, que l'anamorphose elle-même est une transformation *surveillée*, soumise à des contraintes optiques : de ce qu'elle réfléchit, elle doit *tout* transformer ; ne transformer que suivant certaines lois ; transformer toujours dans le même sens » (R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 69-70).

² Concernant l'ambiguïté des mots « forme » et « structure » voir R. Wellek, « Concepts of Form and Structure in Twentieth-Century Criticism » in *Concepts of Criticism*, cit., p. 54-68.

abandonnée avec la recherche des causes. Un déterminisme, en quelque sorte spatial, de la structure, viendrait ainsi relayer, dans un esprit tout moderne, le déterminisme temporel de la genèse, chaque unité étant définie en termes de relations et non plus de filiations.¹

La faiblesse majeure des approches critiques de type positiviste résidait dans un anachronisme : alors que la littérature avait proclamé son autonomie et son impossibilité d'action directe sur le réel, sur la société, la critique n'avait remis en question d'aucune manière le rapport entre le langage poétique et le référent. Or, si la critique formaliste a rompu avec ce déterminisme temporel, elle a pourtant prétendu mener une étude des textes possédant la même rigueur des travaux positivistes. Pour ce faire, elle a déplacé le système causal à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Le déterminisme interne à l'œuvre qui se substitue à ce déterminisme externe de type positiviste s'appuie sur deux catégories, l'une sémantique et l'autre syntaxique : la cohérence et la cohésion (si bien ambiguës et vaporeuses qu'elles puissent paraître : la linguistique n'arrêtera, pour sa part, de définir la manière dont elles se constituent et s'articulent).

De cette conception de l'œuvre d'art comme monument s'ensuivent les trois principes que William Marx a décelés du travail de Valéry et de Eliot et qui permettent d'appréhender les directions différentes empruntées par l'étude intrinsèque du texte littéraire : impersonnalité, autorégulation, littéarité. Il s'agit de trois « modes complémentaires » qui dirigent, à des degrés différents, toute critique formaliste et qui renvoient, respectivement, aux trois éléments en jeu dans tout travail d'interprétation de la littérature : l'auteur, le texte, le lecteur². De ces trois modes en découle un quatrième, qui pourrait en être considéré à la fois comme le corollaire et comme le point de départ car il les subsume tous : l'autoréférentialité. L'œuvre composerait une unité, ressortie de la superposition et du montage de ses structures internes : cette unité serait plus importante de toute volonté d'expression subjective, de toute représentation historique abrupte, de toute communication directe. Le principe de l'autoréférentialité renvoie donc à un autre élément qui est à considérer dans toute démarche interprétative : le monde, c'est-à-dire l'aspect

¹ G. Genette, *Figures I*, cit., p. 156-157.

² W. Marx, *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 335-336 (et p. 211-215, en ce qui concerne la manière dont ces trois principes sont posés par Eliot et Valéry).

représentatif ou mimétique du texte littéraire. Dans toute critique formaliste le rapport du texte littéraire au réel est considéré comme biaisé, d'où la tentative d'en reconstruire le fonctionnement par l'élaboration de systèmes formels. Le langage, la conscience de l'auteur dans l'œuvre, le rapport de l'œuvre à l'histoire, tous ces éléments sont envisagés à partir du constat préalable que la littérature pratique un découpage de la réalité, elle l'ordonne, et c'est sur cette organisation que la critique doit se pencher. Ce postulat est à la base de l'intérêt reconnu à la sémiotique générative et à la pertinence du carré sémiotique de Greimas ; à l'importance également reconnue au modèle linguistique de Hjelmslev, à savoir la distinction des rapports entre la forme du contenu et la forme de l'expression et la substance du contenu et la substance de l'expression.

L'isolement de ces quatre principes nous permet de comparer et de rapprocher les travaux qui ont foisonné en Italie comme en France pendant les années 1960 et 1970 : ils constituent le socle commun de ce que Aldo Rossi définit comme un « parfait synchronisme » entre les deux cultures¹.

¹ A. Rossi, « Aspects de la critique en Italie », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 62.

ABSTRACTION ET HISTOIRE

« *Una lenta incubazione, un'esplosione improvvisa* »

Si un âge d'or est bien ce temps mythique où les doutes sont éclipsés, la prospérité et l'abondance s'imposant comme des lois naturelles, celui de la critique formaliste italienne pourrait se réduire à un quinquennat : de 1965, l'année de la publication du catalogue du *Saggiatore* contenant l'enquête *Strutturalismo e critica*, à 1970, l'année de la parution du volume collectif *I metodi della critica in Italia*, dirigé par Cesare Segre et Maria Corti. Pendant ce quinquennat on passa de l'annonce festive d'un nouveau modèle critique permettant un *aggiornamento* empêché (à différents niveaux, bien sûr) tantôt par l'autarcie fasciste, tantôt par l'hégémonie crocienne, à la consécration de ce nouveau modèle¹ – une consécration qui en montra aussi les premières fissures. Ce renouveau coïncida avec l'« explosion »² du structuralisme et de la sémiologie³ – et nous avons déjà mis en relief le lien qu'ils entretenaient avec la tendance critique formaliste s'affermissant en Europe et ailleurs au cours de la première moitié du siècle.

En 1965 parut la traduction de l'article consacré aux « Chats » de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss, véritable quintessence d'une critique de type formaliste, et la même année sortirent, entre autres, deux textes qui partageaient la

¹ Voir par exemple : C. Segre, « Du structuralisme à la sémiologie en Italie », dans A. Helbo (dir.), *Le Champ sémiologique. Perspectives internationales*, Bruxelles, Complexe, 1979, LI. Dans un article de 1968, Benvenuto Terracini parlait d'une « fringale de regagner le temps perdu, de se libérer d'un complexe d'infériorité qui serait à imputer, au fond, à l'influence néfaste de père Benedetto » (B. Terracini, « Stilistica al bivio ? Storicismo versus strutturalismo », *Strumenti critici*, II, n° 5, 1968, p. 2 : « smania di riguadagnare il tempo perduto, di liberarci da un complesso di inferiorità di cui, in fondo in fondo, si attribuisce la colpa all'influsso nefasto di don Benedetto »).

² Nous empruntons la métaphore à Giglioli et Scarpa : « Una lenta incubazione, un'esplosione improvvisa : questi i due tempi che scandiscono la diffusione dello strutturalismo e della semiotica nella cultura italiana » (D. Giglioli, D. Scarpa, « Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970) », cit., p. 882).

³ Segre, et les formalistes italiens avec lui, préfère employer le terme « sémiotique » (mot privilégié car provenant du grec ancien, repris ensuite par Locke, Kant et Ch. S. Peirce) au lieu de « sémiologie ». « Sémiotique » est le terme utilisé par ailleurs par l'*Associazione Internazionale di Studi Semiotici*. (C. Segre, *I segni e la critica* [1969], Torino, Einaudi, 2008, p. XIIIn).

même attitude critique : « Le structure narrative in Fleming » d'Umberto Eco¹ et « *Gli orecchini* di Montale » de D'Arco Silvio Avalle², un article étoffé et un bref essai montrant que la méthode formaliste pouvait être appliquée aussi bien aux textes narratifs qu'à la poésie. Dans le premier, Eco, se penchant sur le cycle romanesque de James Bond, en montrait les stratégies combinatoires de composition, comprises par le truchement d'une série binaire d'oppositions primordiales et de quelques couples d'oppositions secondaires, afin de dresser un tableau dévoilant la rigoureuse machine narrative mise en place par Ian Fleming. Cette machine narrative était à comprendre justement comme une *ars combinatoria* fondée sur des couples d'« invariants » autour desquels tourneraient, au fil des romans, des couples mineurs qui en représenteraient les « variantes », dirigée par un « jeu » non seulement factuel (nombreuses sont les scènes de jeu d'un roman à l'autre du cycle), mais qui en serait le véritable principe architectural. Le choix de cet ensemble romanesque n'était pas anodin : ce cycle aurait constitué une sorte de mise en abîme du changement en train de se produire dans les sciences humaines. Ian Fleming, en renonçant dans les dernières pages de *Casino royal* « à la psychologie en tant que moteur de la narration » et en décidant de « transporter caractères et situations au niveau d'une stratégie objective et conventionnelle », bouclait à l'intérieur même de la prose narrative ce parcours commun à maintes disciplines contemporaines, il passait « de la méthode psychologique à la méthode formelle »³. Intentionnellement, en somme, au lieu de faire de Bond ce parfait névrosé qu'il aurait pu être, Fleming en faisait un sujet vide, creux, c'est-à-dire « une magnifique machine, comme le veulent Mathis, l'auteur et le public »⁴. Et, nous pourrions ajouter, son époque.

¹ Une partie de l'article sortit en France l'année d'après, dans le célèbre numéro de la revue *Communications* consacré à l'analyse structurale du récit (U. Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, n° 8, 1966, p. 77-93).

² D'A. S. Avalle, « *Gli orecchini* di Montale », Milano, Il Saggiatore, coll. « Biblioteca delle Silerchie », 1965.

³ U. Eco, « James Bond: une combinatoire narrative », cit., p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

Les deux lignées méthodologiques

Alors que Eco arpentait le terrain de la littérature de masse pour y retrouver ces « métaphores épistémologiques » dont il avait déjà été question dans *L'Œuvre ouverte*¹, Avalle, provenant d'une toute autre école², montrait l'opérativité de la méthode formaliste appliquée à la poésie du grand classique italien contemporain, Eugenio Montale, en proposant une lecture « à l'envers » du poème *Les boucles d'oreille* une lecture qui, en s'ancrant dans le signifiant du sonnet, se proposait de radiographier ce « microcosme » montalien pour en atteindre ensuite le « macrocosme »³. En partant du poème examiné, Avalle déployait les éléments connotatifs présents dans l'œuvre entière de l'auteur (en travaillant, donc, tantôt le niveau diachronique tantôt le niveau synchronique *immanents* au texte), afin d'en dévoiler les mécanismes de construction et de signification. Cela lui permettait de repérer des thèmes – ou des *topoi* – qui, en s'enchaînant d'un poème à l'autre, étaient à comprendre, en eux-mêmes, comme les *signifiés* du texte. C'était notamment le cas du miroir – décliné dans la « *spera* » du deuxième vers du poème en question – qui, au-delà de son aspect purement dénotatif, allait représenter cet objet-talisman (la définition était reprise de Contini) qui, de surface reflétant la réalité, devenait en fait la seule réalité possible. Avalle éliminait délibérément l'Histoire de l'interprétation de la poésie montalienne qu'il envisageait comme un échiquier, « *dove ogni mossa è dettata dall'estro imprevedibile del momento, indipendentemente dalle mosse compiute in altri momenti, di fronte ad altri avversari* »⁴.

Les deux critiques, provenant de parcours différents (l'un se déplaçait entre la philosophie, l'esthétique, la culture de masse, la littérature populaire et l'analyse de mass médias, l'autre restait à l'intérieur de la philologie romane), représentaient les deux lignées méthodologiques étrangères auxquelles la critique formaliste italienne fit constamment référence : il s'agissait, pour l'un, de développer une

¹ U. Eco, « Introduzione alla I edizione », dans *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 1962, Milano, Bompiani, 2009, p. 3.

² L'essai était le résultat d'un séminaire qu'Avalle avait tenu à Turin en 1960, dans le cadre d'un cours de philologie romane. Comme il le dit dans les premières pages de l'ouvrage, il voulait par là « dimostrare le possibilità offerte alla lettura e alla critica di testi moderni dai metodi comunemente usati nella linguistica e nella filologia medievale » (D'A. S. Avalle, « Gli orecchini di Montale », cit., p. 9).

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

approche formelle de type logico-philosophique dont les chefs de file avaient été Charles Sanders Peirce d'abord et Charles William Morris ensuite, tandis que l'autre se réclamait plutôt de l'héritage saussurien, développant une approche formelle de type linguistique et philologique. Cependant, Eco et Avalle arrivaient à la même conclusion : il fallait comprendre les œuvres analysées comme des jeux d'échecs, gouvernées par le même fonctionnement paradoxal, à savoir par une série définie de règles strictes engendrant une infinité de coups possibles, selon l'intelligence du joueur. Cette métaphore de l'écriture – dont par la suite on se servira à tort et à travers pour décrire aussi bien la prose que la poésie – se faisait en même temps métaphore de l'acte critique nouveau permis par la méthode formaliste. Quelques règles simples, objectives et scientifiquement prouvées (notamment par la linguistique) permettaient au critique brillant de jouer avec astuce sa partie personnelle : à partir d'un schéma commun, c'était à la finesse, à la sagacité, à l'ingéniosité, à la virtuosité de chacun d'accomplir les meilleurs coups.

Formalisme, structuralisme, sémiologie

En 1966, dans le même numéro de *Studi danteschi*, l'on pouvait lire « *Vocabulorum constructio* del sonetto di Dante *Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi* » de Roman Jakobson et Paolo Valesio¹, ainsi que « L'ultimo viaggio di Ulisse » d'Avalle (probablement, comme l'a dit Segre, « la première analyse du récit de type formaliste »² en Italie)³. La même année Stefano Agosti publia « Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia »⁴, en entreprenant ainsi sa voie formaliste à la psychanalyse, et Francesco Orlando publia « Baudelaire e la sera »⁵, en poursuivant lui-aussi une approche psychanalytique formaliste, un travail qu'il peaufina pendant les années suivantes et qui aboutit à *Per una teoria freudiana della letteratura* en 1973⁶. En 1967 sortit *Struttura letteraria e metodo critico*¹, la première *summa* des

¹ R. Jakobson, P. Valesio, « *Vocabulorum constructio* del sonetto di Dante *Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi* », *Studi danteschi*, XLIII, 1966, p. 7-33.

² C. Segre, « Du structuralisme à la sémiologie en Italie », cit., L14.

³ D'A. S. Avalle, « L'ultimo viaggio di Ulisse », *Studi danteschi*, XLIII, 1966, p. 35-68.

⁴ S. Agosti, « Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia », *Sigma*, n° 10, 1966, p. 17-37.

⁵ F. Orlando, « Baudelaire e la sera », *Paragone*, XVII, n° 196, 1966, p. 44-73.

⁶ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

méthodes formalistes en général et structuralistes en particulier, envisagée par Marcello Pagnini comme un manuel à l'usage de ses élèves florentins. 1968 fut l'année du grand colloque « Linguaggi nella società e nella tecnica » qui vit se confronter, à Milan, entre autres, Émile Benveniste, Giacomo Devoto, Tullio De Mauro, Roman Jakobson, Umberto Eco, Lucien Goldmann². En 1969 parurent deux recueils importants, deux condensés du travail formaliste que ses auteurs menaient depuis une décennie : *Metodi e fantasmi* de Maria Corti et *I segni e la critica* de Cesare Segre. En outre, en 1966 deux revues universitaires avaient vu le jour grâce à ce renouveau critique général : *Strumenti critici*, créée par le groupe de chercheurs gravitant autour l'université de Pavie, une revue focalisée sur la critique littéraire et soucieuse tantôt des ses aspects pratiques, textuels, tantôt des ses aspects théorico-méthodologiques ; et *Lingua e società*, une revue fondée par Luigi Heilmann à Bologne et plus centrée sur des questions linguistiques au sens strict. Dans cette perspective, 1970 représenta l'année de la consécration de la nouvelle approche : ainsi, le recueil *I Metodi della critica letteraria in Italia*, tout en voulant proposer un panorama de différentes méthodes critiques postcrociennes, dessinait en réalité une sorte de parcours ascensionnel où au sommet l'on retrouvait la critique formaliste, la critique structuraliste et la critique sémiologique – envisagées comme les trois élaborations successives d'un même principe critique s'ancrant dans la forme des textes littéraires, pour établir ensuite les liens, biaisés, qu'ils entretiennent avec le réel. Et en 1970 Avalle proposait – nous l'avons vu – une préhistoire de la critique formaliste italienne dans son *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, où l'un des rôles fondateurs était reconnu à Gianfranco Contini, dont un choix d'articles ayant pour titre *Varianti e altra linguistica* paraissait la même année. Après 1970, le « bâtiment commence à être lézardé »³, comme l'ont dit Daniele Giglioli e Domenico Scarpa : l'enthousiasme s'estompe et les voix contraires aux contraintes établies par la critique formaliste se font de plus en plus fortes, même de la part de ceux qui, au début, avaient épousé avec entrain le paradigme formaliste.

¹ M. Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico. Con esempi tolti principalmente alle letterature inglese e anglo-americana*, Firenze, D'Anna, coll. « Biblioteca di cultura contemporanea », 1967.

² *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970.

³ D. Giglioli, D. Scarpa, « Strutturalismo e semiologia in Italia (1930-1970) », cit., p. 889: « l'edificio comincia a mostrare le prime crepe ».

La struttura assente, publié par Eco en 1968, anticipa toute la vague de corrections et amendements des années 1970 qui aboutit, pendant les années 1980 et 1990, à une sorte de rectification générale de toute la période. Dans l'essai, Eco soulignait comment dans le structuralisme français il y avait une tentation à l'abstraction allant de pair avec un certain mysticisme, les deux s'expliquant par une appréhension métahistorique et immanentiste du monde (et, en critique littéraire, de l'œuvre), et il mettait en relief par là l'influence des philosophies nietzschéenne et heideggérienne sur la pensée française de la période, en dépit d'un certain saussurisme affiché. En outre, Eco démontait l'idéalisme sous-entendu d'un structuralisme *ontologique*, en sauvegardant pourtant l'opérativité et l'efficacité de la méthode élaborée. Cependant, au-delà de la critique sur le plan théorique, avec cette réprimande de Eco nous sommes encore en pleine vague formaliste, les techniques formelles d'analyse n'étant pas touchées par son réquisitoire : il utilisait justement une procédure formelle pour détromper l'inclination autotélique du structuralisme ontologique et marquer la différence entre les outils opératoires et les axiomes métaphysiques. C'est seulement plus tard que l'on essaya véritablement de saper les bases du formalisme – ce fut là l'aspiration, par exemple, d'un texte comme *Critica della letterarietà* de Costanzo di Girolamo, qui ne fut pourtant publié qu'en 1978¹.

Le bon grain et l'ivraie

Certes, entre 1965 et 1970 les polémiques ne manquèrent pas, provenant surtout d'une partie de la critique marxiste qui, depuis quelques années, était en train de reformuler les modalités de son engagement : elle ne pouvait plus utiliser les mêmes modèles de l'après-guerre pour faire face à la *mutation anthropologique* engendrée par le boom économique. Entre 1955 et 1967 un projet de révision des approches idéologiquement préétablies et du dogmatisme du Parti fut mené par *Officina* d'abord et par *Il Menabò* ensuite, deux revues qui contribuèrent à rectifier et à reformer le style, les finalités et les moyens d'action d'une littérature et d'une critique qui se voulaient, *mutatis mutandis*, engagées. Déjà à la fin des années 1940 avait eu lieu dans les pages du *Politecnico* la polémique Vittorini-Togliatti

¹ C. di Girolamo, *Critica della letterarietà*, cit.

engendrant un différend entre le PC et une bonne partie de la critique de gauche qui ne fut jamais vraiment apaisé¹ ; en outre, en 1950 étaient parus chez Einaudi *Saggi sul realismo* de Lukács et la partie des Cahiers de Gramsci consacrée à la littérature et à la critique², deux textes qui changèrent la direction de la réflexion de la critique militante ; ensuite, au cours des années 1960, furent traduits les articles et les essais de l'École de Francfort qui contribuèrent d'une manière décisive à déplacer l'intérêt de la critique de gauche autour d'un questionnement sociologique concernant des phénomènes tels que la massification culturelle, la standardisation des opinions et du goût esthétique, la manipulation exercée par les médias, le statut particulier de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Au cours des années 1960, les moyens de l'engagement de la critique militante italienne étaient, en somme, en train de se catalyser autour de la crise de la fonction pédagogique de l'intellectuel, ainsi qu'autour des mécanismes de pouvoir dirigeant les stratégies éditoriales et, d'une manière plus générale, l'industrie culturelle³. Évidemment, pour les tenants de cette critique, une approche purement formaliste du texte ne pouvait être envisagée que comme une démarche esthétisante, craintive et quelque part immobiliste, incapable de saisir les enjeux de toute œuvre d'art véritable, à savoir les rapports conflictuels, polémiques, dialectiques, qu'elle entretient avec le monde et avec l'Histoire. Une critique qui, ne voulant pas ancrer l'œuvre dans « le monde rugueux des choses » (« il mondo rugoso delle cose »), aurait été incapable de remplir sa tâche : c'est-à-dire de distinguer, choisir et évaluer – comme le dit Cesare Cases dans un article de 1955 où, s'en prenant à la critique stylistique, il ouvrait le bal des polémiques des années suivantes contre la critique formaliste⁴.

Pourtant, à en croire les témoignages des critiques de la période et à en relire les articles, il semble que le vent nouveau soufflant de l'étranger donnât l'impression

¹ F. Lupetti *et alii* (dir.), *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea culturale del PC nel 1945-47*, Milano, Lavoro Liberato, 1974.

² A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

³ On peut comprendre la portée du changement dans la critique militante entre les années 1950 et les années 1970 en mesurant la distance qui sépare les polémiques sur *Metello* ou *Le Guépard* – centrées sur des questions de style sous-entendant une série d'*a priori* idéologiques – de celles sur *La Storia*, plus centrées sur le rôle de l'intellectuel dans la nouvelle société du boom économique.

⁴ C. Cases, « I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria », I, II, *Società*, XI, n° 1, n° 2, janvier-février, avril 1955. Voir à ce propos M. Sisto, « “Un fuorilegge della critica”. Cesare Cases critico militante negli anni cinquanta », A. Chiarloni *et alii* (dir.), *Per Cesare Cases*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 114.

que tantôt l'époque de l'érudition tantôt l'époque de l'impressionisme étaient révolues pour la critique, et qu'une étude rigoureuse des textes littéraires entraînant de mirobolantes « aventures méthodologiques »¹ était enfin rendue possible par la révolution qui, accomplie et couronnée par le structuralisme français, avait enfin gagné l'Italie. Dans ce contexte, les éreintages ne représentaient qu'une confirmation de la portée du changement en acte : finalement, même en Italie, l'heure était venue de sortir de cette sorte d'autarcie culturelle qui avait marqué le demi-siècle précédant et les sciences humaines pouvaient être renouvelées, ayant déjà atteint ailleurs un degré de scientificité auquel il fallait se conformer. La critique littéraire se configurait ainsi comme une pratique permettant non seulement de mettre en lumière les caractéristiques spécifiques des œuvres littéraires, mais elle était comprise comme une discipline fondée sur des bases scientifiques grâce aux acquis de la linguistique, orchestrés et employés selon un projet commun². Elle s'était métamorphosée, en somme, elle avait évolué de pratique ancillaire à discipline à part entière, en se faisant ainsi productrice de sens. D'ailleurs, Franco Fortini, depuis plusieurs années engagé dans son entreprise de « vérification des pouvoirs », dans une recension de *I Segni e la critica* estompa la polémique, en mettant en relief la rigueur profonde du travail de Cesare Segre, ainsi que la clarté de ses énoncés. Si Fortini reprochait à Segre le primat absolu reconnu à la linguistique, le peu d'attention prêté aux « structures historiques », le fait de ne pas avoir creusé davantage l'hypothèse d'une « homologation entre structures individuelles et structures historiques » à laquelle il avait pourtant fait allusion, ainsi que l'incapacité de donner une motivation de ses choix critiques³, il n'en demeure pas moins que, globalement, son attitude était plutôt bienveillante, voire louangeuse. Fortini entrevoyait, en somme, un accord possible entre l'esprit dirigeant la méthode formaliste appliquée par Segre dans les articles composant son recueil, et les principes inébranlables d'une attitude gnoséologique

¹ G. L. Beccaria, « Quando eravamo strutturalisti », dans G. L. Beccaria (dir.), *Quando eravamo strutturalisti*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 9

² Cesare Segre a parlé d'un projet collectif, d'une communauté scientifique, d'un cercle vertueux herméneutique, d'un réseau de collaboration (« una rete di collaborazione »), où « chacun travaillait selon son caractère, ses penchants et son propre savoir » (« ognuno lavorava secondo la sua personalità e le sue preferenze e conoscenze ») (C. Segre, « Quando siamo diventati strutturalisti », *ibid.*, p. 22).

³ F. Fortini, « Critica letteraria e scienza della letteratura » [1970], dans *Saggi e epigrammi*, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003, p. 774.

marxiste, tels qu'ils étaient exprimés – il l'indiqua comme exemple – par L. O. Reznikov, dont l'essai *Semiotica e marxismo* était paru en italien en 1967.

Apories et atouts du structuralisme

Si dès la fin des années 1950 Giuseppe Petronio pouvait polémiquer contre les méthodes critiques éliminant délibérément quelques aspects de la production de l'œuvre (l'auteur, le contexte historique, les liens sociaux s'y reflétant, etc.) – et, notamment, contre la critique « stylistique » de Contini, De Robertis, Devoto, Spitzer¹ – cela ne l'empêcha pas de montrer sinon une ouverture, du moins un vif intérêt à l'égard des démarches structuralistes, en accueillant dans les pages de la revue *Problemi* plusieurs articles à ce sujet. Notamment, parmi les éreintages voulant saper l'épistémologie à la base du structuralisme, l'article que Romano Luperini y publia en 1968 était moins destructeur que cela n'a pu paraître dans les chroniques faites par la suite. Certes, par rapport aux positions plus mitigées de Fortini, un parti pris polémique dirigeait « Le aporie dello strutturalismo e il marxismo »² : inspiré par la même logique fondant le néocapitalisme, le structuralisme – compris, encore une fois, comme un formalisme au carré – aurait couvert et effacé le principe de contradiction, le conflit, avec la beauté cristalline de ses schémas formels, et il aurait oblitéré l'Histoire en niant à l'œuvre d'art une fonction référentielle pourtant inséparable de sa genèse. Le caractère spécifique et singulier de toute œuvre de création aurait été englouti dans un magma indifférencié d'abstractions, la spéculation entraînant une attitude scientiste incapable de mener jusqu'au bout le travail d'interprétation, à savoir d'arriver à saisir la composante matérialiste du texte, les rapports sociaux sous-entendus par le texte. Cependant, Luperini voyait dans les *techniques* mises au point au fil des travaux structuralistes un atout important, il les

¹ G. Petronio, « La critica stilistica e della neoretorica » [1959], *Società*, a. XV, 1959, p. 187-209. Depuis la réfutation crocienne, en Italie « critique formaliste » et « critique stylistique » ont été considérés souvent comme deux synonymes dans les éreintages contre les méthodes analytiques, disons, intrinsèques.

² R. Luperini, « Le aporie dello strutturalismo e il marxismo », *Problemi*, n° 7, janvier-février 1968, p. 293-302.

envisageait comme la voie d'issue de cet idéalisme qui, même presque vingt ans après la mort de Croce, affectait encore, et infectait, selon lui, la critique italienne¹.

Du reste, Galvano della Volpe depuis le début des années 1950 essayait de fonder une esthétique marxiste renouvelée², et cela grâce aux acquis de la linguistique et des méthodes critiques formalistes développées à l'étranger concernant, notamment, le caractère singulier du langage littéraire par rapport aux autres formes de communication. Ainsi, d'une certaine manière, *Critica del gusto*, sorti en 1960, avait devancé toute polémique tranchante, en montrant l'utilité d'une méthodologie formaliste comprise à l'intérieur d'un projet éthique et politique plus vaste : l'essai se présentait en fait comme une enquête visant une restitution de l'œuvre d'art dans son « intégrité humaine », c'est-à-dire aussi bien dans ses aspects gnoseologiques généraux (qui la relie aux instances scientifiques et morales) que dans ses aspects singuliers et techniques (d'où le problème de la dimension sémantique de l'art)³. Au fond, dans la méthode formaliste – en la comprenant, justement, comme méthode, comme stratégie d'action – il n'y avait pas de faille théorique rédhibitoire.

L'obsession de l'Histoire

Or, le fait qu'en Italie l'apogée du formalisme coïncida avec la vague structuraliste et sémiologique provenant de l'étranger, permit d'appréhender la mouvance théorico-réflexive de la période d'une manière singulière. Sans aller jusqu'à retrouver les raisons de cette singularité dans une anomalie, disons, culturelle⁴, il suffit de considérer le fait que, en s'implantant d'abord dans le milieu

¹ Voir à ce propos l'entretien G. Solinas, « La critica tra dialogo e conflitto. Conversazione con Romano Luperini », *Paragrafo*, IV, 2008, p. 9-27.

² Voir par exemple G. Della Volpe, *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, Roma, Edizioni Filmcritica, coll. «Piccola biblioteca dello spettacolo», 1954.

³ G. della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. IX: « tanto nei suoi aspetti gnoseologici più generali, per cui essa si ricollega essenzialmente alle altre istanze umane fondamentali, scientifiche e morali, che nei suoi aspetti gnoseologici speciali e tecnici (donde il problema della dimensione semantica particolare dell'arte) ».

⁴ C'est l'avis d'Andrea Mirabile, d'après lequel il s'agirait, aussi, d'une particularité reflétant un caractère propre à la culture italienne, explicitant la quête continuelle d'une identité nationale et démocratique. (Voir notamment A. Mirabile, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, coll. «Il Filarete», 2006, p. 179-180).

universitaire, la critique formaliste dut faire face aux tendances conservatrices qui, bon gré mal gré, caractérisent ce milieu. Et de cette rencontre sortit un étrange amalgame, un amalgame où la réflexion autour d'un rapport fondateur entre l'œuvre et l'Histoire fut rarement éliminée. Car tout en se servant d'une série d'échafaudages théoriques inspirés en bonne partie par la critique française, aucun critique universitaire italien n'aurait jamais établi (ne serait-ce que par bienséance) cette équivalence entre le langage et le réel qui semblait bien fonctionner au-delà des Alpes. Comme l'a dit Maria Corti, en Italie une polémique contre l'Histoire comme celle menée par Lévi-Strauss, n'aurait pas été envisageable, car la France – et elle donnait comme exemple les travaux de Barthes et de Greimas – aurait été encore marquée « par les hypothèses épistémologiques du rationalisme cartésien et de la morale janséniste »¹. Du formalisme, on reprit les formules, non pas l'ontologie.

D'un point de vue théorique la primauté du Texte – cette hypostase que nous avons vu être le corollaire d'une approche formaliste à la littérature – ne fut jamais véritablement reconnue, bien que l'on se servît des outils et des techniques élaborés justement pour faire face à l'autonomie radicale de l'œuvre que cette primauté sous-entend. En Italie, il y eut, même en pleine apogée du formalisme, une tentative d'équilibrer l'attention exclusive prêtée au signifiant par des discussions autour des mécanismes de signification qui empêchèrent la critique de glisser dans la pure spéculation, dans les abstractions d'un Langage, d'une Parole ou d'une Écriture se recroquevillant sur eux-mêmes. Une critique à la fois « courageusement concrète »² qui, tout en étant moins attentive à l'énoncé qu'à l'énonciation, voulait pourtant enquêter sur leur rapport ; une critique qui, tout en gardant la distinction entre les méthodes intrinsèques et les méthodes extrinsèques, voulait trouver une médiation. Une critique résolument universitaire, en définitive, pour laquelle le travail d'interprétation devait trouver une justification précise à l'intérieur du canon et de la tradition, une critique qui affichait constamment sa méfiance à l'égard de l'« illusion référentielle » et pour laquelle l'esprit contestataire qui relie la mouvance théorico-réflexive des années 1960 et 1970 aux revendications politiques subversives

¹ M. Corti, «Le vie del rinnovamento critico in Italia», dans M. Corti, C. Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, cit, p. 14 : « erano pur sempre forti le ipoteche epistemologiche del razionalismo cartesiano e della riflessione morale giansenista ».

² G. L. Beccaria, « Quando eravamo strutturalisti », dans G. L. Beccaria (dir.), *Quando eravamo strutturalisti*, cit., p. 11.

de l'époque fut canalisé vers une *correction* et une *amélioration* des méthodes anciennes, plutôt que vers un refus généralisé. Une réforme, en somme, plutôt qu'une révolution.

Si l'influence de la critique française sur la critique italienne des années 1960 est indéniable, les critiques italiens ont pour autant voulu constamment se démarquer de cette filiation, en retrouvant précisément dans le recours à la sémiotique l'issue d'une méthode formelle trop tentée par l'élaboration de modèles abstraits s'enchaînant *ad libitum*. En lisant les articles théoriques, les préfaces des recueils, les introductions des essais, l'enracinement historique semble en fait constituer une véritable obsession pour les critiques italiens s'adonnant à des études de type formaliste : comme si leur pratique pouvait représenter le bon dénouement d'une méthode qui, en France, s'égarait dans la pure abstraction. La sémiologie, ou la sémiotique, en tant que « projet d'interprétation globale des faits culturels »¹, parut ainsi représenter la voie royale d'une entrée spécifique de la critique italienne sur la scène internationale. C'est en effet avec un certain orgueil que Segre a pu dire que « la sémiologie italienne est moins riche en ouvrages théoriques qu'en résultats critiques » et que, d'une manière générale, en Italie « l'expérimentation prend donc le pas sur la théorie »². Mais il suffit à cet égard de parcourir un recueil comme *La semiotica letteraria italiana*, publié en 1982³, pour comprendre comment les protagonistes de la saison formaliste italienne ont voulu, par le biais de la sémiologie, chercher à tout prix une médiation entre l'abstraction inhérente à toute étude centrée sur le matériau textuel et l'Histoire, la culture, les rapports sociaux qui ont permis à l'œuvre de naître.

Dans un essai visant à enquêter sur les raisons du formalisme et du structuralisme à l'italienne, Andrea Mirabile, en s'appuyant notamment sur l'analyse des parcours de Corti, Avalle, Segre et Eco (véritable paradigme de la critique formaliste italienne, dont l'influence exercée sur les générations postérieures est indiscutable), a su montrer avec un florilège d'exemples convaincants que les

¹ C. Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. VIII.

² C. Segre, « Du structuralisme à la sémiologie en Italie », cit., L 22. Question sur laquelle il n'a cessé de rebondir aussi bien dans ses mises au point critiques et méthodologiques que dans ses ouvrages plus militantes et personnelles, voire intimistes (c'est-à-dire : *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, coll. « Paperbacks letteratura », 1993 ; *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001 ; *Per curiosità*, cit.).

³ M. Mincu, *La semiotica letteraria italiana*, Milano, Feltrinelli, 1982.

formulations sémiotiques « se placent chez les Italiens comme le trait d'union entre le structuralisme et l'historicisme : ils recherchent les éléments les plus vitaux des deux traditions, en comblant les lacunes, sans provoquer de fractures inconciliables »¹. Une fois la série historique intégrée dans les modèles formels dont on se servit, la « la notion de littérature comme monade ontologiquement autonome et sans liens »² se trouvait ainsi exorcisée.

« *Un meraviglioso festino* »

La matrice de la critique formaliste italienne fut reconnue, après coup, dans la critique continienne des variantes, dans les chemins de recherche battus par les linguistes italiens (les travaux de Devoto, Terracini, Schiaffini des années 1950 et 1960, avant eux : De Lollis, Petrini, Ernesto Parodi) enrichis des apports donnés par la stylistique de Spitzer³, et dans la poésie post-symboliste étrangère. Pourtant, l'impulsion du renouveau formaliste, sémiotique et sémiologique des années 1960 fut donnée plutôt par la quantité énorme d'essais critiques traduits à partir de la fin des années 1950 et par les quelques articles sortis à la même période inspirés par les pratiques en vogue surtout en France. Il s'agit d'une intégration des méthodes provenant de l'étranger à une pratique déjà bien enracinée, notamment dans le milieu de la philologie romane : « critique verbale »⁴ et méthode historique faisaient déjà route ensemble, et cela depuis un certain temps. Maria Corti a parlé à ce propos d'un *humus*, c'est-à-dire de conditions culturelles favorables, comme si ce renouveau avait été longuement préparé et il n'attendait qu'un dernier coup de pouce – un coup de pouce qui fut donné justement par ce foisonnement exceptionnel de traductions.

Dans un article de 1977, Luigi Rosiello proposa une liste qui n'était certainement pas exhaustive, mais qui était assez détaillée pour mesurer l'étendue du champ du savoir nouveau auquel, presque d'un seul coup, eurent accès les critiques

¹ A. Mirabile, *Le strutture e la storia*, cit., p. 186 : « si pongono tra gli italiani come termini di collegamento tra strutturalismo e storicismo : essi ricercano gli elementi più vitali delle due tradizioni, colmando le lacune senza provocare fratture inconciliabili ».

² *Ibid.*, p. 187 : « nozione della letteratura come monade ontologicamente autonoma e irrelata ».

³ Voir à ce propos C. Segre, « Apogeo ed eclisse della stilistica », dans *Notizie dalla crisi*, cit., p. 25-37.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

italiens. Derrière cette politique de traductions d'ouvrages de psychologie, de sociologie et d'anthropologie, il y avait une véritable stratégie éditoriale visant à mettre en relief les liens entre les développements les plus récents de ces disciplines et les outils méthodologiques affinés par la linguistique moderne¹. Parallèlement aux études fonctionnalistes en anthropologie et en sociologie, ainsi qu'aux théories gestaltistes en psychologie, les intellectuels italiens eurent accès à toute une série d'essais de méthodologie scientifique, d'épistémologie, de logique formelle, de cybernétique, de théorie de l'information, de sémantique et de philosophie du langage : un « un festin merveilleux » (« meraviglioso festino »²), comme l'a dit Cesare Segre, où l'on lut, d'une manière boulimique et désordonnée, Trubeckoj, Jakobson, Martinet, R. K. Merton, W. Köhler, Lévi-Strauss, B. Malinowski, D. Katz, T. Parsons, Carnap, N. Wiener, J. R. Pierce, A. Schaff, László Antal, S. Ullmann, Tarski, Quine, Russel, Hempel, L. S. Vygotsky, Barthes, Greimas. Luigi Rosiello soulignait du reste comment, notamment en linguistique, une certaine anxiété de mise à jour avait produit de drôles d'inversions : Bally fut traduit avant Saussure, Jakobson avant Trubeckoj et avant les autres formalistes russes, Hjelmslev avant Sapir, Chomsky avant Bloomfield.

Un structuralisme héroïque

Dans cette vague inattendue de savoir se déversant d'un coup sur l'Italie, le structuralisme français, même s'il fut tout de suite perçu comme varié et multiforme, fournit à la critique littéraire une sorte de cadre conceptuel dans lequel appréhender les exigences formalistes internationales auxquelles il fallait s'aligner. Dans cette perspective, D'Arco Silvio Avalle, Maria Corti, Marcello Pagnini, Aldo Rossi, Cesare Segre, Umberto Eco, Stefano Agosti, Dante Isella, Ezio Raimondi, Gian

¹ Luigi Rosiello, « Il periodo delle traduzioni », in D. Gambarà, P. Ramat (dir.), *Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975)*, Società di linguistica italiana, Roma, Bulzoni, 1977, p. 31-48.

² « Ma pensa che magnifica avventura culturale: assimilare tutto il meglio che s'era fatto negli anni del fascismo, dallo strutturalismo linguistico a quello della Scuola di Praga attraverso il formalismo russo pieno ancora del fervore di una rivoluzione che presto si sarebbe trasformata in reazione e repressione totalitaria. Nomi come Šklovskij o Tomaševskij o Tynjanov o Propp o Mukařovský significavano, ognuno, straordinarie prospettive sulla letteratura; poi si sarebbero aggiunti Bachtin e Lotman. Così c'erano da conoscere in ambito di critica sociologica, Lukács e Goldmann e Adorno e Benjamin (il maggiore di tutti); e il New Criticism americano, e la teoria della ricezione e la neoermeneutica, e così via. Un meraviglioso festino » (C. Segre, *Per curiosità*, cit., p. 187).

Luigi Beccaria, Paolo Valesio (depuis Harvard) furent non seulement des passeurs, mais les véritables protagonistes qui animèrent, en Italie, la nouvelle saison critique. Certes, ils ne furent pas les seuls, mais il s'agit de ceux qui ont envisagé ouvertement la critique formaliste comme un moyen de dépassement de l'ancienne critique ou comme un moyen de libération d'un militantisme critique politisé, entièrement centré sur le contenu, empêchant une vraie attention à la nature formelle de l'œuvre. Et ils furent ceux qui systématisèrent cette réflexion sur l'autonomie de l'œuvre d'art qui, de Turin à Pavie, de Bologne à Pise, de Milan à Rome ou à Gênes, se faisait de plus en plus persistante dans les départements d'études littéraires.

En effet, quelques articles théoriques et historico-littéraires, visant la divulgation de nouvelles méthodes formalistes¹, ainsi que le recueil pionnier d'Umberto Eco *Opera aperta*, avaient déjà préparé le terrain pour cette vague structuraliste et sémiotique inaugurée par l'enquête menée par Cesare Segre en 1965 (l'idée lui avait été suggérée par Giacomo Debenedetti, qui depuis quelques années voulait « tester » un éventuel intérêt italien pour la mode linguistique en vogue en France)². D'après les tenants de cette nouvelle approche à la fois formaliste et interdisciplinaire, il fallait non pas faire table rase du passé mais opérer un pas *en arrière*, revenir à l'œuvre, et à sa matérialité textuelle. C'était la seule possibilité pour éradiquer cette attention, au fond exclusive, prêtée à l'Histoire par la critique idéaliste comme par la critique marxiste.

À cet égard, les mots d'Avalle, dans son intervention ouvrant l'enquête organisée par Segre, expriment bien le genre d'antidote que le structuralisme parut représenter :

Il est indéniable que l'emploi des méthodologies structuralistes a une utilité pratique, car non seulement elles amènent à pratiquer la critique sur le texte au-delà de ses qualifications contingentes, mais elles l'obligent enfin à répondre à quelques questions simples, à savoir comment la poésie est-elle faite, comment fonctionne-t-elle, et surtout où se trouve-t-elle. À l'époque actuelle de « programmation » culturelle et de bagarre idéologique (dans la meilleure des hypothèses), où tout événement – même le plus poétiquement

¹ Voir à ce propos D. Giglioli, D. Scarpa, « Cronologia », dans D. Giglioli, D. Scarpa, « Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970) », dans S. Luzzato, G. Pedullà, *Atlante della letteratura italiana*, t. III, Torino, Einaudi, 2012, p. 882-891

² À propos de la dette italienne à Giacomo Debenedetti, chef d'orchestre caché de toute la saison, voir: C. Segre, *Per curiosità*, cit., p. 167-169.

fragile et menacé – se trouve exploité afin d’avoir un argument pour ou contre certains « messages », l’appel aux valeurs formelles de la poésie – qu’il vienne du structuralisme ou de la stylistique – possède une force libératrice comparable à l’appel qu’on fit à la « raison » après le débat pour ou contre les églises officielles. À cet égard, je suis parfaitement d’accord avec Robbe-Grillet contre Sartre, et je suis ému en lisant cette page de Jakobson (même s’il s’expose aux dangers d’être conventionnel) où il raconte des discussions se passant au Cercle Linguistique de Moscou en 1919 entre critiques et poètes, tous ensemble « engagés » dans l’un des moments les plus décisifs de l’histoire européenne, concernant la question (politiquement insignifiante, certes) des limites des « epitheta ornantia » et des adjectifs d’usage commun dans le domaine de la poésie lyrique.¹

À l’intérieur de l’enquête, les seules voix se démarquant de la meute furent celles de Hugo Friedrich et d’Aurelio Roncaglia : pour l’un, l’émulation du structuralisme linguistique de la part de la critique littéraire n’avait aucune raison d’être, l’objet des deux disciplines étant complètement différent (pour la linguistique, la langue est un système neutre, alors que pour la critique littéraire rien n’est *neutre*, sa visée étant justement la distinction, la compréhension d’un système de valeurs) ; pour l’autre, l’utilité indéniable de la démarche structuraliste était gravement compromise par le manque de catégories esthétiques et éthiques dirigeant le jugement, et, afin de définir le paradoxe d’une union souhaitée et d’une complémentarité impossible entre une méthode formaliste et une méthode historiciste, il se servait de la métaphore qui a fasciné toute une époque, le principe d’indétermination de Heisenberg. Pourtant, d’une manière générale, prévalait une vision quelque peu héroïque du structuralisme, les autres intervenants de l’enquête partageant au fond l’opinion d’Avalle, c’est-à-dire qu’ils entrevoyaient dans la

¹ C. Segre (dir.), *Strutturalismo e critica*, cit., p. 27-28: « [...] è indubbio che il ricorso a metodologie di tipo strutturalistico avrebbe se non altro una sua pratica utilità, nel senso che oltre a impiegare la critica sul testo al di là delle sue qualificazioni contingenti, la obbligherebbe finalmente a rispondere a alcune domande molto semplici, ad esempio come è fatta, in che modo funziona e soprattutto dove è la poesia. In un’epoca di « programmazione » culturale e di rissa ideologica (nell’ipotesi più benigna) come l’attuale, dove ogni fatto, anche quello poeticamente più fragile e indifeso, viene strumentalizzato al fine di ricavarne argomenti pro o contro certi « messaggi », l’appello ai valori formali della poesia, da qualsiasi parte venga, dallo strutturalismo oggi, come dalla stilistica ieri, possiede a mio avviso un potere di liberazione non inferiore a quello per esempio che ha avuto l’appello alla « ragione » dopo la secolare diatriba pro e contro le chiese ufficiali. Sotto questo rispetto sono perfettamente consenziente con Robbe-Grillet contro Sartre, e mi commuove una pagina come quella di Jakobson (anche se particolarmente esposta ai pericoli della convenzionalità), dove racconta di certe discussioni avvenute al Circolo Linguistico di Mosca nel 1919 fra critici e poeti, tutti – si badi bene – « impegnati » in uno dei momenti più decisivi per la storia d’Europa, sulla questione (certo politicamente irrilevante) dei limiti degli « epitheta ornantia » e degli aggettivi di uso comune nel campo della poesia lirica ».

méthode structurale gagnant enfin l'Italie la présence d'un pouvoir d'émancipation tantôt des études toutes centrées sur la donne historique, tantôt du subjectivisme d'une certaine critique impressionniste. Le structuralisme était considéré comme un « procédé descriptif » plutôt qu'une « position philosophique »¹, qu'« une vision du monde » ou « une ontologie »². Le formalisme à sa base étant donc encore une fois envisagé comme un principe d'hygiène critique.

Un synchronisme presque parfait

Les deux questions à la base de l'enquête de Segre concernaient l'efficacité des outils critiques affinés grâce à la méthode structurale et la possibilité d'une conciliation entre la tradition italienne, historiciste, et cette méthode plus spéculative. D'une réponse à l'autre, on insistait sur l'opérativité de la méthode et sur une harmonisation possible avec la tradition italienne. Les intervenants français semblaient être là pour confirmer cette vision : Starobinski envisageait le structuralisme non pas comme une technique d'interprétation, mais comme « une attitude éveillée considérant l'interdépendance et l'interaction des parties au cœur de l'ensemble »³, qu'il considérait comme « une réfutation de la facile dramaturgie de l'absurde »⁴ ; Lévi-Strauss proposait de recourir à l'ethnographie et à l'historiographie pour sortir d'une critique littéraire purement formaliste, trop souvent devenue un jeu de miroir entre le critique, l'œuvre et son auteur⁵ ; Barthes admettait qu'au premier abord les techniques de formalisation à la base de la méthode structurale présupposaient une oblitération de l'Histoire, mais il ne voyait là qu'une première étape de l'analyse, qu'il fallait intégrer ensuite à une approche historique⁶. Au fil des réponses de l'enquête se dessinait en somme la possibilité d'une critique formaliste à l'italienne où, de l'étranger, on aurait repris une vision de

¹ C. Segre, « Du structuralisme à la sémiologie en Italie », cit., L 16.

² U. Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p. V.

³ C. Segre (dir.) *Strutturalismo e critica*, cit., p. 35 : « una vigile disposizione a tener conto dell'interdipendenza e dell'interazione delle parti in seno al tutto ».

⁴ *Ibid.*, 34 : « una confutazione della facile dramaturgia dell'assurdo ».

⁵ *Ibid.*, 83-86.

⁶ *Ibid.*, p. 87-90.

l'œuvre littéraire comme « système de signification », sans pourtant oublier le contexte de sa genèse et de sa réception, dans un va-et-vient herméneutique.

Quelques années plus tard, Cesare Segre résuma de la manière suivante les différences entre la critique formaliste italienne et la critique formaliste française :

En France, puisque la culture a une influence majeure sur le quotidien et sur les gens communs, elle marche presque fatalement par coups de théâtre : des succès victorieux et des chutes plus ou moins ruineuses, des entraves et des alternances vécues passionnément et politisées (dans un sens propre ou figuré) par le public. La personnalisation en est, en outre, un aspect incontournable : tout mouvement s'incarne et suit les fortunes d'un ou plusieurs porte-drapeaux. La critique structuraliste et sémiologique forme une seule et même entité avec des personnages (Foucault, Barthes, Greimas) dont la mort, ou la transition vers d'autres activités ou intérêts (Kristeva, Todorov, Bremond), a signifié le déclin du mouvement. En Italie tout évolue (ou au moins dans ce cas) de manière plus équilibrée et tranquille. À peu d'exceptions près, les représentants du courant structuraliste et sémiologique n'ont pas oublié les résultats atteints par la culture précédente, et ils ont surtout assuré les liens avec l'Histoire – des liens déniés, au contraire, par l'orientation rationaliste de leurs collègues français. De surcroît, les critiques italiens n'ont pas fêté la venue des méthodes nouvelles comme s'il s'agissait de découvertes révolutionnaires et exclusives, ils les ont tout simplement considérées comme des outils bons à approfondir la description et la compréhension des textes littéraires. Cette absence de dogmatisme, cette attitude essentiellement opérationnelle, a ensuite donné libre cours à l'assimilation d'autres propositions : à partir des recherches sur le point de vue jusqu'au plurilinguisme et à la plurivocité de Bachtin, de la théorie des actes linguistique jusqu'à la théorie des mondes possibles.¹

¹ C. Segre, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 3-4: « In Francia, proprio perché la cultura ha un maggiore impatto sulla quotidianità e sulla gente comune, essa ricorre quasi necessariamente a teatralizzazioni e a colpi di scena: successi vittoriosi e cadute più o meno rovinose, contrapposizioni e alternanze partecipate passionalmente dal pubblico e, in senso proprio o figurato, fortemente politicizzate. Dato fondamentale poi la personalizzazione: ogni movimento s'incarna in uno o più portabandiera, ed è legato alle loro fortune. La critica strutturalistico-semiologica fa dunque tutt'uno con personaggi la cui morte (Foucault, Barthes, Greimas) o il cui passaggio ad altre attività e altri interessi (Kristeva, Todorov, Bremond) ha praticamente segnato il declino del movimento. In Italia tutto va (o almeno è andato in questo caso) in modo più ponderato e tranquillo. Con poche eccezioni, i rappresentanti della corrente strutturalistico-semiologica hanno tenuto conto dei raggiungimenti della cultura precedente, e soprattutto hanno tutelato i legami con la storia, sconfessati invece dall'impegno razionalistico dei colleghi francesi. C'è di più: i critici italiani non hanno esaltato i nuovi metodi come scoperte rivoluzionarie ed esclusive, ma li hanno semplicemente considerati strumenti utili per approfondire la descrizione e la comprensione dei testi letterari. Questa mancanza di dogmatismo, questo atteggiamento prevalentemente operativo, ha poi permesso di assimilare molte delle proposte diffuse o rese note in seguito: dalle ricerche sul punto di vista all'individuazione del plurilinguismo e della plurivocità (Bachtin), dalla teoria degli atti linguistici a quella dei mondi possibili ».

À en croire Segre, ce « synchronisme parfait » entre la critique française et la critique italienne proclamé par Aldo Rossi au cours de la décennie de Cerisy de 1966 n'existait pas vraiment. Il y aurait eu, d'une part, une critique se développant par coups de théâtre, ressortant d'une culture dont la polémique représente précisément la sève de son évolution, une culture révolutionnaire, où, pour instaurer un nouvel ordre, on coupe la tête de l'ancien ; et, d'autre part, une critique moins catégorique et moins sentencieuse, ressortant d'une culture plus prudente et, finalement, moins assujettie aux aléas des pouvoirs nouveaux. À la base de la critique formaliste française et italienne il y aurait eu une même volonté de dépasser l'antinomie forme-contenu, mais, en France, on aurait penché dangereusement du côté de la forme, alors qu'en Italie un équilibre avait été rendu possible par une attention particulière prêtée à la contextualisation historico-sociale.

La doxa formaliste

Nous l'avons vu et répété à plusieurs reprises : pour les critiques formalistes italiens, et *a fortiori* pour Segre, l'enracinement historique de leur démarche a toujours été affiché, mais cet enracinement a subi une modification par rapport à la tradition italienne dont ils se réclamaient, une modification dont on peut retrouver les vecteurs les plus importants dans les trois principes isolés par William Marx. Essayons donc de voir de plus près ce que ces trois principes signifient, afin d'avoir un aperçu schématique de la *doxa* formaliste, un aperçu qui comprenne aussi bien la critique française que la critique italienne. Notre but n'est pas d'encadrer tous les ouvrages critiques et toutes les positions théoriques de l'époque dans les cases vides d'une grille conceptuelle, mais de montrer les quelques réalisations pratiques des trois lignes de force soutenant la critique formaliste : « impersonnalité », « autorégulation », « littérarité ». Nous analyserons, en outre, de plus près ce principe de l'« autoréférentialité » auquel nous avons déjà fait allusion et nous verrons que c'est justement autour de ce principe que se joue la différence fondamentale entre la critique formaliste italienne et la critique formaliste française.

La raison de cette partition est, évidemment, opératoire : nous nommerons des ouvrages relevant de l'un de ces principes qui pourraient aussi bien relever des autres. Il s'agira, donc, pour le lecteur, de ne pas s'attendre à une classification géométrique, mais plutôt de maintenir un regard flou, en acceptant une systématisation tout à fait provisoire, mais utile à une compréhension d'ensemble du phénomène.

Impersonnalité

Le lien entre l'homme et l'œuvre n'aurait aucun intérêt, l'impersonnalité de l'œuvre d'art étant incontestable. C'est le principe que Proust opposait à Sainte-Beuve et qui est constamment repris dans toute la critique formaliste. Il s'agit, comme l'a dit Thomas Pavel, d'une suppression du « dogmatisme intentionnel » partagé tantôt par la conception classique de l'auteur comme artisan, tantôt par la

vision totalisante de type romantique (l'artiste en communion avec la nature)¹, et de l'acceptation sans discussion du critère universel de l'« *intentional fallacy* »². Selon ce principe la personne en chair et en os se trouve d'un coup effacée, dans la conviction que tout acte interprétatif doit ressortir d'un renversement de la logique commune et du bon sens : c'est le texte qui accouche l'auteur, non pas l'inverse. C'est la thèse du célèbre article « la mort de l'auteur » où Roland Barthes reprend et reformule dans un but critico-littéraire cette « mort de l'homme » décrétée par Foucault et par Lévi-Strauss avant lui. Au-delà des enjeux philosophiques d'une telle déclaration, il s'agit avant tout d'un principe d'hygiène critique : il faut d'abord observer de près ce qui rend l'œuvre « singulière et absolue »³, comme le souligna Segre dans le catalogue de *Il Saggiatore*.

« Le cordon ombilical est coupé une fois pour toutes entre l'écrivain et son œuvre, celle-ci est livrée au lecteur comme le produit anonyme d'une sorte de *on* »⁴ : ce sont là les mots avec lesquels Raymond Jean paraphrasa la position de la néo-avant-garde au colloque de Cerisy de 1966, une position qui était tout à fait en ligne avec la critique la plus *à jour* de la période. Pour creuser ce caractère anonyme de l'œuvre littéraire, pour éviter l'incarnation en un être en chair et en os d'une œuvre qui est avant tout un matériau textuel, un problème de langage au-delà de toute contingence, il faut, comme disait Mallarmé, « céder l'initiative aux mots »⁵. Pour ce faire, la critique de l'époque se servit des nouveaux acquis de la linguistique : parmi les ouvrages de référence, *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste fut l'un des repères centraux⁶. Dans un article maintes fois cité par la suite, paru pour la première fois en 1956 et inséré dans le recueil en 1966, on pouvait lire :

¹ T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, cit., p. 144-145.

² W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, « The Intentional Fallacy » [1946], « The Affective Fallacy » [1949], dans W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* [1954], Lexington, University of Kentucky Press, 1982, p. 3-39.

³ C. Segre, « Consuntivo », dans C. Segre (dir.), *Strutturalismo e critica*, cit., p. 118.

⁴ R. Jean, « Une situation critique », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 141

⁵ « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste la phrase ». S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* [1897], *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211.

⁶ Voir à ce propos les considérations faites par Antoine Compagnon aussi bien dans *Le Démon de la théorie* (cit., p. 55-56) que dans le cours *Annus Mirabilis 1966* tenu au Collège de France (« L'exploitation des formalistes russes », cours du 15 février 2011).

Quelle est donc la « réalité » à laquelle se réfère *je* ou *tu* ? Uniquement une « réalité de discours », qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je* ». Instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité. Si je perçois deux instances successives de discours contenant *je*, proférées de la même voix, rien encore ne m'assure que l'une d'elle ne soit pas un discours rapporté, une citation où *je* serait imputable à un autre. Il faut donc souligner ce point : *je* ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement. Il ne vaut que dans l'instance où il est produit. Mais, parallèlement, c'est aussi en tant qu'instance de forme *je* qu'il doit être pris ; la forme *je* n'a d'existence linguistique que dans l'acte de la parole qui la profère. Il y a donc, dans ce procès, une double instance conjuguée : instance de *je* comme référent, et instance de discours contenant *je*, comme référé. La définition peut alors être précisée ainsi : *je* est l'« individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je* ». ¹

Benveniste, se penchant sur l'homme *dans* le langage – c'est-à-dire sur les formes de la subjectivité, sur la personne, sur les pronoms et sur la catégorie du temps – envisageait d'une manière générale la linguistique comme une entreprise anthropologique, en enquêtant ainsi sur les enjeux d'une identité d'un sujet compris philosophiquement en tant que sujet du langage. Au-delà des implications linguistiques et anthropologiques de cette appréhension du sujet comme instance du discours, on entrevoit bien là une manière de parler de la littérature qui fut extrêmement féconde et dont Barthes, Foucault et Kristeva – pour ne citer que trois parcours emblématiques – se servirent amplement dans leur écrits critiques. C'est d'ailleurs avec le même type de réflexion, d'ascendance linguistico-philosophique, autour d'une subjectivité qui se fait et se défait dans le langage que la néo-avant-garde dit poursuivre son entreprise de démantèlement de certaines notions périmées héritées du XIX^e siècle : un refus de la vraisemblance amenant avec soi une attitude autoréférentielle et métalinguistique, l'œuvre devenant un rigoureux tissage, organisé, précis, bâti sur des correspondances internes. Mais nous reviendrons plus tard sur cette communion d'intentions partagée par la critique nouvelle à tendance formaliste et par la littérature néo-avant-gardiste.

¹ É. Benveniste, « La nature des pronoms » [1956], dans *Problèmes de linguistique générale* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 252.

Pourtant, pour revenir à la critique, la déclaration d'impersonnalité de l'œuvre n'est pas le simple synonyme d'un refus définitif de toute méthode biographique au sens large : il s'agit, le cas échéant, d'accomplir un détour, de respecter certains « *caveat* » (selon la formule de Marcello Pagnini¹). C'est le cas, par exemple, de *Sur Racine* de Barthes et, de manière plus générale, de tous ces textes d'inspiration psychanalytique qui reprennent la théorie freudienne de biais. C'est dans cette perspective que l'on doit comprendre aussi bien *Per una teoria freudiana della letteratura* de Francesco Orlando (où il se sert du *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* de Freud plutôt que de *l'Interprétation des rêves*), que le *Mallarmé* de J.- P. Richard (qui reprend Freud à travers le filtre donné par Baudrillard), tantôt la psychocritique de Mauron. Et il faut envisager sous cet angle également la critique de la conscience de Georges Poulet, dont le but serait « l'identification d'une conscience qui est *dans* l'œuvre »², en poursuivant par là un formalisme *sui generis* auquel nous avons déjà fait allusion.

Autorégulation

La littérature serait à concevoir comme un système autonome et autosuffisant de signes, à l'intérieur duquel tous les éléments se lient et se modifient mutuellement, en suivant une chronologie propre, indépendante de la chronologie humaine. C'est la célèbre thèse que T. S. Eliot développe dans son article de 1919 « *Tradition and the Individual Talent* » qui devient, dans la critique formaliste, le principe éliminant tout rapport direct entre l'histoire des hommes et l'histoire de la littérature.

Nous l'avons vu : c'est le principe qui rend productive la critique continienne des variantes en dehors de la philologie, sa conception de l'œuvre comme *fieri* et non

¹ Marcello Pagnini proposait des « *caveat* » auxquels se tenir si on voulait utiliser la biographie de l'auteur dans un but critique : tout d'abord, il ne faut pas oublier que la distance entre l'auteur et son œuvre peut être totale (« il distacco del prodotto poetico dall'autore può essere assoluto ») ; il faut se souvenir que, dans l'œuvre, la biographie est souvent éludée par le biais d'un masque, qui peut la déformer ou, comme l'enseigne la psychologie, la *contredire* (« l'*a-priori* biografico viene spesso eluso, nell'opera, mediante una maschera, viene *deformato* e persino, come sappiamo della psicologia, *contraddetto* ») ; l'expression peut transcender l'intention et être complètement différente (« l'espressione può trascendere le intenzioni stesse degli autori, risultando imprevedibilmente diversa ») (M. Pagnini, « Del metodo biografico », dans *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, p. 139-140).

² « Discussion », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 50.

comme *factum*. Il s'agit, d'une manière générale, d'une conception de la littérature comme *système* (*Letteratura come sistema e come funzione* est, par exemple, le titre d'un essai de 1967) qui a atteint son apogée au cours du structuralisme, lorsqu'on essaya d'isoler les règles qui président au fonctionnement de chaque structure (anthropologique ou mythique, linguistique ou littéraire). C'est en suivant ce principe, encore une fois hygiénique, que se justifient la majorité des travaux qui, en Italie comme en France, ont foisonné pendant les années 1960 et 1970. Contre les doctrines d'un engagement entièrement attaché au contenu, contre l'exploitation de l'œuvre dans un but moral, psychologique ou politique, il faut distinguer les niveaux d'analyse (aussi bien à l'intérieur de l'œuvre particulière que dans le système général), car tout déterminisme reliant la vie des hommes à leur représentation dans les œuvres ne pouvait pas être de l'ordre du documentaire. C'est de cette appréhension de la littérature comme système autorégulé que découle la distinction entre les lois de fonctionnement de la littérature en général (c'est-à-dire l'objet de la « poétique », selon Todorov, mais également de la rhétorique ou de la sémiologie visant une compréhension globale du phénomène littéraire) et les mécanismes qui gouvernent l'œuvre singulière (dévoilés à l'aide des outils phonologiques, morphologiques, grammaticaux affinés par la linguistique). Au fond, c'est cette vision de la littérature comme système autorégulé qui justifie la distinction faite par Barthes dans *Critique et vérité* entre une critique nouvelle en train de développer son savoir sur chaque œuvre étudiée et une « science de la littérature » à construire.

Comme dans le cas du principe d'impersonnalité, cela ne signifie pas que tout rapport de l'œuvre avec son contexte historique et social soit éliminé, mais, encore une fois, que ce lien est à comprendre d'une manière décalée. C'est le cas, par exemple, des travaux de Lucien Goldmann visant à combattre le déterminisme facile de la critique sociologique marxiste, et ce fut la raison du succès de la sémiologie. Dans cette perspective, l'autorégulation de la littérature est le principe implicite des démarches de Segre et Corti et de leur manière d'envisager le rapport entre structures littéraires, structures individuelles et structures historiques. Par le biais d'une approche sémiologique, il s'agit aussi bien pour l'une que pour l'autre de donner une représentation formelle des rapports entre deux domaines (l'œuvre et le monde) demeurant pourtant séparés, décalés. Qu'il s'agisse du système linguistico-stylistique

et du système symbolique des *Soledades* de Machado ou du « temps mental » et du « temps-calendrier » de *Cent ans de solitude*, la lecture de Segre demeure fondée sur des correspondances internes à l'œuvre¹. Ainsi, lorsque Maria Corti mène sa recherche sur le « code bucolique » présent dans la littérature du XV^e siècle, lié à des conventions de l'époque et décryptable seulement grâce à la connaissance historique et culturelle de ces conventions, elle le fait dans le but, formaliste, de montrer la genèse d'un genre littéraire et l'écart par rapport à la norme représenté par *l'Arcadia* de Sannazzaro². Elle ne s'intéresse pas, en somme, à l'œuvre dans une perspective vraiment historique, c'est-à-dire visant la reproduction et la mise en relief des éléments socioculturels de l'époque : son but est métahistorique, elle veut dessiner le profil d'une œuvre sur l'horizon du genre littéraire auquel elle appartient. Et c'est également par le truchement d'une démarche formaliste que Maria Corti retrouve et isole des séquences narratives dans l'œuvre de Fenoglio afin de déterminer la chronologie relative de ses travaux : elle travaille sur des micro-épisodes dont elle établit, en suivant Tynianov, le facteur constructif ; elle considère, en somme, l'œuvre comme une stratification de temps et d'espaces qui ont une valeur et une existence propres, indépendantes et affranchies du réel³.

Littérarité

La *littérarité* serait le trait spécifique des textes littéraires : pour cette raison, la littérature ne pourrait pas être assimilée, naïvement, aux autres productions linguistiques. C'est le principe qui permet de comprendre l'alliance qui se développe entre la linguistique et la critique littéraire au cours du XX^e siècle, selon le postulat qu'il existe un partage strict entre le langage quotidien – transparent, transitif – et le langage littéraire – opaque, intransitif. Car, dans une perspective développée à la fin du XIX^e siècle dont un condensé exemplaire nous est donné par les écrits théoriques de Mallarmé, la littérature ne serait pas un système dénotatif, mais le lieu d'une

¹ C. Segre, « Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado » et « Il tempo curvo di García Márquez » dans *I segni e la critica*, cit., p. 95-134, p. 251-295.

² Voir notamment M. Corti, « Il codice bucolico e *l'Arcadia* di Jacobo Sannazzaro », dans *Metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 1977, p. 281-304.

³ M. Corti, « Trittico per Fenoglio », *ibid.*, p. 13-39.

réflexion sur la langue. Selon ce principe, il faut éviter d'établir toute corrélation simpliste entre la lettre et le référent afin de comprendre le langage poétique en dehors de toute visée pratique, matérielle, utilitaire. C'est également ce principe qui permet de reconnaître à la littérature une valeur politique biaisée, en creux : c'est-à-dire d'envisager le langage poétique comme le lieu d'une *contestation*, d'une insurrection permanente, contre l'utilitarisme du langage commun, dont il représenterait l'écart par rapport à la norme. Le principe de la *littérarité* justifie et motive aussi bien le renouveau des études rhétoriques au cours des années 1960 et 1970 que le rôle souverain que prennent, à cette époque, les analyses des composantes strictement verbales des textes littéraires. Postuler l'existence d'une littérarité revient, en somme, à autoriser et à légitimer une science de la littérature. La littérarité est à la base de l'obsession théorique des années 1960, de la volonté de faire des études littéraires un domaine précis, délimité, et de la nouvelle rigueur qui s'ensuivit.

Comme le dit Todorov, en postulant l'existence d'un trait linguistique propre aux textes littéraires, il s'agissait de mettre en place un nouveau « terrorisme », d'accepter et mener à bout un véritable projet scientifique, car « le refuser équivaldrait à ériger ses incapacités pratiques en options théoriques »¹. C'est surtout dans ce principe que se joue l'importance reconnue des formalistes russes, leur axiome de départ étant que la littérature serait le lieu par excellence où le langage manifeste son opacité, où il réfléchit sur le droit et les possibilités mêmes de son existence, où il tresse et redéfinit continuellement la dialectique entre signifiant et signifié. Notamment, pendant les années 1960-1970, on se référa constamment à Roman Jakobson, à qui l'on doit l'invention du concept même de littérarité. Ainsi, c'est en quête d'une définition complète et pointue du *quid* qui fait d'un texte écrit un texte littéraire qu'on approfondit la place occupée par la littérature dans le système de la communication : comme le montrent le travail de systématisation de Cesare Segre présenté dans *Avviamento all'analisi del testo letterario* (et aux pages consacrées à l'« Interprétation » à l'intérieur du projet encyclopédique dirigé par

¹ T. Todorov, « Conclusion », dans S. Doubrovsky, T. Todorov (dir.), *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 633.

Asor Rosa de la *Letteratura italiana* Einaudi) et celui de Maria Corti abouti dans *Principi della comunicazione letteraria*¹.

¹ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, coll. «Il campo semiotico», 1976.

CONCLUSION

Langage critique et enracinement historique

En 1966 Aldo Rossi retrouvait une continuité assez superficielle entre la critique italienne et la critique française lorsqu'il déclarait « la structure, les éléments formels, l'histoire des idées, les relations entre la personnalité, l'œuvre et la société constituent les thèmes d'un débat qui est le nôtre comme le vôtre »¹ ; et Cesare Segre presque 30 ans après n'avait pas tort en mettant en relief ces différences entre les deux attitudes, en creusant ainsi davantage dans leur contiguïté apparente (ou plutôt : dans la subordination et la fascination apparente de la critique italienne par rapport à la critique française), mais la distance temporelle des deux jugements semble fausser quelque peu la perception des éléments communs entre les deux critiques. Si le propos d'Aldo Rossi peut aujourd'hui sembler un peu vague, il n'en demeure pas moins que cette *tendance* formaliste que nous avons vu se développer au cours du XX^e siècle a engendré, en Italie comme en France, au cours des années 1960 un déplacement de l'intérêt du travail critique du jugement, de la compréhension et de la contextualisation à la quête de ce qui permet à l'œuvre littéraire de *tenir*, à ce qui la rend, justement, littéraire.

Au-delà des polémiques externes (avec, par exemple, la critique marxiste) ou internes (le dépassement du dogmatisme de la critique formaliste française), un trait d'union entre les approches formalistes italiennes et françaises existe : dans les deux cas la critique s'est basée sur les trois principes auxquels nous avons fait allusion au cours de ce chapitre. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'inscrire les travaux critiques de la période dans un diagramme contraignant construit après coup, mais d'appréhender un certain nombre de lieux communs critiques dans un mouvement supranational qui a fait des notions de *totalité*, *système*, *structure*, *réseau* et de *homologie*, *cohérence*, *équivalence*, les axes d'une critique nouvelle. Un structuralisme *souple*, en somme, envisagé comme un outil de décryptage du temps présent, tel qu'il était décrit par

¹ A. Rossi, « Aspects de la critique en Italie », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 62.

Starobinski: la méthode structurale viserait à décrire et saisir des organismes complexes dans leur « organicité originelle » (« organicità originale »¹), en relevant et en suivant la cohérence du réseau des rapports internes.

Contre le dilettantisme

Par ailleurs, c'est précisément ce mouvement supranational qui a généré une manière particulière non seulement de réfléchir à la littérature, mais également de l'enseigner, une manière dont pendant les décennies suivantes on sera peu ou prou débiteur. Ainsi, par exemple, ce dilettantisme que Todorov refusait d'accepter à tout niveau de l'enseignement de la littérature dans une communication de 1969 demeura en fait pendant les décennies suivantes l'un des spectres à fuir dans les études littéraires² : le mot dilettantisme indiquant l'absence d'un cadre *scientifique* de référence. D'où la nécessité d'être « terroriste »³ du moins en principe, c'est-à-dire d'insister sur l'importance de certains outils théoriques, sans lesquels toute œuvre d'interprétation serait faussée. La *doxa* que Todorov disait vouloir surmonter devint, au contraire, l'*a priori* d'un travail critique lucide et réfléchi : il n'y eut plus d'« hérésie temporelle » car de l'âge d'or du formalisme on retint que l'ordre chronologique doit souvent être sapé pour combattre l'illusion d'une causalité qui correspond rarement, en littérature, à la suite factuelle des événements historiques. Il n'y eut également plus d'« hérésie spatiale » car, par la suite, naquit une discipline reconnue, la théorie de la littérature, qui, au lieu d'envisager la littérature comme une expression nationale, souligna au contraire les constantes et les particularités du *phénomène littéraire* en tant que tel, se trouvant ainsi, en quelque sorte, absolutisé et délocalisé.

Les histoires littéraires ont continué d'exister, bien sûr, ainsi que des approches, disons, nationales de la littérature, mais, dans les deux cas, les démarches

¹ C. Segre (dir.), *Strutturalismo e critica*, cit., p. 34.

² « Je refuse, donc, sur le plan théorique, ce dilettantisme qui fait du littéraire une sorte de touche-à-tout, un homme qui sait un peu de ceci, un peu de cela, qui n'est spécialiste de rien. Je le refuse car ma pratique pédagogique, à la fois comme étudiant et ensuite comme professeur, m'a montré que j'apprenais beaucoup moins des vulgarisations, des exposés dilettantes que des ouvrages originaux écrits par des spécialistes » (T. Todorov, « Conclusion », dans S. Doubrovsky, T. Todorov (dir.), *L'Enseignement de la littérature*, cit., p. 632).

³ *Ibid.*, p. 633.

sont devenues plus prudentes, en tenant compte de ces principes que le formalisme a pu ériger en corps de doctrine. Encore aujourd'hui, il existe quelques textes sortis justement de la mouvance théorico-réflexive des années 1960 dont ceux qui font des études littéraires ne peuvent pas se passer, qu'ils soient philologues, historiens de la littérature ou critiques littéraires : c'est le cas par exemple des travaux de Genette ou de Wellek et Warren. À cet égard, *Avviamento all'analisi del testo letterario* publié par Segre en 1985, demeure l'une des sommes les plus significatives de l'effort de *formalisation* et de *distinction* de toute une époque, un manuel mené par la volonté de « abbozzare un programma generale di operazioni applicabili al testo letterario » afin de pouvoir ordonner les matériaux textuels selon un système et un classement précis, « così da affrontare progressivamente i problemi che esso pone (nei suoi aspetti formali e nell'elaborazione dei contenuti) o che pongono i suoi rapporti col contesto culturale e con la storia »¹.

La vaccination crocienne

Si on a pu repérer dans un bon développement de l'héritage laissé par l'école de Prague et dans une consonance avec l'école de Tartu les références principales d'une critique formaliste italienne attentive à l'Histoire, il ne faut pas oublier que, malgré ce qu'on a pu dire par la suite, Benedetto Croce avait, pour sa part, préparé le terrain pour une étude de l'œuvre littéraire comme fait autonome. Nous nous sommes arrêté longuement sur les contradictions plus ou moins apparentes des *New Critics* se réclamant d'une filiation crocienne et sur les éreintages de Croce concernant la critique stylistique ou formaliste, nous avons vu également comment les premières études formalistes se sont faites justement *contre* une méthode crocienne trop tentée par la monographie, cependant il ne faut pas oublier que certains postulats de cette méthode ont été fertiles. Dans le but de rappeler l'importance de la pensée du philosophe, *volens nolens*, pour toute la critique successive, Luigi Baldacci a utilisé une formule heureuse : il a parlé de « vaccination crocienne »², en mettant par là

¹ C. Segre, « Introduzione », dans *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. VII.

² L. Baldacci, « Panorama della critica italiana » [1960], *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Firenze, Vallecchi, coll. «La cultura e il tempo», 1968, p. 87-95.

l'accent sur un aspect implicite de sa distinction entre poésie et non-poésie. Au-delà des dérapages engendrés par le manque d'un véritable critère de valeur et par cette tendance mytho-maniaque qui fut reproché au philosophe (en dernière analyse, le choix des œuvres à analyser, du canon et des stratégies d'interprétation revenait toujours à Croce), la préservation du discours critique de certains éléments allogènes (« *allogrii* ») avait déjà orienté la critique italienne vers une observation de l'œuvre en elle-même, en la sauvegardant, notamment, du psychologisme et du sociologisme.

Voilà donc une autre raison pour laquelle nous pouvons dire, en adaptant la célèbre expression de Contini, que la critique formaliste italienne a été postcrocienne même lorsqu'elle s'est voulue anticrocienne.¹

L'autoréférentialité

Des trois modes isolés par William Marx en découle un quatrième, qui les subsume tous : l'autoréférentialité. C'est pendant la saison structuraliste que cette notion connaît son triomphe. Inconsistance du lien œuvre-auteur ; décalage temporel, hiérarchique et causal entre l'histoire des hommes et l'histoire des œuvres ; permanence d'un élément qui fait de l'œuvre littéraire un monument et non pas un document : ces trois aspects sont autant de manières de dire l'autotélie et l'immanence de l'œuvre qui est le présupposé (du moins opératoire) d'une critique littéraire structuraliste. Souvenons-nous de la définition de Genette, extrêmement révélatrice à cet égard : « toute analyse qui s'enferme dans une œuvre sans en considérer les sources ou les motifs serait donc implicitement structuraliste », dirigée par « un déterminisme, en quelque sorte spatial, de la structure » qui viendrait ainsi « relayer, dans un esprit tout moderne, le déterminisme temporel de la genèse, chaque unité étant définie en termes de relations et non plus de filiations »². Dans le travail herméneutique, il existe un moment où la méthode structurale (c'est-à-dire : la méthode formaliste poussée à son terme), pour bien fonctionner, doit postuler une

¹ Voir à ce propos l'ouvrage de Massimo Onofri et notamment le chapitre consacré à Croce où le critique explique pourquoi toute la critique italienne du XX^e siècle n'aurait jamais su abattre ou dépasser l'« horizon transcendantal » dressé par le philosophe (M. Onofri, «Le ceneri di Croce», dans *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, Theoria, 1995, p. 14-15).

² G. Genette, *Figures I*, cit., p. 156-157.

œuvre *close* (même si elle est toujours, potentiellement, ouverte, c'est-à-dire infiniment interprétable) : une œuvre réticulaire, qui se suffit à elle-même.

Avec l'allusion à une œuvre autosuffisante il s'agit, en somme, de rebondir sur cette remarque à propos de la fonction du récit sur laquelle Roland Barthes terminait son « Introduction à l'analyse structurale des récits », maintes fois reprise par les critiques de l'époque. Barthes y proclamait l'autoréférentialité de l'œuvre d'une manière jubilatoire, comme si par cet acquis théorique la critique s'était enfin libérée des chaînes du passé :

[...] la fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique ; la « réalité » d'une séquence n'est pas dans la suite « naturelle » des relations qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait [...]. Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas ; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait, nous ne « voyons » rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : « ce qui se passe » dans le récit n'est du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée.¹

Le principe de l'autoréférentialité met entre parenthèses l'aspect représentatif du texte littéraire : tout discours concernant la *mimesis* se trouve ainsi mis de côté, renvoyé à d'autres types d'analyse. La proclamation d'une autoréférentialité foncière de l'œuvre littéraire semble, à cet égard, fonctionner comme l'élément révélateur d'une existence de l'œuvre au-delà de tout lien avec le monde concret². Ce serait grâce à cela qu'elle constituerait une forme de connaissance propre, centrée sur le langage et réalisée par le langage. Avec le concept d'autoréférentialité c'est, bien sûr, le concept de réalisme qui est mis en cause, qu'il faut considérer toujours comme

¹ R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, n° 8, 1966, p. 26-27.

² Selon Antoine Compagnon il faudrait inscrire cette tendance générale de la théorie littéraire dans une lignée partant de l'œuvre de Ferdinand de Saussure et de Charles Sanders Peirce. C'est seulement grâce à ces précurseurs que Jakobson aurait pu établir son décalogue d'une théorie antiréférentielle du langage poétique dans le célèbre article « Linguistique et poétique » de 1960 (voir A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit, p. 113-117).

« conventionnel »¹, ainsi que toutes les causeries (pour continuer à puiser dans l'article de Jakobson) engendrées par le manque d'une science de la littérature.

Si l'autoréférentialité peut être considérée comme le concept qui contient et résume les autres principes formalistes que nous avons analysés, dans *l'obsession de l'Histoire* de la critique formaliste italienne l'on voit pourtant une résistance justement à ce concept. Et c'est là effectivement que se joue une différence importante entre la critique formaliste française des années 1960 et 1970 et la critique italienne de la même période. Si en France l'attitude de la critique nouvelle a trouvé une résonance dans la pratique de la néo-avant-garde, en Italie, la néo-avant-garde a plutôt accompli un pas que la critique universitaire n'avait pas eu le courage, ou la décence, de franchir.

¹ R. Jakobson, « Du réalisme en art », dans T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, cit., p. 100.

Chapitre II. Une critique d'écrivains

INTRODUCTION

Écriture, subversion, production

Pour donner de la cohérence à un phénomène complexe et multiforme, nous avons repris la démarche effectuée par Antoine Compagnon dans son cours de 2011 au Collège de France : nous sommes partis d'une année précise, 1966, et nous avons tracé ensuite une constellation comprenant des polémiques et des débats. Notamment, nous avons considéré le colloque de Cerisy de cette année comme un catalyseur. Car il nous semble que d'une intervention à l'autre de ce colloque émerge un aspect fondamental de la critique formaliste : elle ne constitue pas tout simplement une méthodologie parmi d'autres, mais il s'agit du trait commun qui relie la majorité des approches critiques de la période. Dans cette perspective, nous avons voulu réviser quelque peu le rôle fondateur communément reconnu aux formalistes russes en France et nous avons vu que l'année 1966 est emblématique même à cet égard : les formalistes russes semblent y être véritablement inventés par ceux qui ont voulu mettre la méthode formaliste sous la tutelle de pères illustres, en donnant à l'expérience formaliste française le même gage politique qui caractérisa l'expérience russe. En Italie, au contraire, dès les premières traductions, la réception des formalistes russes est encadrée dans l'histoire de la littérature et des idées, comme l'un des résultats de cette crise du discours critique dont les racines plongeraient dans la crise du langage poétique de la fin du XIX^e siècle. Cette précision est importante car elle nous permet de mettre en lumière une différence cruciale : si en Italie nous pouvons retrouver les exemples les plus poussés d'une pratique critique formaliste dans des travaux universitaires des années 1960, l'esprit subversif qui caractérise ce genre de critique fut repris plutôt par la néo-avant-garde (ou par quelques écrivains qui se sont reconnus momentanément dans le Groupe 63), qui, dans ses déclarations d'intentions et dans ses anathèmes, fit des principes formalistes une véritable doctrine.

Le tableau que nous sommes en train d'esquisser au fil des ces deux premiers chapitres constitue le contre-chant des chapitres suivants : nous voulons montrer comment la critique formaliste a évolué jusqu'à se renfermer dans une pratique autoréférentielle, en fixant des règles qui, d'outils de connaissance, se sont transformées en lois contraignantes. Dans la suite de notre travail nous explorerons le revers de cette apothéose, à savoir la pratique critique d'un certain nombre d'écrivains qui ont remis en question les thèses formalistes. Car pendant la seconde moitié du XX^e siècle un renversement intéressant s'est produit : la critique formaliste, naissant comme une pratique d'écrivain revendiquant, selon une lignée inaugurée par Edgar Allan Poe, une connaissance distinctive du métier, s'est figée dans un système doctrinaire. En conjonction avec la pratique néo-avant-gardiste (dont le lien, nous le verrons, est direct et évident en France alors qu'en Italie il est plus décalé), elle s'est reconnue un pouvoir normatif visant à subvertir et à refonder l'esthétique littéraire, mais cela a abouti à une impasse théorique. En concevant l'œuvre littéraire comme un ensemble intransitif, une agglomération autonome, isolée et indépendante tantôt de la communication, tantôt de la signification, la vision établie par ce mariage entre critique formaliste et néo-avant-garde a amené la littérature à déplacer son domaine d'action ainsi que son centre gravitationnel de la *création* à la *production*. Une fois l'accent placé sur les possibilités infinies de permutation du texte littéraire (et non seulement du texte, mais également de son auteur), l'écriture a été transformée en une pratique répétitive, métalinguistique et métacritique, condamnée à revenir continuellement sur elle-même, à réfléchir aux fondements de son existence, ou de son absence. Cette littérature coupée de la société et de l'Histoire, construite avec un langage spécifique et singulier, dont l'intérêt serait indifférent à toute détermination préalable (même à la volonté de son auteur), devint une littérature essoufflée, incapable de se renouveler. Les issues de cette impasse furent alors esquissées par les écrivains eux-mêmes, dans une remise en question de la valeur absolue et souveraine reconnue à l'œuvre littéraire par leurs prédécesseurs.

Les trois Critiques

À différents égards, la partition de la critique proposée par Albert Thibaudet en 1922 demeure encore aujourd'hui valable. Le reproche fait à Brunetière de ne pas savoir distinguer des sous-ensembles reste encore un *caveat* à ne pas oublier, car avant de réfléchir aux courants et aux tendances, il faut reconnaître l'importance des manières et des lieux où se pratique la critique – le *medium* et le destinataire n'étant pas des éléments anodins. Effectivement, dans son *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, non seulement Brunetière s'était limité au domaine français (faisant preuve de provincialisme, de suffisance et de cécité critique), mais il avait rétréci encore plus le champ en bornant son analyse à « une suite de professeurs en acte ou en puissance »¹. En revanche, selon Thibaudet, il fallait distinguer trois types de critiques : la « critique des professeurs » (ou universitaire), la « critique parlée » et la « critique d'artiste ». Les deux dernières (qui « au surplus sont ses aînées ») commençant là où la critique universitaire « faiblit, où elle devient gauche et dépaylée »². En calquant le paysage critique sur un plan de Paris, Thibaudet proposait d'y voir trois « secteurs » (une cité et deux rives) – aucun secteur ne serait symptomatique de rien, la complétude étant possible seulement grâce à une vision aérienne omni compréhensive. Ainsi, il y aurait une critique « parlée » ou « spontanée », qui serait la critique des journaux – ou, pour mettre à jour le parallèle, celle des blogs, des émissions télévisées ou radiophoniques – la critique des correspondances, des journaux intimes devenus publiques. Une critique où la *vis* polémique et l'hyperbole l'emportent sur la rigueur de l'argumentation et de la réflexion. Une « critique verbale », dans le sens où elle naît comme bavardage, causerie, échange érudit et brillant, ses caractéristiques étant la « sincérité » et la « fraîcheur »³. Une critique spécifiquement française, une critique des salons et des cercles, un art de la conversation, comme le dirait Marc Fumaroli, dont la France détint le flambeau pendant plusieurs siècles. Une critique pamphlétaire où, au fond,

¹ A. Thibaudet, « Les trois Critiques », dans *Réflexions sur la critique*, [2^{ème} édition], Paris, Gallimard, 1939, p. 126.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 127.

« l'opération la plus accidentelle et la plus secondaire, c'est l'écriture »¹. Dans la critique parlée, c'est la *lecture* qui l'emporte, la lecture comme moment de détente et de plaisir subjectif, non pas comme véritable moment d'étude, d'analyse, comme exercice de connaissance. Étant une lecture dont il faut rendre compte en société, il s'agit d'une lecture rapide, parfois inexistante : elle concerne les dernières parutions et, lorsqu'il arrive qu'on n'ait pas le temps de les lire, « on ne se dispense pas pour cela d'en parler »². Il s'agit d'une critique qui vit de « goût », « esprit » et « prétention »³. Et pourtant sa présence est fondamentale : les écrivains écriraient précisément pour ce type de critique et si « son assentiment ne fait nullement la gloire », il est le premier gage du « succès »⁴. Dans cette perspective, elle représenterait le désir du public, ses dispositions et ses envies ; un public qui « se trompe évidemment », mais qui fait la pluie et le beau temps.

La critique des professeurs (ou « professionnelle »), pour sa part, n'est pas moins assujettie à l'erreur, bien au contraire. Parmi les trois critiques, elle est la plus jeune : inaugurée par La Harpe, elle a été continuée par Villemain, Guizot, Cousin et Sainte-Beuve. Il ne s'agit pas d'une critique qui parle ou qui juge, ni d'une critique qui crée ou « rayonne »⁵, elle est faite par des hommes qui « lisent », « savent » et « ordonnent », sa tâche est « d'enchaîner, d'ordonner, de présenter, une littérature, un genre, une époque à l'état de suite, de tableau, d'être organique et vivant »⁶. Son risque est l'autoréférentialité, l'enfermement, la claustration et, peut-être, la naïveté : les professeurs, tels des don Quichotte détachés du monde, se murent dans l'objet de leur recherche jusqu'à en sonder les replis les plus cachés. Et cela, parfois, jusqu'au ridicule, jusqu'à l'aveuglement complet, à l'incapacité de regarder ailleurs, de comprendre des enjeux plus amples et éloignés de l'objet de leur étude. Ou encore jusqu'à l'oblitération des éléments les plus fascinants de l'écriture, en faisant ainsi de la littérature une histoire d'érudition et de confrérie, la monnaie d'échange d'une bourgeoisie de la connaissance, un langage d'une vieille famille de spécialistes, lettre morte.

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁶ *Ibid.*, p. 135.

Enthousiasmes, images et ragots

La critique « d'artiste » – ou critique « des beautés », comme la nomme Chateaubriand – enfin, semblerait être pour Thibaudet la plus passionnante des critiques : une critique « partielle et partielle »¹, certes, une critique qui est souvent un manifeste de poétique mal-déguisé, mais qui possède une puissance d'éclairage qu'on ne retrouve pas ailleurs. Dans *Physiologie de la critique* nous pouvons dénicher celle qui, selon Thibaudet, serait la raison de cette capacité de pénétration inouïe : si le critique professionnel, le savant, le professeur « voit les œuvres d'art derrière lui », l'artiste se trouve en revanche constamment « en état d'aventure »². D'où sa puissance inventive, son courage, l'étonnement des découvertes inattendues, l'ardeur, l'assurance, l'intrépidité de l'explorateur. La force et la réussite de la critique d'artiste se fondent sur deux moteurs : l'« enthousiasme » qui la pousse et les « images »³ qu'elle construit. Bien qu'elle ne soit souvent que le reflet fugace d'un chemin artistique particulier, elle possède une lignée de « grands romantiques » dont le père fondateur serait Diderot, une lignée parallèle à celle de la critique des professeurs : Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Paul de Saint-Victor, Barbey d'Aurevilly, seraient les maillons d'une chaîne tout à fait comparable à celle reliant La Harpe, Villemain, Saint Marc-Girardin, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Faguet (« l'une et l'autre offrant des qualités et des défauts opposés, l'une et l'autre se méconnaissant et s'injuriant comme il est naturel »⁴). Si la critique des professeurs est un haut exemple de l'intelligence humaine, la critique d'artiste touche plutôt au divin : il y a en elle un élément insaisissable, un *quid* irrationnel et ineffable, un génie qui va bien au-delà des quadratures du cercle faites par les professeurs⁵. D'un côté on aurait la tranquillité que donnent la mesure, l'équilibre, la

¹ *Ibid.*, p. 131.

² A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1930, p. 188-189.

³ A. Thibaudet, « *Les trois Critiques* », dans *Réflexions sur la critique*, cit., p. 130.

⁴ *Ibidem.*

⁵ « [...] les auteurs, c'est-à-dire la critique des grands artistes, laissant les professionnels travailler pendant les six jours ouvrables, nous ont vraiment donné, le septième jour, nos vêtements de fête devant la beauté, les orgues et les chants, les corbeilles pleines de fleurs avec lesquelles nous célébrons son culte » (*ibid.*, p. 131).

sobriété d'une critique sérieuse et compétente ; de l'autre l'excitation engendrée par une critique excessive, débordante, fonctionnant par éclairs et feux d'artifice. L'envers du décor de cette critique, cependant, serait la camaraderie et la jalousie : le *Journal des Goncourt*, par exemple, serait à la fois un texte d'une acuité rare et « la plus foisonnante collection de copeaux, de ragots et d'humeurs d'atelier qui existe en littérature »¹.

Or, dans la seconde partie de notre travail nous allons nous pencher justement sur ce genre de critique, en l'envisageant comme une critique d'atelier, de laboratoire, et non dans le sens péjoratif du terme. Mais tout d'abord il faudra voir en quoi et comment la littérature néo-avant-gardiste constitue le pendant de la critique formaliste, son complément nécessaire. Comment ont-elles réalisé ensemble le rêve flaubertien d'une étude de l'œuvre *en soi* ? Pourquoi critique formaliste et pratique néo-avant-gardiste représentent-elles le yin et le yang de ce que Vincent Kaufmann a appelé le « théorique-réflexif » ?

¹ *Ibid.*, p. 132.

CRITIQUE FORMALISTE ET PRATIQUE LITTÉRAIRE

Un air de famille

Une étude de l'œuvre *en soi* était le thème dont chaque participant de la décade de Cerisy proposait sa propre variation : c'était l'ambition qui réunissait la variété des positions affichées pendant les débats, c'était le dénominateur commun qui rassemblait des critiques dont le travail avait été rapproché auparavant sans pourtant que la raison du rassemblement soit véritablement comprise. Chacun essayait de moduler sa propre appréhension de l'œuvre, en en proposant une interprétation capable d'éviter tantôt un déterminisme grossier tantôt les envolées solipsistes oubliant cette « condition verbale de la littérature »¹ que Valéry, dans le sillage de Mallarmé, n'avait cessé de célébrer et d'interpeller. Certes, retrouver *a posteriori* un point commun à toutes les positions exprimées à Cerisy peut sembler artificiel, ou bien naïf et banal (tout colloque a un thème auquel les invités doivent, *volens nolens*, se conformer), cependant si l'on relit en entier les actes du colloque on s'aperçoit que ce point commun existe et qu'il n'est pas factice : chacun essayait de donner un nom à cet air de famille qui les apparentait tous. C'est-à-dire qu'ils ne se limitaient pas à intégrer les vecteurs et les pivots de leurs recherches aux thèmes et aux questionnements proposés par les organisateurs, mais ils voulaient tous faire trésor de l'amalgame créé à leur avis grossièrement par Raymond Picard et dessiner une image, cette fois positive, de la critique nouvelle : une critique *formaliste*, au sens large du terme.

Comme le suggéra Dominique Noguez dans l'annexe des actes du colloque en se référant à une série de travaux parus pendant les années 1960, à Cerisy on voulut faire œuvre de « criticologie »², sans anathèmes ni tintamarres, afin de

¹ P. Valéry, *Tel Quel*, *Œuvres*, t. II, cit., p. 569.

² Le terme était proposé par Dominique Noguez dans la conclusion de la bibliographie dressée pour les actes du colloque de Cerisy. « À cette "critique de la critique" qui s'assignerait pour tâche depuis quand, pourquoi et comment il y a de la critique, et qui engloberait une sociologie, une psychanalyse, une lexicologie et une thématique de la critique, gageons que certains livres de Paulhan (comme *F. F.* ou *Le critique*) pourraient judicieusement servir de prolégomènes » (D. Noguez, « Choix bibliographique », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 437).

découvrir les raisons du travail d'interprétation tel qu'il était pratiqué en 1966, et d'en ébaucher les développements possibles. Dans cette perspective, l'adjectif « formaliste » associé à la critique devenait une sorte de gage de sérieux, c'était la clé de voûte soutenant toute la réflexion mûrie au cours du demi siècle précédent, c'était l'expression la plus adaptée pour définir un travail d'interprétation avisé. D'où les tentatives, que nous avons mises en relief à plusieurs reprises, de nuancer toute définition trop rigide afin de ne pas tomber dans le dogmatisme, et un certain goût pour les sentences paradoxales¹.

Ainsi, Georges Poulet rectifiait quelque peu sa position critique précédente, en précisant vouloir trouver la conscience d'autrui *immanente* à l'œuvre par le truchement d'un travail puisant dans la forme². Jean-Pierre Richard détaillait la démarche et la visée formaliste de son entreprise critique, en précisant que ses études sur l'imaginaire étaient à rattacher à la « forme du contenu », selon la partition de Hjelmslev³, et il proposait paradoxalement une lecture réticulaire et structurale justement de l'univers de Sainte-Beuve retrouvant « écho, homologie, isomorphisme » dans son œuvre de création, dans son œuvre critique et dans son expérience existentielle⁴. Si Jean Rousset, comme nous l'avons vu, nuancait une définition trop contraignante du terme « structure », il soulignait tout de même sa « préférence pour une interprétation commençant par une expérience formelle qui tenterait de vivre et d'éprouver l'œuvre sous ses espèces sensibles, à travers les ressources de son langage » (exactement comme l'auteur lui-même aurait vécu « l'aventure de la création »⁵). Aldo Rossi relatait la communauté d'intentions qui rapprochait la critique italienne de la critique française, toutes les deux centrées sur la forme, sur la structure⁶. Enfin, Gérard Genette postulait le « jeu des formes » en

¹ Comme par exemple la déclaration de Genette : « C'est que la seule critique qui soit aujourd'hui pleinement historique, c'est la critique dite « formaliste », celle qui semble oublier l'histoire, et qui en réalité ne fait que la suspendre et la réserver, par un parti pris de méthode qui n'est peut-être pas aussi naïf qu'il ne semble, et qui est aussi un choix historique. Dans le discours formaliste, l'histoire paraît absente, mais elle ne l'est pas : elle est seulement silencieuse, et ce silence est peut-être aujourd'hui, et pour quelque temps encore, la parole la plus juste et la plus efficace » (« Discussion », *ibid.*, p. 293)

² Voir notamment « Discussion », *ibid.*, p. 25.

³ « Discussion », *ibid.*, p. 183-184.

⁴ J. P. Richard, « Sainte-Beuve et l'expérience critique », *ibid.*, p. 162.

⁵ J. Rousset, « Les réalités formelles de l'œuvre », *ibid.*, p. 91.

⁶ A. Rossi, « Aspects de la critique en Italie », *ibid.*, p. 58-62.

tant que « système transhistorique »¹ et il parlait de la critique contemporaine comme d'une « nouvelle rhétorique » qui « entrerait tout naturellement, comme l'avait d'ailleurs prévu Valéry, dans la mouvance de la linguistique »².

Pour une critique pure

C'est Genette notamment qui, en faisant l'apologie de la critique formaliste, donnait un nom et proposait une description de l'approche réunissant tous les critiques présents. En déclinant la partition faite par Thibaudet dans *Physiologie de la critique*, il employait d'une manière provocatrice la formule de « critique pure » et il considérait ainsi la critique formaliste comme la plus pointue, la plus à jour, la plus cristalline, la plus consciente des critiques, car, descendant d'une lignée d'écrivains, elle aurait représenté le résultat d'un travail d'observation et d'introspection interne au métier, d'une réflexion de connaisseurs. Il plaçait ainsi la critique formaliste – ou « thématique », il considérait les deux attributs synonymes³ – sous le patronage de Valéry et il énumérait quelques-uns de ses postulats fondamentaux : que l'auteur « n'est positivement personne »⁴ ; que la poésie est un « langage dans le langage »⁵ ; que le langage articule le réel « et cette articulation est un système des formes, aussi bien sur le plan signifié que sur le plan signifiant »⁶ ; que du statut avant tout langagier de la littérature s'ensuit la nécessité d'une étude des formes narratives, des genres, des structures du récit, permettant de découper une histoire *autre* par rapport à l'Histoire que les études déterministes prétendrait extraire de l'œuvre, voire reconstruire grâce à l'œuvre. En outre, en citant au fil de sa conférence Blanchot, Sollers, Derrida, Borges, Claudel, Bachelard, Benveniste, Valéry, Barthes, Proust, il

¹ « Discussion », *ibid.*, p. 211.

² G. Genette, « Raisons de la critique pure », *ibid.*, p. 196

³ « [...] entre la masse littérairement amorphe du réel et la masse, littérairement amorphe elle aussi, des moyens d'expression, chaque "essence" littéraire interpose un système d'articulation qui est, inextricablement, une forme d'expérience et une forme d'expression. Ces sortes de nœuds formels pourraient constituer l'objet par excellence d'un type de critique que l'on nommera, indifféremment, formaliste ou thématique – si l'on veut bien donner à la notion de thème une ouverture sur le plan du signifiant symétrique de celle qu'on vient de donner à la notion de forme sur le plan du signifié » (*ibid.*, p. 199).

⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

proposait un amalgame possible entre écriture de création et écriture critique, fondé sur une sorte de savoir faire commun et ancré dans la primauté reconnue, par les deux types d'écriture, au matériel de travail : le langage. Aussi bien dans l'approche critique que dans l'approche créatrice, « le double état de la parole » – comme l'aurait dit Mallarmé – était non seulement une vérité incontestable, mais également l'axiome qu'il fallait continuer d'affirmer, contre ces esprits naïfs ou réactionnaires qui prétendaient résumer l'écriture à son pouvoir représentatif. L'existence d'une fonction poétique séparée d'une fonction référentielle du texte était devenue une vérité irréfutable : disjoindre le mot « brut », « immédiat » de celui « essentiel » était ainsi à envisager comme la poussée première de l'écriture, l'action préalable à toute œuvre, qu'elle soit œuvre critique ou œuvre de création¹.

C'était d'ailleurs là l'un des *leitmotive* du colloque, débuté sous l'égide proustienne et jonché par des renvois à un lignage d'écrivains : on parla de critique comme littérature « au cube », de critique comme littérature sur la littérature, de critique comme création à partir d'une œuvre de création². La criticologie postulée par Dominique Noguez n'était donc pas simplement le lieu d'une élaboration technique, méthodologique et déontologique, mais une véritable discipline visant un statut *littéraire* à part entière. Loin donc d'envisager l'approche formaliste comme une approche mécanique et desséchée, au cours du colloque on essaya d'en montrer la puissance créative – une puissance déclenchée par la volonté de ne pas s'enfermer dans un discours tautologique.

L'anneau de Moebius

Parmi les interventions recueillies dans les actes du colloque, celle de Genette constitue sans aucun doute le distillé le plus limpide de la conception partagée par

¹ « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* [1897], cit., p. 212).

² Voir à ce propos toute la première « Discussion » dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 24-33. Et ce que dit Genette : « [...] l'on pourrait assez bien définir, sans ironie, la critique moderne comme une critique de créateurs sans création, ou dont la création serait en quelque sorte ce vide central, ce désœuvrement profond dont leur œuvre critique dessinerait comme la forme en creux. Et à ce titre, l'œuvre critique pourrait bien apparaître comme un type de création très caractéristique de notre temps » (G. Genette, « Raisons de la critique pure », *ibid.*, p. 201).

cette « critique nouvelle » que Poulet avait dit « de participation », ou « d'identification »¹, et que nous avons appelée « formaliste » au sens large. En déclinant sous des angles différents l'obligation esthétique et morale d'envisager l'œuvre avant tout comme un *texte*, c'est-à-dire comme un « tissu de figures »², Genette scellait dans l'image de l'anneau de Moebius la manière dont écriture et interprétation s'entrelacent à l'infini, en figeant ainsi le rapport que la critique entretient avec l'œuvre dans une forme géométrique on ne peut plus évocatrice, amphibie et casse-tête³. Tout comme les fourmis qui parcourent le ruban dans les célèbres dessins d'Escher peuvent en sillonner aussi bien la face interne et que la face externe sans devoir percer sa surface, ainsi critique et création, écriture et interprétation, entretiennent la même relation ambivalente et vertigineuse, s'entortillant sans solution de continuité. De même, dans cette image pourrait se fixer le rapport entre forme et contenu tel qu'il était compris par les participants du colloque : non pas deux éléments désagrégés, mais deux aspects du texte, s'enroulant perpétuellement l'un autour de l'autre. C'est-à-dire la forme et le contenu comme les deux aspects qui fondent le texte, qui font de lui une entité unique et exceptionnelle séparée du monde, une entité qui n'a aucune utilité ni nécessité dans le monde ; et dont l'existence se joue dans un domaine difficile à saisir, à savoir dans l'abstraction d'un discours dans le langage et sur le langage.

Mais si le contenu véritable d'une œuvre semble souvent se dérober, résister à l'analyse (et surtout à ces versions amoindries de l'interprétation qui, selon les nouveaux critiques, auraient été la paraphrase et le résumé), sa forme peut être figée, décryptée et décortiquée, car c'est là que se joue toute signification authentique. L'intervention de Genette était, certes, parmi les plus téméraires et les plus partisans, mais elle ne faisait que schématiser et pousser à bout la vision partagée par tout un chacun.

¹ G. Poulet, « Une critique d'identification », *ibid.*, p. 9.

² G. Genette, « Raisons de la critique pure », *ibid.*, p. 197.

³ « Le *texte*, c'est cet anneau de Moebius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire. La critique aussi doit entrer dans le jeu de cet étrange circuit réversible, et devenir ainsi, comme le dit Proust, et comme tout vrai lecteur, "le propre lecteur de soi-même." Qui lui en ferait reproche montrerait simplement par là qu'il n'a jamais su ce que c'est que *lire* » (*ibid.*, p. 198)

Formalisme et néo-avant-garde

Néanmoins, Genette ne fut pas le seul à exposer d'une manière aussi péremptoire et convaincante les principes de la critique formaliste. Il y eut également quelqu'un qui se déclara, en quelque sorte, le garant du nouvel ordre instauré par la déclaration d'autonomie de l'œuvre : Jean Ricardou. En tant que représentant et théoricien de la néo-avant-garde à Cerisy (l'année suivante parut le recueil-phare *Problèmes du Nouveau Roman*, contenant par ailleurs une version plus développée de son exposé au colloque), il montra les convergences et les points communs entre la nouvelle littérature en train de se faire et les tendances nouvelles de la critique, tout en établissant les règles ou les limites qu'il ne fallait pas dépasser : il s'érigea en juge et en censeur, en somme, sans avoir forcément l'accord de tous les critiques présents, convaincu que le dernier mot devait revenir aux membres de la néo-avant-garde. Car c'était précisément à l'intérieur de ce mouvement (groupe, école ou mouvance – comme l'on préfère) que se jouait, selon Ricardou, le véritable défi lancé par la déclaration d'autonomie de l'œuvre faite à la fin du XIX^e siècle et enfin parachevée. Ainsi, grâce à la néo-avant-garde la quadruple crise (crise déontologique, métaphysique, linguistique et motivationnelle) à la base de la naissance de la critique formaliste aurait été complètement dépassée, par le truchement d'une vraie révolution poétique. C'est donc pour ces raisons idéologiques et militantes que Jean Ricardou désapprouva l'intervention de Jean-Pierre Richard, d'après lui coupable d'« élimination du texte »¹, car l'important « c'est moins l'univers imaginaire d'un auteur que le fonctionnement des textes qui l'établissent »² ; qu'il nia la valeur heuristique du recours aux œuvres de Bachelard, dont il souligna notamment la frivolité de la lecture des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* inspirée par Marie Bonaparte dans *L'Eau et les Rêves*, qu'il qualifia de « bluff exégétique »³ ; ou qu'il avertit ses collègues trop hardis qu'ils étaient en train d'atteindre « constamment une cible plus grande que celle qu'il faudrait »⁴.

¹ « Discussion », *ibid.*, p. 182

² *Ibidem.*

³ J. Ricardou, « Un étrange lecteur », *ibid.*, p. 315.

⁴ « Discussion », *ibid.*, p. 56.

Pour Jean Ricardou (et, comme il le précisa, « plusieurs de [ses] amis de *Tel Quel* »¹) la crainte majeure et le pire des dangers étaient désormais clairs : la critique, subjuguée par une réflexion philosophique et méthodologique trop poussée, risquait d’aboutir au « parfait escamotage de la littérature »². Tout au long du colloque, Ricardou soutint les raisons d’un *close reading* on ne peut plus radical³ : il ne cessa de proclamer la nécessité d’un travail d’interprétation considérant la littérature comme un ensemble anonyme et a-historique, comme un engin verbal, comme le produit impersonnel d’un sujet vide, inconnu et insignifiant. À cet égard la manière dont il exprima sa vision de la littérature comme système est emblématique :

Depuis quelques jours, quatre notions se trouvent mises en place : Nouvelle Critique ce qui implique une Critique Traditionnelle et Littérature Nouvelle qui suppose une Littérature Traditionnelle. Une combinaison donne quatre possibilités : critique traditionnelle s’intéressant à la littérature traditionnelle, critique traditionnelle s’appliquant à la littérature nouvelle, nouvelle critique étudiant la littérature traditionnelle et nouvelle critique analysant la nouvelle littérature (sans compter la Critique Traditionnelle qui conteste la Critique Nouvelle, et vice versa). Je serais pour ma part enclin à considérer comme nouvelle une critique qui s’intéresse à la littérature contemporaine et qui, ensuite, lit les œuvres du passé à la lumière de cette littérature : une des fonctions de la littérature contemporaine est en effet d’éclairer la littérature du passé (on voit alors ce qui manque à la critique universitaire ; par l’organisation actuelle des thèses en particulier, elle se met dans la posture insuffisante de ne parler des auteurs contemporains que lorsqu’ils ne le sont plus ; elle est condamnée à ne pas entrer dans le jeu de la littérature vivante ; il y a là une prudence qui donne à réfléchir). On ne peut cependant définir comme nouveau tout critique qui parle d’une œuvre nouvelle. Plusieurs sont les critiques qui essaient de réduire l’aspect nouveau d’un livre, qui forcent le livre à ressembler à ce que précisément il dépasse.⁴

Cet extrait nous montre bien la position de la néo-avant-garde à l’époque : parfaitement en ligne avec l’approche formaliste de la critique contemporaine, elle se voulait le meilleur accomplissement des mêmes prémisses épistémologiques et idéologiques, sa réalisation la plus complète, car elle en aurait représenté le côté actif et militant. C’est pour cette raison que la critique devait se borner à une attitude descriptive – au *close reading*, justement –, les véritables enjeux cognitifs étant dans la forme du texte littéraire, dans sa structuration. Alors que la critique formaliste

¹ J. Ricardou, « Un étrange lecteur », *ibid.*, p. 313.

² « Discussion », *ibid.*, p. 30.

³ « Discussion », *ibid.*, p. 324.

⁴ « Discussion », *ibid.*, p. 153-154.

neutralisait le spectre du psychologisme, voire du « réalisme »¹, de la critique ancienne se penchant enfin sur les règles de fonctionnement de la machine textuelle, la néo-avant-garde non seulement s'était accommodée de cette « disparition élocutoire du poète » souhaitée par Mallarmé², mais elle en avait fait un instrument cognitif. De cette manière, la néo-avant-garde avait fait des engrenages du texte de véritables outils visant l'élargissement du savoir.

Il suffit de se souvenir, à cet égard, de quelques-uns des travaux que Robbe-Grillet (unité de mesure incontestable séparant, pour Ricardou, l'ancien du nouveau) avait publié jusque là : *Un Régicide*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe*, c'est-à-dire des ouvrages régis par la description, parcourus par une objectivité aussi desséchante qu'exténuante, où l'artifice formel est là pour interroger continuellement le lecteur, voire pour le mettre mal à l'aise. Des ouvrages où le lecteur doit guetter des indices lui permettant non seulement de comprendre le texte lui-même, mais lui montrant également une réalité et une vérité auxquelles il n'aurait jamais pu accéder autrement.

L'auteur et ses hypostases

Ainsi, la stratégie de montage de ces ensembles troublants de listes, d'itinéraires, de fétiches étalés dans les romans de Robbe-Grillet ne demande qu'à être clarifiée, ordonnée et coordonnée : la raison d'être de tout le matériau verbal réside précisément dans la réorganisation permise par la lecture. L'œuvre ne peut véritablement *fonctionner* qu'à la suite du travail d'interprétation, où le lecteur découvre le secret du texte, et il est en même temps découvert par lui, dans un jeu qui peut devenir pervers, un rapport de dominant à dominé où le maître et l'esclave échangent continuellement leurs places respectives. Comme cette conscience qui déploie son discours dans *La Jalousie* : une conscience qui échappe à elle-même ; une conscience malade qui énumère les bribes d'une histoire, qui dénombre des choses sans arriver à déclencher un récit, à trouver un lien ; une conscience assiégée par une jalousie que son regard traverse et qui la traverse. Ou, surtout, comme dans

¹ « Discussion », *ibid.*, p. 103.

² S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* [1897], cit., p. 211.

Dans le labyrinthe où l'espace et le temps sont brouillés et une nouvelle réalité incertaine et flottante fait son chemin dans l'esprit du lecteur, qui se trouve ensorcelé et envoûté par la fantasmagorie sexuelle morbide et cruelle engendrée par une architecture textuelle ingénieuse.

Toute complaisance était à bannir, tout clin d'œil de l'auteur au lecteur était à proscrire ou, s'il était présent, il se voulait porteur, en tant que signe linguistique, d'une signification ultérieure par rapport à son simple contenu référentiel. C'était l'accomplissement de l'écriture conçue comme donnée neutre où le sujet écrivain perd toute identité, où il *meurt*, comme l'a dit Barthes, pour donner naissance au Lecteur, à savoir à celui qui se déplace à son gré et sans aucune contrainte dans l'espace « à dimensions multiples » du texte (« le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »¹). Au-delà des apories relevées par la suite et des doutes à l'égard de sa réussite effective, la « disparition de l'auteur » était bel et bien la prétention principale sur laquelle non seulement Robbe-Grillet, mais aussi Sarraute, Sollers et tant d'autres bâtirent leurs premiers ouvrages : et cette disparition amenait avec elle une déstructuration des personnages, une séparation nette et extrêmement maîtrisée des voix narratives visant l'analyse du procédé discursif en lui-même, des mécanismes de l'énonciation. Tout comme Proust avait fait de la *Recherche du temps perdu* le lieu de sa propre mort en tant qu'auteur, en enchevêtrant sa vie et celle de ses personnages, en laissant la place à un narrateur continuellement sur le point d'écrire, de la même manière les écrivains néo-avant-gardistes avaient oblitéré l'Auteur et, ainsi, « ses hypostases », à savoir « la société, l'histoire, la psyché, la liberté »². Ils avaient ainsi éliminé toute explication possible du texte en-dehors du texte lui-même.

Peu importe si cela s'était réalisé par le biais de la mise en scène d'un narrateur étranger au monde et aux choses, privilégiant la description (c'est le cas de Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Ollier) ou par une descente vertigineuse et débridée fouillant les plis de la conscience (c'est le cas de Samuel Beckett avant tous, mais aussi Nathalie Sarraute et Robert Pinget), privilégiant le dispositif narratif : ce qui compte, pour les deux orientations, c'est l'autoréférentialité et le caractère

¹ R. Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.

² *Ibid.*, p. 65-66.

métalinguistique de l'écriture, permettant l'effacement de la figure concrète, physique, de l'auteur.

Décalages et engagement vrai

Ricardou soutint la portée novatrice du discours néo-avant-gardiste, avec une vigueur non seulement polémique mais également critico-constructive : car si la néo-avant-garde naquit en effet d'un geste iconoclaste et ravageur (en résumé : en refusant tout engagement en littérature et en rejetant les conventions de la *mimesis*), elle fut pourtant guidée, dès ses premiers balbutiements, par une grande énergie créative et un esprit constructeur, fondés sur une confiance démesurée dans le pouvoir critique de la parole écrite¹. Bien que réduite à sa matérialité, ou à la technique de son agencement dans le texte, la parole écrite semblait constituer l'instrument ultime d'exploration et de découverte, d'expérience et de connaissance, dépassant la volonté du sujet qui la profère, de la conscience qui l'organise. C'est d'ailleurs exactement dans cette perspective que cette célébration de la forme représenterait un exemple suprême d'engagement, permettant de réaliser véritablement une révolution non seulement poétique mais également morale et politique, grâce à cette « pleine conscience » que l'écrivain aurait acquis « des problèmes actuels de son propre langage », comme le dit Robbe-Grillet dans son recueil-manifeste.

Le nom de Robbe-Grillet revint continuellement pendant le colloque de Cerisy, car il représentait, en quelque sorte, la partie pour le tout, et il fut la référence principale dans les allocutions les plus ferventes de Ricardou. Le critique puisa dans ses ouvrages lorsqu'il voulut donner un exemple réussi d'une certaine tendance spéculative réunissant critique et création par le biais d'un usage décalé du langage,

¹ La forme « est invention, et non recette », comme le dit Robbe-Grillet en s'attaquant à la reprise des structures conventionnelles, soutenues par l'illusion référentielle et par la chimère d'un temps linéaire. C'étaient précisément les œuvres traditionnelles (celles qui reprenaient la tradition réaliste du XIX^e siècle) qu'il qualifiait de « formalistes », en renversant ainsi l'accusation faite habituellement contre les nouveaux romanciers. Les vrais formalistes seraient en effet ceux qui « adoptent une forme – une moule – qui a fait ses preuves, mais qui a perdu toute force, toute vie. Ils sont formalistes parce qu'ils ont accepté une forme toute faite, sclérosée, qui n'est plus qu'une formule, et parce qu'il s'accrochent à cette carcasse sans chair » (A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 52-53)

d'un dispositif discursif ou d'un échafaudage formel¹. Il s'en prit même ouvertement à Bruce Morrissette, incapable selon lui d'aller au-delà d'une critique « réaliste »², car il avait, par exemple, cru nécessaire de repérer une intrigue dans *La Jalousie*. Et aucune réprobation ne pouvait être plus outrageuse aux yeux de Ricardou, la « contestation du récit » étant justement à la base de la révolution du Nouveau Roman. Selon Ricardou, c'était Robbe-Grillet qui avait mené à bien ce travail de réflexion sur l'écriture à l'intérieur même de l'œuvre, un travail commencé par les écrivains modernistes³ et qui avait donné le jour à cette obsession de la mise en abyme et de l'analyse en creux des codes verbaux caractérisant la littérature des nouveaux romanciers, ainsi que celle des membres de *Tel Quel* ou de *Change*⁴.

¹ « Discussion », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 182-183.

² « Discussion », *ibid.*, p. 153-154.

³ Françoise van Rossum fit elle aussi référence à une lignée d'écrivains afin de comprendre le rapport tout à fait inédit qui s'était instauré entre le « nouveau critique » et les œuvres contemporaines : « La Nouvelle Critique, en ce qui concerne le roman, consiste à appliquer aux œuvres des modes de pensée, des schémas qui nous ont été appris par la lecture des grands romans de Joyce, de Kafka ou de Proust. Ce sont eux qui ont introduit la structure et la réflexion critique à l'intérieur du roman. Ce n'est qu'après de longues années qu'on découvre que Proust n'est pas un faux ni un second Balzac, que son projet n'est pas simplement de peindre une société ; ce n'est qu'après de longues années qu'on a découvert toutes les thématiques inconscientes chez Joyce. C'est Joyce et Proust nous ont appris à les voir » (« Discussion », *ibid.*, p. 160-161).

⁴ « Rien ne provoque plus de résistance que la mise à jour des codes de la littérature [...] ; on dirait que ces codes doivent à tout prix rester inconscients, exactement comme l'est le code de la langue ; aucune œuvre courante n'est jamais langage sur le langage (sauf dans le cas de certains relais classiques), au point que l'absence de niveau métalinguistique est peut-être le critère sûr qui permet de définir l'œuvre de masse (ou apparentée) ; faire du langage même un sujet et cela à travers le langage même, constitue encore un tabou très fort (dont l'écrivain serait le sorcier) : la société semble limiter également la parole sur le sexe et la parole sur la parole » (R. Barthes, « Drame, poème, roman », dans *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 39)

ENTRE ARTEFACT ET ARTIFICE

« Une expérience de pensée »

Il s'agissait, en somme, d'une littérature comprise et réalisée en tant qu'« expérience de pensée », comme l'a dit récemment Julia Kristeva, voulant rebondir encore une fois sur la hardiesse et la valeur subversive d'une pratique littéraire enfin libérée de toute emprise du contenu, se détachant aussi bien d'une « image utilitaire de la littérature » que de la « littérature de délassement, les “belles-lettres” »¹. C'était bien là l'origine et le fondement du renouveau courageux réalisé par le Nouveau Roman, par *Tel Quel*, par les écrivains gravitant autour de Minuit, par les critiques s'inspirant de Barthes et de ses séminaires à l'EHESS. Une littérature-critique qui aiderait le lecteur non seulement à mieux observer les objets et les gens qui l'entourent, mais qui, en rompant avec le système idéologique Expression-Représentation s'insurgerait contre le *statu quo*, se chargeant ainsi d'une valeur politique². Comme l'a écrit justement Jean Ricardou dans un article paru dans un volume collectif de *Tel Quel* :

Si, donc, comme on l'a maintes fois noté, la littérature nous fait mieux voir le monde, nous le révèle, et, d'un mot, en accomplit la critique, c'est dans l'exacte mesure où, loin d'en offrir un substitut, une image, une représentation, elle est capable, en sa textualité, de lui opposer un tout autre système d'éléments et de rapports. Toute tentative naturaliste qui [...] voudrait substituer à l'objet décrit le simulacre d'un objet quotidien se trompe deux fois. Elle méconnaît d'une part, nous l'avons vu, l'action productrice de la littérature, et d'autre part ce corollaire : sa fonction critique.³

¹ V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, cit., p. 256.

² C'était d'ailleurs l'un des enjeux du colloque « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui » qui se tint à Cerisy-la-Salle en 1971. Voir notamment J. Ricardou, F. Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* [1972], I, Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011.

³ J. Ricardou, « Fonction critique », *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, cit. p. 255-256. Vincent Kaufmann cite dans son ouvrage concernant l'ardeur et les aspirations théoriques des années 1960-1970 ce même passage car il aurait le mérite de contenir et résumer plusieurs aspects de la mouvance « théorique-réflexive » de l'époque, c'est-à-dire : « l'autonomie de la littérature (capable d'opposer au monde un autre système de rapports), la productivité liée à cette autonomie (la littérature produit sa propre

La littérature néo-avant-gardiste, donc, comme l'achèvement d'une démarche révolutionnaire, comme un mouvement synthétique réunissant, dans l'acte performatif de l'écriture, la critique du système (littéraire, politique, moral) et la mise en place d'une nouvelle modalité de connaissance. Pour reprendre encore une fois le célèbre article de Barthes sur cette mort – libératoire – de l'auteur : la néo-avant-garde représentait le couronnement du processus préconisé par Mallarmé, perfectionné par Valéry et Proust, exalté par le Surréalisme, réglementé et codifié par la linguistique¹.

Production et subversion

C'est justement ce recentrage sur l'œuvre, aussi bien d'un point de vue herméneutique que d'un point de vue esthétique, qui a réuni Nouvelle Critique (surtout les partisans d'une approche *rigide* et *ferme*)² et Nouveau Roman, les faisant arpenter le même terrain, en générant une mouvance théorico-réflexive centrée sur les concepts de *production* et de *subversion*³. Ce sont là les deux pôles autour desquels tournèrent les discours et les appels de la néo-avant-garde et de la néo-critique, ils constituent les deux axes fondamentaux du domaine d'action qu'elles partagèrent. Et c'est une fois ce lien établi qu'il est plus aisé de comprendre l'ardeur de Jean Ricardou à Cerisy, n'arrétant pas de répéter la commune action révolutionnaire partagée par la littérature nouvelle et par la critique nouvelle, avec des affirmations tranchantes et dogmatiques⁴, des affirmations concernant une vision de la littérature dépersonnalisée, libérée de la présence encombrante de l'auteur, en suivant les lignes directrices des maîtres anciens et nouveaux : Mallarmé (et ses formules apodictiques, comme : « admis le volume ne comporter aucun

réalité, linguistique, et montre comme elle le fait) et enfin sa fonction critique de dénonciation des codes » (V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, cit., p. 163).

¹ R. Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], cit.

² Voir plus haut, chapitre I, « L'approche *souple* et l'approche *rigide* ».

³ V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, cit., p. 91.

⁴ Avec un vocabulaire martial et des tons belliqueux, notamment par Jean Ricardou : « l'agencement créateur des signes est un acte bouleversant qui ne saurait correspondre à une personne qu'on pourrait saisir par sympathie. C'est cet agencement des signes qu'il faut regarder dans toute sa violence » (« Discussion », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 103.

signataire »¹), Valéry (et l'idée d'une histoire littéraire des œuvres), Blanchot (et sa conception de l'écriture comme effacement, enlèvement, absence), Foucault (et la mise en relief de « formations discursives », dépassant toute individualisation et toute mythification d'un personnage en chair et en os).

Production et subversion : ces deux concepts, ces deux mots-clés, aident aussi à expliquer la puissante charge politique dont les écrivains néo-avant-gardistes et les néo-critiques se sont voulus porteurs. En donnant la priorité au texte en tant que produit d'une instance de discours, ils prétendirent désarçonner toute une série de pratiques courantes immobilistes, rétrogrades et, finalement, réactionnaires. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre un certain goût pour l'exagération, pour le démantèlement des vieux automatismes. La subversion des règles établies, de la bienséance et de la compréhensibilité se trouva en effet élevée au rang de catégorie esthétique : comme l'a dit Vincent Kaufman, on envisagea « la notion d'une révolution passant par l'activation du potentiel poétique du langage »², dans la meilleure des traditions avant-gardistes. Pour ce faire, on alla jusqu'à faire de l'illisibilité même un critère de valeur³. Et nous avons déjà souligné que l'une des raisons pour lesquelles 1966 fut aussi l'année de l'« invention » des formalistes russes réside dans le fait que les structuralistes (avec Todorov et Jakobson en première ligne) voulurent affirmer une filiation constituant *en soi* un élément de revendication politique, la portée révolutionnaire de leurs propres actions se trouvant ainsi inscrite dans le sillage de l'entreprise brillante, tourmentée et persécutée des Russes.

Des frontières poreuses

Précisément en ligne avec l'approche et l'attitude de la néo-avant-garde, la structure chiasmatisée soutenant le plaidoyer de Ricardou visait à épuiser les

¹ « Les qualités, requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m'épouvantent un parmi les dénués : ne s'y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout. L'homme chargé de voir divinement, en raison que le lien, à volonté, limpide, n'a d'expression qu'au parallélisme, devant son regard, de feuillets » S. Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Divagations* [1897], cit., p. 224.

² V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, cit., p. 93-94.

³ Voir notamment chapitre « Le code et la dénonciation » (*ibid.*, p. 152-165).

relations possibles entre critique nouvelle et critique ancienne ainsi qu'entre littérature nouvelle et littérature ancienne, exprimant en cela un désir, une ambition et une obsession géométriques typiquement formalistes. En outre, cette entreprise de liquidation des rapports existants entre écriture et lecture se voulait, dans sa formulation même, une démarche formaliste, visant une compréhension de la face cachée des choses, mettant au premier plan l'envers du décor, et axée sur un schéma quadrangulaire bien circonstancié. Néanmoins, ce schéma était, au fond, arbitraire. Qui pouvait en effet tracer la ligne de démarcation séparant les quatre termes en jeu ? À qui revenait la décision finale de définir ce qu'est une critique ou une littérature nouvelle¹ ? À qui revenait le rôle de dénicher les stratégies employées pour réaliser la *nature cognitive* de l'œuvre ? À Jean Ricardou, dans les trois cas. C'est-à-dire que la prétendue objectivité maximale se résolvait dans une subjectivité absolue, Jean Ricardou lui-même étant à la fois celui qui construisait le schéma formel, celui qui remplissait les cases vides et celui qui montrait les liens entre les termes en jeu, selon sa propre perspective, voire selon ses goûts.

L'objectivité absolue tournait ainsi à la subjectivité la plus arbitraire : voici de quoi on accusa souvent la néo-avant-garde et la néo-critique, une accusation difficile à démontrer car elle s'appuyait sur une donnée incontestable. Le projet scientifique réunissant critique et création dans la mouvance théorico-réflexive des années 1960 butait en effet contre le même principe d'« infalsifiabilité » que Popper imputait à la psychanalyse. On avait beau parler de production, de suppression de l'auteur, d'autonomie du champ littéraire, de travaux de équipe, de constantes, de variantes, de codes narratifs, discursifs, sémantiques ou symboliques, la critique littéraire devait toujours revenir, tôt ou tard, à la tâche dévoilée par l'étymologie de son propre nom, à savoir elle devait exprimer un jugement, et cela *a priori* ou *a posteriori*, peu importe². Et ce type de jugement que Kant dirait réfléchissant est, par définition, subjectif, lié aux aléas d'une vie, à l'histoire et à la géographie d'une conscience : ce type de jugement peut être, bien sûr, avisé, mais il ne peut pas prétendre à un statut scientifique. Pour poursuivre le parallèle kantien : il ne peut pas être considéré

¹ Les nouveaux romanciers, pour leur part, se réclamant de Joyce, Kafka, Virginia Wolf *et cætera*, faisaient par ailleurs reculer la date de départ de leur « mouvement » et ils faisaient des meilleures plumes du modernisme les premiers avatars de cette littérature nouvelle.

² C'est-à-dire pouvant s'exprimer dans le *choix* même de l'œuvre analysée ou bien dans une déclaration finale.

comme un jugement déterminant. Tout en voulant s'inscrire dans la lignée de cette science-pilote que fut la linguistique au cours des années 1960 et tout en se servant de certains de ses outils, la critique littéraire formaliste ne put jamais se transformer en une science car elle garda toujours un *quid* d'arbitraire et de contingent, à savoir un élément lié à l'inclination individuelle, à une certaine disposition personnelle¹.

Cet aspect n'échappait pas aux partisans les plus tenaces de la nouvelle critique à tendance formaliste et il se trouve en effet sous-entendu dans les références continues au lignage d'écrivains que nous avons vu foisonner pendant le colloque de Cerisy. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le recours à un vocabulaire forgé par Proust, par Valéry, par Gide et les renvois à la connaissance du métier d'écrivain qu'Edgar Allan Poe avait su exprimer aussi bien dans ses écrits critiques que, en creux, dans ses nouvelles : il s'agissait d'expliquer que la critique formaliste était le résultat d'un triple mariage, entre un savoir-faire, un esprit rigoureux et une pointe de génie. Ainsi Genette, en se servant de l'exemple de Borges et de Blanchot, pouvait annoncer que « les frontières entre l'œuvre critique et l'œuvre non-critique tendent de plus en plus à s'effacer »², et il concluait son intervention sur une réflexion reprenant des termes employés auparavant par le grand absent du colloque, Roland Barthes :

Ce qui définit pour nous l'écrivain – par opposition au scripteur ordinaire, celui que Barthes a nommé l'*écrivain*, – c'est que l'écriture n'est pas pour lui un moyen d'expression, un véhicule, un instrument, mais le lieu même de sa pensée. Comme on l'a déjà dit bien souvent, l'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui. En ce sens, il nous paraît évident que le critique ne peut se dire pleinement critique s'il n'est pas entré lui aussi dans ce qu'il faut bien appeler le vertige, ou si l'on préfère, le jeu, captivant et mortel, de l'écriture. Comme l'écrivain – comme écrivain – le critique ne se connaît que deux tâches, qui n'en font qu'une : écrire, se taire.³

¹ Voir notamment T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, cit. ; Cl. Bremond, T. Pavel, *De Barthes à Balzac*, cit.

² G. Genette, « Raisons de la critique pure », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 201.

³ *Ibid.*, p. 201-202.

Or, si on peut attribuer le côté sibyllin et quelque peu flou de cet extrait aux nécessités rhétoriques d'une conclusion à effet, il n'en demeure pas moins que l'ambition créative et la démarche évocatrice sur lesquelles Genette termina son exposé (par ailleurs tout entier centré sur une critique on ne peut plus rigoureuse et rationnelle) résument et scellent emblématiquement ce fil rouge du rapport entre critique et écriture qui a marqué aussi bien le colloque de Cerisy que, d'une manière plus générale, la critique littéraire à tendance formaliste.

« *Devenons tous écrivains* »

Une autre manière d'affirmer le même concept fut celle, plus incisive, de Jean Ricardou qui, en revisitant audacieusement une formule de l'apôtre Paul concernant les prophètes, prononça pendant la première discussion du colloque l'injonction : « devenons tous écrivains ». Selon le critique, cela aurait par ailleurs été la leçon extrême donnée par Proust lorsque dans ses pastiches il avait montré tantôt la nécessité de bien connaître tout l'appareillage stylistique d'un écrivain tantôt le besoin du critique de se mettre dans la peau de l'écrivain, c'est-à-dire d'en imiter le travail afin d'en saisir le secret. Une leçon extrême qui, en soulignant la présence d'un aspect constructeur et inventif, permettait de sortir des impasses d'une critique formaliste descriptive et tautologique. Comme le dit le dicton, en somme, c'est en forgeant qu'on devient forgeron et cet enseignement vaudrait tantôt pour l'écriture tantôt pour l'interprétation, dans cet infini jeu de miroirs qui les noue dans l'image de l'anneau de Moebius.

Nous l'avons vu : la critique formaliste, pour ne pas s'enfermer dans le rôle ancillaire d'une pratique purement descriptive et éviter ainsi de devenir un simple duplicata de l'œuvre analysée, emprunta, pendant les années 1960 et 1970, le chemin de la théorie – s'autorisant cela grâce à cette sorte d'hypostase du Texte¹. Pourtant, si la scientificité de ce chemin théorique put être soutenue et affirmée dans certains ouvrages programmatiques, elle buta contre ce *quid* d'aléatoire, de subjectif, bref, d'humain qui caractérise tout discours concernant la littérature. C'est pour cette

¹ Voir plus haut, chapitre I, « Une *tendance* formaliste ».

raison que la seule manière d'éviter les apories d'une non-science scientifique fut de reconnaître à la critique un statut littéraire à part entière.

Deux univers séparés

Et en Italie ? Pouvons-nous retrouver la même analogie de principes, d'intentions et de pratiques entre la critique formaliste et la néo-avant-garde ? Existe-t-il un terroir partagé aussi bien par les critiques prônant une interprétation immanente du texte que par les participants aux premiers congrès du Groupe 63 ? Pouvons-nous dresser le même parallèle que nous venons d'établir pour la France ? Est-ce qu'en Italie aussi *subversion* et *production* furent les deux mots d'ordre affichés tantôt par la critique nouvelle que par la littérature nouvelle ? Une critique de l'œuvre *en soi* alla-t-elle de pair avec un recentrage esthétique du texte sur le texte ? Et « l'écriture d'une aventure » put-elle se transformer en Italie aussi dans « l'aventure d'une écriture » selon la formule heureuse employée par Ricardou dans *Problèmes du Nouveau Roman*¹ ? L'auteur « et ses hypostases » furent-ils abolis pour laisser la place à une *écriture* engendrant anonymement tout texte littéraire ? La mise en abyme devint-elle la figure-clé à dénicher dans toute œuvre littéraire ? Le « psychologisme » et le « réalisme » furent-ils les deux inclinations à fuir aussi bien pour la création que pour l'interprétation ?

Quelques pages plus haut², nous avons souligné qu'en Italie les choses se passèrent différemment qu'en France, bien que la filiation fût certaine et manifeste. Si l'impulsion vers l'abstraction fut certainement présente dans la critique formaliste italienne, elle fut pourtant inhibée par un ancrage constant dans la réalité historique, dû à certaines questions culturelles que nous avons rappelées. Nous avons mis en relief que l'« impersonnalité », l'« autorégulation » et la « littéarité » peuvent bien être considérés comme les trois principes irrévocables fondant la *doxa* de la critique formaliste italienne et française, mais il existe pourtant un quatrième principe qui les sépare. Il s'agit de l'« autoréférentialité » : corollaire obligé de toute approche formaliste véritable d'un côté des Alpes, tentation à éviter absolument de l'autre. En

¹ J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 111.

² Voir plus haut, chapitre I, « L'autoréférentialité ».

outre, nous sommes revenus à plusieurs reprises sur une autre différence qui éloigne les deux critiques envisagées d'un point de vue national : en France, la critique formaliste fut une pratique soi-disant d'opposition et de contestation¹, en Italie, il s'agit d'une critique universitaire, réglée et réglementée, dont l'héritage issu des pratiques anciennes était affiché. En Italie, aucun esprit subversif interne au métier n'alimenta la nouvelle critique, sinon une sorte de revanche à l'égard de Benedetto Croce, coupable d'avoir étouffé avec sa présence imposante toute analyse linguistique et structurelle des œuvres.

Si en France la critique et la création les plus à jour pendant les années 1960-1970 semblèrent viser un même but, en Italie non seulement critique et création suivirent deux chemins séparés, mais parfois elles s'affrontèrent dans une polémique ouverte. Loin de représenter les deux fronts d'un même combat, la critique nouvelle italienne et la création néo-avant-gardiste constituèrent deux univers inconciliables car, même si leurs prémisses idéologiques étaient semblables, leurs moyens d'actions furent diamétralement opposés. D'un côté, la néo-avant-garde reprochait à la critique formaliste universitaire la fatuité, le pédantisme et l'incapacité de réaliser une vraie révolution herméneutique ; de l'autre, la critique formaliste, ne pouvait pas accepter qu'une analyse ou une critique linguistico-formelle se développe sans aucune attache historique et sociale, d'une manière simpliste et grossière, en relevant de ce que Maria Corti définit comme « un syndrome d'incompétences » (« una sindrome d'incompetenza ») foisonnant de « simplifications dangereuses et d'abstractions stériles »² (« pericolose semplificazioni o infeconde astrazioni »), avec une « rhétorique de l'apocalypse linguistique et de l'arche de Noé »³ (« retorica dell'apocalissi linguistica e dell'arca di Noé ») plutôt postiche.

Deux formalismes se faisaient face : d'un côté, un formalisme conservateur, s'insérant dans une tradition critique précise qu'il prétendait renouveler grâce à des acquis scientifiques, à savoir les acquis de la linguistique ; de l'autre un formalisme

¹ N. Wolf, «1960-1970, un roman pour la critique», dans *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Geneve, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 50-96.

² M. Corti, «Le orecchie della "neocritica"», dans *Metodi e fantasmi*, cit., p. 78

³ *Ibid.*, p. 82. La critique était adressée notamment au *Manuale di poesia sperimentale* de Guido Guglielmi et Elio Pagliarani, mais elle était basée sur deux genres de reproches pouvant être élargis à toute la néo-avant-garde: un emploi ornemental du structuralisme, l'usage trop fréquent et finalement agaçant d'une terminologie (mal assimilée) de spécialistes (voir *ibid.*, p. 83).

anarchique et révolutionnaire, sachant véritablement se servir des connaissances linguistiques nouvelles pour réaliser un changement qui, partant du langage, aurait bouleversé la société entière¹. Il y avait, d'une part, une critique formaliste qui avait su conjuguer l'enseignement continien de « Preliminari sulla lingua del Petrarca » avec les nouvelles voies interdisciplinaires empruntées par les sciences humaines pendant la saison structuraliste française²; et, d'autre part, une nouvelle littérature d'avant-garde s'inspirant de ces mêmes principes afin de montrer et de célébrer la singularité absolue de l'œuvre d'art. Comme le dit Alfredo Giuliani pour définir la littérature néo-avant-gardiste :

Dans un sens, on pourrait définir cette notion de manière allégorique, en disant qu'il y a de la littérature d'avant-garde là où l'élucidation du langage se pose comme un énigme ou un questionnement, au-delà des faux énigmes, c'est-à-dire sans accepter jusqu'au bout ni l'apparence réelle ni la littérature telle quelle. D'où sa grande marge de risque, ses bouffonnades, et même sa sublimité.³

Deux entreprises spéculaires, donc, de démystification et d'élucidation envisageant la littérature comme *système*, mais l'une soutenant les valeurs de la tradition, l'autre voulant saper toute valeur et toute attitude traditionnelle. Et ces deux factions se renvoyèrent des accusations d'ingénuité et d'obscurantisme d'une revue à l'autre tout au long des années 1960, les numéros monographiques consacrés aux raisons de la linguistique, du structuralisme, de la néo-avant-garde, du formalisme s'enchaînant à un rythme vertigineux et générant une myriade de commentaires, de polémiques, de controverses.

¹ Et cela vaut pour les deux « courants » internes à la néo-avant-garde : le courant se réclamant du marxisme – Pagliarani, Sanguineti, Roversi, Leonetti, etc. – et le courant refusant toute idéologie et travaillant le langage dans un défi permanent à tout ordre qui lui est extérieur – Guglielmi, Balestrini, Giuliani.

² Voir à ce propos M. Corti, « Nuova vita interdisciplinare della critica », dans *Metodi e fantasmi*, cit., p. 63-74.

³ N. Balestrini, A. Giuliani (dir.), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 375 : « In un certo senso potremmo definire la nozione in modo allegorico, dicendo che si ha letteratura d'avanguardia là dove la delucidazione del linguaggio si presenta come enigma o interrogazione oltre la mistificazione dei falsi enigmi, cioè senza prendere per buona, fino in fondo, né l'apparenza reale né la letteratura in quanto tale. Di qui il suo grande margine di rischio, le sue buffonate e anche la sua sublimità ».

« *La gita a Chiasso* »

Car l'*aggiornamento* réalisé au cours des années 1960 grâce à l'éclipse de l'hégémonie crocienne d'une part et, d'autre part, grâce à la masse imposante de traductions qui se déversa sur le marché éditorial italien, ne fut pas accompli seulement par la critique formaliste dont nous avons déjà longuement parlé, c'est-à-dire par cette critique s'imposant au début des années 1960 et se déployant sur deux versants méthodologiques (logico-formel et linguistico-philologique). Il y eut en effet une autre instance se déclarant comme l'actrice principale d'une mise à jour culturelle, convaincue d'être la seule force capable d'affranchir enfin l'Italie de son provincialisme littéraire, idéologique, poétique et philosophique : la néo-avant-garde. Cet *aggiornamento* fut d'ailleurs l'une des rares ambitions partagées par tous les membres d'un groupe que, par euphémisme, on pourrait dire hétérogène.

Ainsi, Alfredo Giuliani définissait l'expérience des *Novissimi* comme l'opération les insérant enfin dans une dimension internationale¹. Renato Barilli critiquait l'attitude simpliste des intellectuels italiens voulant sortir de l'isolement et de la claustration provoqués par le fascisme et par la guerre par le biais d'un engagement artificiel et manichéen², et il voyait dans le dépassement de la « barrière du naturalisme » le seul moyen, formel, pour sortir du provincialisme culturel. Alberto Arbasino ridiculisait l'isolement dont tant d'intellectuels italiens s'étaient plaints, en soulignant la facilité avec laquelle ils auraient pu faire une excursion à Chiasso (où se trouvait la douane suisse, à deux heures de vélo de Milan) et acheter, « assieme a un Toblerone e un paio di pacchetti di Muratti col filtro », les essais de Wittgenstein, de Husserl, de I. A. Richards, de Edmund Wilson, de W. Empson, de Brooks et Warren, de Forster, etc. Angelo Guglielmi parlait d'une ligne « viscérale » dans la culture contemporaine dont la néo-avant-garde aurait représenté la réalisation italienne, une tendance supranationale qui réunissait les pratiques de Robbe-Grillet, de Gadda, de Pollock, une tendance « a-idéologique », « désengagée », « a-historique », c'est-à-dire « a-temporelle », une attitude artistique sans message à

¹ A. Giuliani, « Introduzione », *I Novissimi. Poesie per gli anni '60 [1961]*, Torino, Einaudi, 1965, p. 15-32.

² R. Barilli, « Il mare dell'oggettività » [1960], dans *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1970, p. 271-275.

transmettre, sans contenu à promulguer, sans aucune règle structurante, mais visant une sorte de degré zéro du réel, en le dérochant à l'Histoire¹.

Engagement et néo-avant-garde

Umberto Eco, grâce à son éclectisme coutumier, se trouvait à la lisière entre une critique canonique, universitaire, et la recherche néo-avant-gardiste, et il fut l'un des rares critiques qui travailla sur les deux fronts. D'une part, il dressa dans les pages de *Rinascita* une « Enquête sur la situation culturelle italienne » qui mettait en relief les limites d'une culture trop longtemps fermée aux apports étrangers, et, d'autre part, il proposait dans le numéro 5 du *Menabò* une alternative théorique permettant de sortir la culture italienne de cet enfermement (dans le même numéro, on pouvait trouver une réalisation concrète de cette alternative: elle était illustrée par les textes de Sanguineti, Filippini et Colombo). Dans l'article « Del modo di formare come impegno sulla realtà » (qui fut inséré la même année dans l'édition italienne de *l'Opera aperta*), Eco proposait un parcours à suivre, aussi bien pour la critique que pour la création. Il postulait une équivalence entre la structure narrative de l'œuvre et l'ordre du monde sous-entendu par son langage – par les modes qui s'y trouvent agencés, par les rapports temporels coordonnés. Au moment où le créateur ne saurait pas exprimer, par le biais du langage courant et du système de communication habituel, une situation et un sujet historiques donnés, il devrait faire appel à des structures formelles devenant le modèle même de cette situation et ce sujet historiques indicibles. C'est donc dans cette perspective que le contenu véritable d'une œuvre ne pourrait être autre chose que sa propre manière singulière de regarder le monde, de le classer, sa manière de le former – ou de l'« informer »², comme le dit Eco dans l'appendice à l'édition française de l'ouvrage. Ainsi, l'art connaîtrait le monde à travers sa forme, ses structures, et l'œuvre littéraire serait une

¹ Voir N. Balestrini, A. Giuliani (dir.), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 375. Voir à ce propos N. Balestrini, A. Giuliani, « Introduzione », dans *Antologia. Gruppo 63*, Torino, Testo & immagine, coll. « Controsegna », 2002, p. VII-XXII.

² U. Eco, « Appendice à l'édition française », dans *L'Œuvre ouverte*, trad. Ch. Roux de Bézieux, Seuil, Paris, p. 311

manière de *signifier* le monde, grâce à l'organisation de mots apparemment déliés, inconciliables.

Cette lecture, inspirée principalement de la conception esthétique de Luigi Pareyson, pouvait bien sûr être appliquée aux œuvres, non seulement littéraires, du passé (et Eco faisait allusion, au fil de son article, à Brahms, à Manzoni), mais, en ce qui concerne l'art du présent, elle était absolument en ligne avec l'attitude d'une branche précise : la néo-avant-garde (non seulement littéraire, mais aussi cinématographique). Ainsi, afin d'expliquer comment la littérature ou le cinéma avaient enfin commencé à réfléchir à leur propre manière d'ordonner et de percevoir le réel, Eco parlait notamment de Robbe-Grillet, d'Antonioni et de Sanguineti. Et il ne cachait pas son penchant pour cet art démystificateur et révolutionnaire. En outre, l'effacement de l'Histoire dans ces œuvres était apparent, et tout l'article de Eco visait à montrer que l'art de la néo-avant-garde était, au fond, le plus profondément historique et le plus profondément capable de saisir et transposer à l'écrit les enjeux sociopolitiques du temps présent. Ce n'était pas un hasard, selon Eco, si les signatures des nouveaux romanciers se trouvaient à côté de celle de Sartre (à sa grande surprise) dans les manifestes politiques, car la raison de leur engagement n'était pas à chercher dans les contenus de leurs œuvres, mais dans la forme, et leur réussite littéraire était le résultat d'une sensibilité et d'une conscience nouvelles. Les nouveaux romanciers avaient su déplacer les problèmes psychologiques, les soucis moraux, les questions sociales au niveau des structures narratives, en déclenchant ainsi une *distanciation* puissante dans l'esprit du lecteur, en l'invitant à changer son regard¹.

Dans la conclusion du recueil *L'Œuvre ouverte* Eco tire notamment de l'expérience joycienne une leçon de poétique concernant l'art contemporain en général, le type de représentation du monde qu'il donne et la loi d'existence des univers qu'il crée :

Avec Joyce s'établit donc de façon presque constitutive un principe qui déterminera toute l'évolution de l'art contemporain. Il y a désormais deux domaines du discours absolument distincts : celui d'une communication qui a pour objet les actes de l'homme et ses rapports concrets – les termes de

¹ Voir *ibid.*, p. 284.

sujet, de récit, d'intrigue y ont un sens –, et celui où l'art engendre, au niveau des structures techniques, un énoncé de type absolument *formel*. De la même façon, la technique détermine des secteurs concrets dans la limite desquels se réalise une modification de notre rapport aux choses, tandis que la science se réserve à certains niveaux la liberté d'un langage purement hypothétique et « imaginaire », circonscrivant (ainsi dans les géométries non-euclidiennes et dans la logique mathématique) des univers possibles dont le rapport avec l'univers réel ne doit pas nécessairement être démontré sur-le-champ et peut se trouver confirmé en un deuxième temps seulement, à travers une série de médiations successives et non programmées au départ. La seule loi qui régit l'existence de ces univers formels est leur cohérence interne.¹

Autotélie et néo-avant-garde

Nous pouvons enfin revenir à cette « autoréférentialité » qui nous a semblé représenter le terrain d'affrontement entre la critique formaliste italienne et française. À la différence de la critique formaliste française, la critique formaliste italienne ne poussa pas à bout ses prémisses idéologiques et épistémologiques, tout en acceptant, cependant, l'« impersonnalité », l'« autorégulation » et la « littéarité » comme les trois fondements sur lesquels bâtir une nouvelle approche, structurée, au texte littéraire. Ce ne fut que dans la pratique néo-avant-gardiste que se trouva réalisée cette autotélie de la littérature postulée, en partie, par Chklovski ou par Jakubinskij et célébrée par la critique structuraliste française. Autant ceux qui se réclamaient d'une pratique idéologique que ceux qui abhorraient tout engagement, tous travaillaient à l'oblitération de la fonction référentielle du langage, afin de rompre « l'équilibre entre les fonctions du langage, notamment entre la fonction émotive et la fonction référentielle »².

À cet égard, la vision « héroïque » de la littérature exprimée par Giorgio Manganelli dans *La letteratura come menzogna* nous semble l'un des meilleurs résumés de cette « autoréférentialité » engendrant une coupure nette entre le monde et l'œuvre :

L'objet littéraire est obscur, dense – pour ne pas dire replet –, opaque, saturé de plis occasionnels, il change constamment ses lignes de fracture, c'est une taciturne trame de paroles sonores. Totalembig.

¹ *Ibid.*, p. 291.

² G. Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 68 : « l'equilibrio fra le funzioni della lingua, in particolare tra funzione emotiva e funzione referenziale ».

parcourable selon toutes les directions, il est aussi inépuisable qu'insensé. La parole littéraire est infiniment plausible : son ambiguïté la rend inconsumable. Elle projette alentour un halo de significations, elle veut tout dire et, par conséquent, rien. Dans sa chair fragile et incorruptible, elle ne cache aucune tumeur de *Weltanschauung*. [...] L'œuvre littéraire est un artifice, un artefact de destination incertaine et ironiquement fatale. L'artifice recèle, ad infinitum, d'autres artifices ; une proposition métalliquement agencée dissimule une bourdonnante métaphore ; en la disséquant, nous libérerons des paroles dures et exactes, des emboîtements de lumineux phonèmes.¹

« La poétique du récit, comme l'a dit Thomas Pavel, a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité rhétorique au détriment de sa force référentielle »² : cela est moins vrai concernant la critique formaliste italienne. Pour trouver l'instance qui, en Italie, a considéré la littérature comme une forme de connaissance propre centrée sur le langage et réalisée par le langage il faut chercher dans les textes théoriques issus de l'expérience néo-avant-gardiste. La littérature comme provocation permanente, fondée sur la mauvaise foi, faite de propositions insensées, d'affirmations invérifiables postulée par Manganelli était précisément la concrétisation de cette littérature où, d'un point de vue référentiel, il ne se passe *rien*, comme le disait Barthes, où la seule chose qui arrive, « c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée »³.

¹ G. Manganelli, *La Littérature comme mensonge*, trad. Philippe di Méo, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1991, p. 246-247[«L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura, è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente. Nella sua fragile, incorruttibile carne non nasconde alcun tumore di *Weltanschauung*. [...] L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, *ad infinitum*, altri artifici; una proposizione metallescamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; disseccandola, metteremo in libertà dure parole esatte, incastri di lucidi fonemi». G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi, 2004, p. 221-222].

² T. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 7.

³ R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », cit., p. 27.

L'ÉCRIVAIN ET LE CRITIQUE

Le meilleur de la critique

Dans la seconde partie de notre travail, nous allons assumer le constat de Thibaudet comme une sorte de défi : nous allons considérer la critique d'artiste comme la plus illuminante des critiques, en croyant, tout de même, dans la possibilité de retrouver, grâce à elle, une chaîne dans l'histoire littéraire. Si Thibaudet voyait en effet dans ce type de critique une sorte d'autobiographie poétique des écrivains qui la pratiquent ainsi que le lieu d'un regard privilégié (mais extravagant) sur la littérature en général, il demeurait convaincu que son génie n'était pas systématique, il s'allumerait dans l'enthousiasme et il s'éteindrait face à la tentative, plus rationnelle, de comprendre la littérature du passé et celle du présent de manière rigoureuse, synthétique, organique. Pour Thibaudet, en somme, la critique des écrivains donne au lecteur la jouissance de la littérature, alors que celle des professeurs en motive l'importance – esthétique, morale, sociale, politique ou historique.

Or, nous avons voulu réviser cette appréhension-là, car au XX^e siècle les choses se sont passées différemment. Le souhait flaubertien d'une critique de l'œuvre *en soi* était un souhait qui, à bien des égards, pouvait rentrer dans cette lignée romantique repérée par Thibaudet, une lignée qui se détachait nettement de celle des professeurs (attentifs, plutôt, aux chaînes causales et pour qui la littérature était encore un système représentatif et mimétique, comme le dirait Jacques Rancière). Au XX^e siècle ce souhait est devenu l'élément préalable aussi bien de la critique des professeurs que de celle des artistes, la véritable condition *sine qua non* les réunissant. Dans son intervention au colloque de Cerisy de 1966, Genette reprenait justement les *Réflexions sur la critique* de Thibaudet et déclarait, en évoquant Diderot, Baudelaire et Proust, que « le meilleur de la critique, peut-être depuis qu'elle existe, se trouve là »¹. Et il soulignait que désormais critique et création s'était hybridées jusqu'à devenir la même chose – ou les deux faces d'un

¹ G. Genette, « Raisons de la critique pure », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 201.

même ruban de Moebius. Sans en expliquer, cependant, les raisons génétiques. Nous sommes revenus sur ce point à plusieurs reprises : la critique formaliste des années 1960 et 1970, même lorsqu'elle affichait sa scientificité et se disait inspirée par la linguistique, s'est toujours voulue également créatrice, en appelant souvent à témoin les écrivains du passé (ou du présent) afin de soutenir ses thèses. Pendant ces deux décennies non seulement on a inventé les formalistes russes, mais on a également inventé des Proust ou des Mallarmé avant-coureurs¹. Comme si cette mouvance théorico-réflexive était le point culminant que la critique devait atteindre, comme si on ne pouvait pas mieux faire. D'une certaine manière cela était bien vrai : une fois l'autonomie de l'œuvre établie et poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences, il ne restait qu'à s'aventurer dans la théorisation infinie, modulée sur l'étendue de plus en plus vaste du Texte planétaire et universel. Tous les antonymes employés par Thibaudet pour décrire soit la critique d'artiste soit la critique de professeur parent ainsi s'appliquent indifféremment à cette figure de l'écrivain, du *producteur*, à savoir la nouvelle étape de l'évolution du lettré qu'on crut franchir pendant ces années de prodigieuses entreprises théoriques.

Anticipation, anachronisme, clairvoyance

Dans les manuels consacrés à l'histoire de la critique il y a presque toujours une partie consacrée à la critique des écrivains : d'habitude, il s'agit de la partie la moins systématique et la plus fluide de l'ouvrage, où on retrouve plutôt de la reconnaissance qu'une véritable mise en perspective historique et critique. Comme si, à chaque fois qu'on s'adonne à un panorama historique et critique, il fallait admettre qu'il y a dans la critique d'artiste quelque chose d'essentiel mais d'insaisissable : on trouve donc une manière de nommer ces écrivains qui ont participé au débat critique d'une époque donnée, en mettant en évidence leur finesse et leur perspicacité – qui est, au fond, une manière de donner congé à l'ensemble. Anticipation, anachronisme, clairvoyance : c'est autour de ces trois termes que se

¹ Voir par exemple : F. Pennanech, *Proust et la Nouvelle Critique, étude de réception et poétique du commentaire*, thèse de doctorat, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne), 2008 ; J.-F. Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2013.

jouent habituellement les commentaires concernant la critique d'artiste et il s'agit d'autant de manières d'éluder la possibilité d'en faire un moyen d'analyse unitaire, une nouvelle unité critique, le lieu d'un regard partagé privilégié¹. Ces adieux à la critique d'artiste se font de deux façons : soit par le biais de brèves monographies (en relevant, donc, le côté avant-coureur, franc-tireur, de chaque écrivain considéré), soit par le biais de l'insertion de l'analyse de leurs parcours critiques dans une question générique plus ample (l'art de l'essai, par exemple, ou l'*elzeviro*, ou le compte rendu). La critique d'artiste demeure ainsi une variante particulière de la poétique : chaque écrivain lirait – en filigrane ou ouvertement – dans tout autre écrivain le profil de soi-même². L'intérêt résiderait plutôt dans les aspects idéologiques plus ou moins sous-entendus.

Il s'agit d'un corpus qui se forme et se nourrit du paratexte et du péri-texte des ouvrages, qui s'étend des journaux aux correspondances, qui comprend les intertextes et les allusions, qui est fait de refus et de peurs aussi bien que de discussions avec les éditeurs, de raisonnements autour des séries, des directions de collections ; il s'agit d'un corpus façonné sur les anecdotes, les incertitudes, les besoins de plaire. Car l'écrivain ne parle pas seulement de sa famille d'élection, ou il n'est pas juste un mercenaire de l'édition, mais il crée un espace nouveau pour penser la littérature, un espace où se mêlent vie et écriture, un lieu de l'âme avec une temporalité propre dont l'égarément est l'un des principes régulateurs³. Il s'agit d'une critique dont le *medium* est le journal ou le magazine, mais surtout leur

¹ L. Tassoni, « La critica degli scrittori », E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, XI, Roma, Salerno, 2003, p.1227 – 1270.

² Il s'agit tout de même – nous ne l'oublions pas, même si nous voulons nous éloigner de cette appréhension – d'une composante fondamentale de cette catégorie fluide, changeante et glissante qu'est la critique des écrivains. Marielle Macé a bien su formuler la duplicité de cet aspect (c'est-à-dire le degré d'autobiographisme poétique présent dans toute critique d'écrivain) afin de définir les enjeux, l'intérêt et l'importance d'une histoire littéraire des écrivains qui ne serait pas « seulement un versant narcissique de l'activité historiographique ». Il s'agirait en fait avant tout d'«une forme de compréhension narrative de soi-même, une façon de s'interpréter devant le temps et à travers lui, en donnant sens à sa propre condition culturelle ». C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le fait qu'il demeure un a-systématisme fondateur dans le travail interprétatif pratiqué par les écrivains et dans ces travaux qui essaient d'en rendre compte: « cette herméneutique est liée aux âges de la vie et des formes, et aux rapports qu'un individu parvient à établir entre des objets esthétiques hérités et la figure singulière de son existence. À chacun donc sa configuration axiologique et les coordonnées d'une histoire à usage personnel, qui permet avant tout de "se situer" » (M. Macé, « Situations, Attitudes », dans V. Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 28).

³ L'un des exemples récents parmi les plus réussis est certainement T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, Bari, Laterza, 2011.

pendant plus distingué et méditatif : la revue littéraire. S'il est effectivement vrai qu'une part considérable, voire déterminante, de l'histoire de la littérature moderne et contemporaine s'est écrite au fil des revues, cela l'est d'autant plus pour la critique des écrivains, qui y trouve son premier ressort, son viatique, sa pâture¹. C'est par là, par exemple, que la littérature révèle son cheminement collectif, sa dynamique plurielle, dans le sens explicité par Didier Alexandre – à savoir comme balancement, comme flottement, entre une solitude et un regroupement². Dans la critique des écrivains – dans le besoin de narrativité qu'une solitude partage avec un groupe – on pourrait ainsi lire le parallèle de ce tiers temps dont parle Paul Ricœur dans *Temps et Récit*, le temps de l'organisation, de l'articulation, de l'arrangement et de la médiation entre le temps vécu, le temps de l'âme, et le temps du monde, le temps cosmique.

Polémique et ferveur visionnaire

À ce propos, un ouvrage de Bruno Pischetta paru récemment, *Scrittori polemisti*, nous semble être le genre de réflexion à laquelle les manuels historico-critiques font allusion lorsqu'ils se réfèrent aux écrivains critiques : il constitue une sorte d'aboutissement-type d'une élaboration théorique partant de la critique des écrivains. À travers l'analyse de leurs écrits, Pischetta propose de lire dans Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori et Eco, l'incarnation particulière de la nouvelle forme assumée par le débat politique en Italie, à savoir d'entrevoir une figure renouvelée du lettré humaniste entre la fin des années 1960 et le début des années 1980. Si, d'un côté, l'intellectuel semblerait en fait avoir désormais perdu son mandat social, balayé par la démocratisation et l'uniformisation de la société de consommation, destitué ou ridiculisé par la société du spectacle, de l'autre on assiste à cette époque au

¹ Voir C. Gubert, M. Rizzante (dir.), *Le riviste dell'Europa letteraria*, Trento, Università degli studi di Trento, coll. « Labirinti », 2002 ; L. Mangoni, « Le riviste del Novecento », A. Asor Rosa, *Letteratura italiana*, I, Torino, Einaudi, 1982, p. 945-981 ; A. Saccone, « Le riviste del Novecento », dans F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 141-180 ; B. Curatolo, « La part des revues », dans V. Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, cit., p. 203-234 ; B. Curatolo, J. Poirier (dir.), *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Éditions universitaires de Dijon, 2002.

² D. Alexandre, « Une histoire collective ? », dans V. Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 235-278.

foisonnement d'un débat intense et mordant dans la presse, rebondissant d'un journal à l'autre, se concrétisant en quelques querelles particulières. L'importance civile et pédagogique de cette figure ainsi que son rôle de moraliste, de censeur, d'entraîneur du désenchantement, sont centraux pour comprendre les tensions, les rapports de pouvoir, la puissance montante d'une masse semi-analphabète avec son fascisme intrinsèque, bref, les enjeux de la société italienne de la seconde moitié du XX^e siècle. L'engagement de ces écrivains serait d'une toute autre nature que celui marquant l'après-guerre et il assumerait des formes presque opposées: une fois les dynamiques engendrant une attitude résistante, collective et communautaire évanouies, il reste un « culte » orgueilleux et outrecuidant d'une solitude « existentielle et professionnelle », une solitude qui est le symptôme d'une déchirure interne et, en même temps, de la nécessité de repartir à zéro – repartir de l'unité la plus petite qui soit, c'est-à-dire de soi-même – afin de réformer vraiment l'état des choses¹. Pischedda appelle cette figure le « lettré polémiste » car l'humanisme qu'elle prône est inséparable d'une attitude analytique polémique, d'une conduite belligérante, et le modèle serait la constance, la consistance, l'impertinence des Lumières. Tous ces écrivains partagent la crainte et la haine d'une barbarie de la petitesse et de la mesquinerie qui emporterait la civilisation vers un lieu aseptique et immunisé, le lieu du triomphe de l'argent sur la vie, de la bureaucratie sur l'administration, de la bêtise du troupeau sur la finesse de l'individu, du culte de l'efficacité sur la sagesse de la lenteur. Il partageraient tous, en outre, une certaine « ferveur visionnaire »² et là se jouerait d'ailleurs la contiguïté de leur prose créative et de leurs écrits de dénonciation: Sciascia et une réalité qui est bien plus embrouillée et entortillée que les trames de ses romans ; Arbasino et ses paradoxes, son pragmatisme et son sarcasme pour ridiculiser un provincialisme civil avant tout, une plaie sociale condamnant à la médiocrité et à l'asservissement; la sociologie passionnelle de Pasolini regardant la catastrophe du bord du précipice ; Testori et son autopsie de l'apocalypse en cours, de la corruption ; Eco ahuri face aux dichotomies manichéennes des « apocalyptiques » et des « intégrés ».

¹ B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, Torino, Bollati Boringhieri, coll. « Temi », 2011, p. 12.

² *Ibidem*.

L'écrivain critique

Le livre de Pischedda est parcouru par le renvoi continuel à l'art de l'essai comme un art de polémiste, d'esprit tranchant, un art qui se réalise au mieux dans le pamphlet. Dans le domaine de cet art, les écrivains étudiés seraient des maîtres et des phares, à la fois didactiques et flamboyants, séduisants et choquants. Ils sont les emblèmes de cette figure intellectuelle qui n'a plus l'escorte d'un parti mais qui n'est pas pour autant a-idéologique : il sont des activistes *disorganici*, comme le dirait Fortini. La cohérence et la cohésion du livre de Pischedda sont données par l'esprit polémique de tous ces écrivains et par une solidarité commune, une communauté d'intentions qu'ils partagent comme une sorte d'amitié *de lonh*. La saison de ce nouvel engagement est abordée par le biais de l'étude de ce dont ces écrivains parlent, de comment il le disent et de la raison pour laquelle ils peuvent se permettre de parler d'une tribune (c'est-à-dire la motivation sociologique et historique de leur droit à la prise de parole publique). Le pari de Pischedda réside précisément dans la possibilité de considérer comme fiables et objectives les chroniques, les constats ou les dissections faites par des lettrés à propos de questions qui ne sont pas littéraires. Avec sa lecture croisée, il propose ainsi une appréhension de la catégorie d'*écrivain critique* comme d'une variante d'exception de l'essayiste : il en fait, en somme, un discours de genre, mais il ne se limite pas à ce constat. Il enquête sur les contenus véhiculés par leur prose singulière. Pischedda sort de manière convaincante de l'impasse où semblerait amener la critique d'artiste (c'est-à-dire : soit la monographie, soit le discours théorique, générique) en restant constamment à la lisière des deux alternatives. En outre, il dépasse aussi la lecture autobiographique, c'est-à-dire qu'il oblitère cette tendance à dénicher le manifeste poétique sous-entendu à toute critique d'écrivain. Mais son travail concerne l'histoire de la pensée et des idées, voire l'histoire de la société et des mœurs, non pas celle de la littérature et de sa critique. Ambition qui, en revanche, est plutôt la nôtre.

Aussi bien en Italie qu'en France, la dernière décennie a vu paraître des ouvrages voulant faire le point sur cet esprit de l'essai – pour reprendre un titre de Claire de Obaldia¹ – de la littérature qui a triomphé au XX^e siècle. Un triomphe qui a concerné la visibilité, disons, du genre (c'est-à-dire son expansion, sa diffusion) et aussi ce qu'on pourrait appeler son *investissement* dans la littérature – si bien que, par exemple, Thomas Pavel a pu parler d'une « pensée du roman » justement pour rendre compte d'un caractère réflexif propre au genre romanesque (ou à l'art romanesque, comme le dirait Kundera) qui s'est maintenu intact le long des siècles et qui s'est distingué au XX^e, contre tout formalisme moderniste ou néo-avant-gardiste². Un esprit de l'essai qui a traversé le siècle passé d'une manière extrêmement perçante et avec des enjeux conséquents, des enjeux dont les acteurs principaux du débat intellectuel étaient conscients : comme l'implique la place occupée par l'essai et la réflexion sur l'essai dans l'œuvre de critiques tels que Lukács, Bergson, Valéry, Benjamin, Horkheimer, Adorno, Sartre, Bataille, Friedrich, Contini, Fortini, Cases, Canetti, Steiner, Debenedetti, Macchia.

Notamment il existe deux travaux publiés récemment qui, tout en possédant des approches et des échafaudages théoriques complètement différents, partagent la tentative d'une appréhension large de l'essai, compris comme une sorte de genre-palimpseste où s'inscrit la forme particulière assumée par la littérature au XX^e siècle. Il s'agit de deux études qui, bien qu'enracinées dans la littérature nationale d'origine, aspirent à faire un discours transnational : *La forma del saggio*, d'Alfonso Berardinelli, et *Le Temps de l'essai*, de Marielle Macé. Le premier est un recueil d'articles publiés à ce sujet à partir de la fin des années 1980 ; le second est le résultat d'une thèse soutenue à la Sorbonne en 2002. Le premier est un ensemble de morceaux choisis qui constituent une unité cohérente de critique militante, le second est une analyse historique systématique d'un genre, de ses implications rhétoriques, intellectuelles et culturelles. Les deux critiques tâchent également d'atteindre le

¹ C. de Obaldia, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

² T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.

même objectif, à savoir fournir une théorie de l'essai : Berardinelli, délibérément¹, par le biais d'approximations successives, Macé en retraçant l'histoire de l'institutionnalisation d'un genre qui est le lieu même où s'exerce et se fige la mémoire littéraire, une forme de lecture tout à fait particulière, l'incarnation d'un style². Cependant, outre l'objet d'étude et à l'ambition définitoire, les deux ouvrages partagent aussi un autre élément : le fait de retrouver dans la figure de l'écrivain-critique une caisse de résonance d'exception – aussi bien comme exemplification de leur thèse que comme élément de vérification. Cela ne signifie pas qu'il donnent une description précise de la catégorie, mais tout simplement qu'il s'en servent en tant que preuve à l'appui. Ainsi, Berardinelli peut voir dans la critique des écrivains à la fois un exemple du troisième point de sa typologie des genres (« l'essai comme autobiographie et pédagogie littéraire »³) et, dans la deuxième partie de l'ouvrage, envisager les voix critiques de Raffaele La Capria ou de Claudio Magris non pas (ou non seulement) comme des reflets de leurs propres poétiques, ni comme des points de repère pour définir une hygiène de lecture, mais comme des véritables idéaux de vie et d'exercice de la pensée. Macé, pour sa part, peut mélanger constamment les cartes en proposant un travail en quatre temps, où s'alternent les discours génétiques (les chaînes causales recherchés par les savants, comme le dirait Thibaudet) aux vérifications sur le terrain (Gracq lecteur de Breton).

Raison et sentiments

Mais comment rendre compte, dans une perspective historico-littéraire, de la figure de l'écrivain critique ? La critique des écrivains peut-elle être un lieu critique utile seulement au moment où il s'agit de redéfinir les contours d'une genre⁴ ? Ou bien lorsqu'on veut s'essayer dans des tableaux d'ensemble, afin d'ébaucher un échafaudage sociologique ou philosophique concernant le type de connaissance et de

¹ A. Berardinelli, « Tra il libro e la vita : saggisti italiani », dans *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 49

² Voir les publications plus récentes de Macé et notamment M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2001.

³ A. Berardinelli, « La critica come saggistica », dans *La forma del saggio*, cit., p. 43.

⁴ Voir à ce propos E. Biagini, « Saggio, "pensiero composito" e metaletteratura », dans A. Dolfi (dir.), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 17-48.

savoir véhiculés par l'écrivain, par l'artiste¹ ? C'est-à-dire : si la critique des écrivains est avant tout l'atelier où s'élaborent des poétiques singulières, le seul intérêt d'en postuler l'existence serait en tant que réservoir d'activités composites, une sorte de placard – ou débarras – de l'histoire des idées où chercher un argument, un sujet culturel, un positionnement précis dans le champ intellectuel, une polémique². Avec la critique des écrivains les enjeux sont multiples et imposants, et les endroits physiques mêmes où elle est pratiquée ne sont pas sans intérêt : comme l'a dit Marie-Paule Berranger « on peut dans l'adaptation de l'écrivain critique au support repérer quelques marques de duplicité et les qualifier de stratégie ». Car il s'agit d'une « écriture au miroir, qui engage de nouvelles conceptions génériques, une esthétique de la lecture, une réflexion sur les conditions de possibilité de l'art »³. Un « exercice d'admiration » que Berranger module sous l'escorte d'André Pieyre de Mandiargues ou d'André Breton.

Nous ne voulons pas raconter l'histoire de la critique des écrivains, mais voir ce qu'on peut faire avec. L'histoire de la critique des écrivains est certainement une histoire de polémiques, de querelles, d'affaires plus ou moins fracassantes, de coups de génie et d'inventions ingénieuses, ludiques et fabuleuses⁴, mais nous voulons y déceler autre chose qu'une critique admirative. Aller au-delà de l'amour éprouvé par l'écrivain singulier (comme le disait Breton : « il ne s'agit pas de comprendre mais bien d'*aimer* »⁵), mais envisager cette éducation sentimentale collective comme une propédeutique de la critique littéraire en général.

¹ J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agine, 2008 ; N. Heinrich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005. Voir à ce propos M. Murat, « L'histoire littéraire et la fiction », dans V. Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, cit., p. 165-201.

² Comme le font, par exemple, A. Cortellessa, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008 et D. Scarpa, *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, coll. «Ingegneri», 2010.

³ M.-P. Berranger, « Le poème, l'arbre et la cigogne », dans : M.-P. Berranger (dir.), « L'Écrivain critique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 306, 2/2012, p. 8

⁴ Voir à ce propos Ch. Pradeau, « Le jeu de l'île déserte, histoire et mémoire, lecture et relecture », (http://www.fabula.org/atelier.php?Le_jeu_de_l%27%26icirc%3Ble_d%26eacute%3Bserte) ainsi que le lecture que donne Marielle Macé de ce jeu comme « allégorie d'un rapport résolument mémoriel à l'histoire littéraire » dans M. Macé, « Situations, attitudes », cit. p 49.

⁵ A. Breton, « Flagrant délit », dans *La Clé des champs, Œuvres complètes*, III, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 794.

Dans les manuels, l'appréhension de l'écrivain-critique comme monade est apparemment la seule issue au cul-de-sac où amènerait la tentative de faire d'une telle catégorie une véritable hypothèse de travail. Alberto Casadei consacre une section de l'avant-propos à *La critica letteraria del Novecento* justement aux « écrivains-critiques » : en remarquant que tous les grands écrivains du XX^e siècle ont cru nécessaire, à un moment ou à un autre, de s'exercer dans la pratique critique, il propose un travelling sur les parcours les plus importants à ses yeux. Il cite ainsi Eliot (père spirituel du New Criticism), Virginia Woolf (pratiquant un biographisme *sui generis*), Paul Valéry, Marcel Proust, Thomas Mann, Robert Musil e Hermann Broch ; il ébauche en outre un lien entre Henry James, Edward M. Forster, Edwin Muir et Roger Caillois. Parmi les parcours les plus récents, il cite les manifestes des nouveaux romanciers (Robbe-Grillet, Butor, Sarraute) et cette critique d'écrivains de la seconde moitié du siècle, une critique plus désinvolte et avec moins de présomption de scientificité que celle des professionnels : Milan Kundera, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Kenzaburo Oe, David Lodge. Concernant la situation italienne il renvoie à Pirandello (et à sa querelle avec Croce), à Montale, à Gadda, à Calvino. Il s'arrête pendant quelques lignes sur la critique pasolinienne, tout comme quelques pages auparavant il s'arrête sur Sartre et Camus : pour Casadei, la critique d'artiste, lorsqu'elle n'est pas programmatique, devient justement le symptôme du débat culturel et politique d'une époque¹. Et la même chose vaut pour le choix de Giuseppe Leonelli d'insérer une chapitre « Critica e scrittura » dans son bréviaire², avec des sous-parties consacrées soit à des critiques-écrivains (Praz, Macchia, Citati, Garboli, Pampaloni, mais aussi Calasso et Magris – qu'on serait tenté d'insérer dans le deuxième groupe) soit à des écrivains critiques (Moravia, Bassani, Cassola, Banti, Bertolucci, Ginzburg, Siciliano, Raboni). Ces derniers auraient eu un rôle fondamental dans la construction et la dissolution des poétiques et

¹ A. Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008, coll. «Paperbacks», p. 7. p. 23-36.

² G. Leonelli, « Critica e scrittura », dans *La critica letteraria in Italia 1945-1994*, Milano, Garzanti, 1994, p. 130-172.

des programmes littéraires de la seconde moitié du XX^e siècle, et Leonelli en propose un travelling fonctionnant par de brèves monographies.

Faire le tri

Au contraire, Jean Yves Tadié fait un choix différent, et il relève une continuité entre la critique de certains écrivains et le renouveau de la rhétorique et de la poétique pendant la saison structuraliste – un renouveau dont la première impulsion avait été donnée par les formalistes russes. Dans le chapitre « Poétique » de son manuel, il insère, en vrac : Percy Lubbock, E. M. Forster, Georges Blin, Michel Raimond, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, M. Bakhtine, Philippe Hamon, Susan Suleiman, André Maurois, Philippe Lejeune, T. S. Eliot, William Empson, Jean Cohen, Greimas, Riffaterre, Iser, Michel Charles. La distinction des sous-parties est faite grâce aux genres où cette critique s’est pratiquée (prose ou poésie) et à l’attention qu’elle a prêtée soit au destinataire soit au destinataire (« la poétique de la lecture »¹). Cependant, dans l’introduction du manuel Jean Yves Tadié dit clairement avoir évité cette critique des artistes qui « recouvre, finalement, toute l’histoire de la littérature », mais qui semble impossible à cerner² – « au XX^e siècle particulièrement, où l’art et le langage se prennent eux-mêmes comme objets, et vivent de leur conscience autant que de leur inconscient »³. Lorsqu’on a à faire avec la critique littéraire de grands auteurs il faudrait rester toujours aux aguets : « l’écrivain parle de sa famille, et comme il parlerait de lui-même : Baudelaire, Genet, Flaubert sont les frères de Sartre, non du savant qui leur consacre une thèse, ni du journaliste, un feuilleton »⁴. Esquisser des constellations, plutôt que des généalogies. Ou bien il faudrait se rendre face à l’impossibilité de définir et d’encadrer la grandeur de l’œuvre d’art, unique dans sa capacité de pénétration et dans sa clairvoyance : la critique des écrivains serait « la reconstitution d’un style par

¹ J.-Y. Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle* [1987], Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997, p. 270-273.

² Ou, mieux, il envisage cette possibilité, au prix, pourtant, d’éviter l’échafaudage didactique et scolaire du manuel: « Retracer l’histoire de la critique des écrivains, c’est donc écrire l’histoire de la littérature sous un angle nouveau, particulier, et ce sera un autre livre » (*ibid.*, p. 11)

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibidem.*

un autre style, la métamorphose d'un langage en un autre langage »¹. Car la critique d'artiste ne ressort pas d'un travail de l'intellect, mais d'une élaboration de la sensibilité : comme le démontreraient les écrits critiques de Julien Gracq ou de Maurice Blanchot. Dans ses meilleures réalisations, donc, ce genre de critique devient un élément inséparable de l'œuvre, elle en constitue une véritable prolongation et non pas une prothèse postiche.

Suivant Thibaudet, Tadié envisage la critique des écrivains comme la plus exquise des pratiques interprétatives, mais la moins classable : à ses yeux, il serait impossible de faire le tri sur des bases rationnelles car si les écrivains savent déceler la beauté, l'exactitude et la complétude sont plutôt des ambitions qui concernent les professeurs. De même, la critique parlée (celle des journaux, des revues, de la radio et de la télé), bien qu'elle entretienne la vie littéraire, ne saura jamais voir plus loin que le bout de son propre nez². Inutile, donc, de faire par là une cartographie de l'herméneutique moderne et contemporaine : à chaque critique, son attribut, son génie. Seulement la critique professionnelle assurerait deux fonctions « irremplaçables » : « garder présent tout le passé de la littérature » et « en donner une description et une interprétation que la connaissance non seulement des textes de leur époque, mais aussi des sciences humaines rend plus précise, plus technique, plus scientifique »³.

Le frelon avec l'abeille, le cheval hongre avec l'étalon

Observé avec le juste recul, ce qui s'est passé dans la critique littéraire du XX^e siècle permet de faire l'impasse sur toute question concernant les rapports ou les disputes entre critique et créateur, entre critique d'artiste et critique de professeur, entre les valeurs de l'une et les lois de l'autre, entre les *credo* de l'une et les syllogismes de l'autre. Brigitte Diaz a montré avec un florilège perçant d'exemples que tout au long du XIX^e siècle – et notamment « à son mitan (1830-1860) »⁴ – le

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ B. Diaz, « "Notre critique et la leur". Le procès de la critique par les écrivains au XIX^e siècle », dans M. -P. Berranger (dir.), *L'Écrivain critique*, cit. p. 45.

critique apparaît dans le discours de l'écrivain comme son « envers inconciliable », comme son « autre dégradé »¹ : d'un côté il y aurait eu le *créateur*, de l'autre le *faiseur* – deux modalités que Balzac, dans *La Muse du département*, distinguait nettement, même si à des moments différents de la vie elles pouvaient être exploitées par la même personne. En revanche, au XX^e siècle la donne change radicalement : le critique n'est plus ce parasite stigmatisé par Flaubert, situé au « dernier échelon de la littérature »², mais il devient enfin cet « homme-à-instinct » dont Flaubert lui-même attendait la venue³, un homme qui pendant les années 1960 et 1970 arrive jusqu'à argumenter les élans de son instinct sur des bases rationnelles soi-disant scientifiques. Ce serait dans les préfaces, les avant-propos et les manifestes littéraires du XIX^e siècle qu'on pourrait lire ces rapports entre écrivains et critiques « le plus ordinairement faits de polémiques, d'invectives et de règlements de comptes »⁴. Peu importe si, par le biais de ces invectives, les écrivains s'en prenaient à la critique de la presse (c'est-à-dire la critique parlée, la critique des salons) ou à celle que Thibaudet nommerait la « critique des professeurs » : dans les polémiques du XIX^e siècle les deux coïncident, car, au-delà des attaques et des querelles personnelles, ce que les créateurs mettent en doute est l'approche externe à l'œuvre, le discours de non-connaisseurs, d'impuissants, de frustrés. Nous voyons bien là que le grand succès de *The Philosophy of Composition* de Poe pendant les années 1920⁵ avait été

¹ *Ibid.*, p. 44-45.

² G. Flaubert, lettre à L. Colet, 28 juin 1853, dans *Correspondance*, t. II, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 368

³ « Il n'y a pas d'art, mais il y a des *innétés*, de même qu'en critique, il n'y a point de poétique, mais le goût, c'est-à-dire certains hommes-à-instinct qui devinent, hommes nés *pour cela* et qui ont travaillé *cela* » (G. Flaubert, lettre à L. Colet, 12 avril 1854, *ibid.*, p. 547). La liste des propos de Flaubert à l'égard de la critique est démesurée, d'autant plus qu'ils ne sont pas toujours cohérents, et il faudrait distinguer entre les passages où il déclare l'absolue inutilité de la critique ou là où il proclame la nécessité qu'une véritable critique vienne tout balayer, afin qu'on comprenne plus la littérature. Cette contradiction permanente engendre une infinité de déclinaisons possibles de sa manière d'envisager le travail d'interprétation. Pourtant, même dans la frustration, un espoir demeure « La critique littéraire me semble une chose toute neuve à faire (et j'y converge, ce qui m'effraie). Ceux qui s'en sont mêlés jusqu'ici n'étaient pas du métier. Ils pouvaient peut-être connaître l'anatomie d'une phrase mais certes, ils n'entendaient goutte à la physiologie du style. Ah ! la littérature ! Quelle démangeaison permanente ! » (G. Flaubert, lettre à L. Colet, 30 septembre 1853, *ibid.*, p. 445). Dans la correspondance avec George Sand aussi revient l'éternelle question « À quoi bon la critique ? » (voir B. Diaz, « « Notre critique et la leur ». Le procès de la critique par les écrivains au XIX^e siècle », cit., p. 53-54).

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Voir notamment W. Marx, « 1920-1924 : Poe, Baudelaire, Mallarmé, ou la naissance d'une tradition », dans *Naissance de la critique moderne*, cit., p. 95-112 ; W. Marx, « Transmission et mémoire », dans V. Debaene et alii (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, cit., p. 135-137.

préparé depuis longtemps et que les mêmes idées circulaient d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique à la même époque. Dans l'immense édifice paratextuel de la prose narrative du XIX^e siècle on trouverait un réservoir inépuisable d'images¹, d'insultes et de grossièretés, des variations sur le même thème de la dichotomie, de l'affrontement, du conflit.

En revanche, au cours du XX^e siècle cette déchirure s'est cicatrisée : entre le critique et le poète il n'y a plus – pour utiliser une image de Gautier – d' « antipathie naturelle », ils ont commencé à travailler ensemble, leurs tâches se sont superposées. Il n'a plus été question de « celui qui ne fait guère contre celui qui fait », d'« eunuque » regardant impuissant la beauté et de « sultan » en gré d'en profiter², mais le « frelon » a commencé à voler avec l' « abeille », le « cheval hongre » a couru avec l' « étalon »³.

La littérature de second degré

La critique des écrivains pourrait être un exemple significatif de cette nécessité de mettre à jour la partition classique de la littérature en trois catégories, à savoir roman, poésie, théâtre. Comme l'a dit Antoine Compagnon dans un manuel essayant de penser l'histoire littéraire par dynamiques, par idées : « la modernité se définit par le fait qu'elle inclut une réflexion sur la littérature et qu'elle est toujours, pour ainsi dire, littérature de second degré »⁴. D'où la raison pour laquelle « il n'est

¹ Voir B. Diaz, « “Notre critique et la leur” ». Le procès de la critique par les écrivains au XIX^e siècle », cit., p.42.

² *Ibid.*, p. 88.

³ « Une chose certaine et facile à démontrer à ceux qui pourraient en douter, c'est l'antipathie naturelle du critique contre le poète, - de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, - du frelon contre l'abeille – du cheval hongre contre l'étalon. Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète. Avant de vous réduire au triste rôle de garder les manteaux et de noter les coups comme un garçon de billard ou un valet de jeu de paume, vous avez longtemps courtoisé la Muse, vous avez essayé de la dévirginer ; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela ; l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombé pâle et efflanqué au pied de la sainte montagne. Je conçois cette haine. Il est douloureux de voir un autre s'asseoir au banquet où l'on n'est pas invité, et coucher avec la femme qui n'a pas voulu de vous. Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du grand seigneur ». (T. Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, éd. A. Geisler-Szmulewicz, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 87-88).

⁴ A. Compagnon, « L'empire de l'essai », « XX^e siècle », dans J.Y. Tadié, *La littérature française. Dynamiques & histoire*, II, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007, p. 773.

quasiment pas d'écrivain moderne qui n'ait aussi écrit sur la littérature »¹. La fréquence et la facilité avec laquelle les écrivains se sont adonnés à la pratique critique au XX^e siècle serait symptomatique d'une hybridation généralisée qui devrait amener à la reformulation des schémas habituels. Il suffit de penser au travail pionnier de Gide, emmêlant – comme l'a fait, bien après, toute l'autofiction à partir de Doubrovsky jusqu'à Marie Darrieusecq – autobiographie et critique, fiction et réalité, réflexion et expérience. Le foisonnement d'une critique des écrivains serait la première épreuve de cette fissure entre les mots et les choses caractérisant l'épistème moderne et engendrant la nécessité de réfléchir constamment à chaque acte d'écriture, de lecture, d'interprétation, à les renverser, à les creuser et les croiser. Mais comment en parler ? Comment créer des compartiments suffisamment étanches pour être utiles ? Pour dessiner des schémas conceptuels qu'éclaircissent l'histoire de la pensée et des idées ? Pour éviter de tomber dans l'énumération, dans la liste. Dans ce même chapitre du manuel que nous venons de citer, la partition est faite selon les thèmes, les sujets abordés, l'aspiration et le dessein des écrivains : ainsi on trouve l'« engagement » (compris d'une manière assez ample pour intégrer Maeterlinck, Gourmont, Valéry, Gide, Colette, Bernanons, Céline, Sartre, Camus), l'« écriture du jour » (Jules Renard, Barrès, Leiris et encore Gide, Valéry, Sartre), le voyage (Segalen, Michaux, Lévi-Strauss et encore Leiris), l'enquête sur les rapports entre « philosophie et critique » (là aussi Sartre a sa place, mais Blanchot et Barthes seraient ceux qui ont « restitué la critique à la littérature »²), et, bien évidemment, les « inclassables » (Caillois, Klossowski, Paulhan, Debord, Cioran).

Compagnon met en évidence quelque chose d'essentiel lorsqu'il dit qu'au XX^e siècle « tandis que, d'un côté, la notion de littérature se rétrécissait, de l'autre côté, de plus en plus d'écritures revendiquaient une qualité littéraire »³. C'est-à-dire qu'il met en évidence le fait que cette littérature dont on voulait définir les limites d'une manière aussi stricte, se manifestait ailleurs que dans la critique proprement dite. La littérature comme fait moral, social et historique – bannie d'une critique voulant s'occuper de l'œuvre *en soi* – revenait ainsi sous la plume de certains écrivains, non pas (ou non seulement) dans les œuvres de fictions, mais dans la prose

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 779.

³ *Ibid.*, p. 774

non fictionnelle, dans la prose d'idées. À partir de ce constat, dans la seconde partie de notre travail nous allons construire un système de lecture rétrospective de l'histoire littéraire : révéler, grâce à la critique des écrivains, un moment où l'esprit de confrontation, de polémique et de combat la caractérisant se concrétise dans un mouvement collectif d'émancipation, de libération. Ce moment de confrontation seraient les années 1960 et 1970, appréhendées comme une unité, comme une matrice.

Des champs critiques en confrontation

Selon Philippe Daros, toute tentative d' « épistémologie des productions »¹ de la critique au XX^e siècle ne pourrait d'aucune manière être une entreprise taxinomiste et elle devrait se faire, forcément, de biais. Non seulement parce que, à l'instar de Derrida, la critique serait toujours « structuraliste », mais aussi parce qu'au siècle dernier elle s'est située véritablement au carrefour des sciences humaines. Comment saisir la nature ou l'essence d'une discipline qui s'est faite et s'est dé faite justement dans l'hybridation, en creusant dans les interstices de la pensée philosophique, anthropologique, linguistique ? En se voulant le lieu même où formuler une pensée autre et donc, par définition, fuyante, instable, inclassable. Au lieu d'un tableau dressé par courants, il faudrait d'abord parler de « champs critiques », des champs employant différentes méthodes critiques en tant qu'outils, à chaque fois influencés par des disciplines diverses. Et la pire des erreurs serait de vouloir en faire une « cartographie », car ce rêve classificatoire de collectionneur mis à l'épreuve de la réalité ne tiendrait pas debout: le paysage est trop changeant, la sélection résulterait de toute manière trop subjective, aléatoire, le découpage temporel et spatial serait forcément arbitraire, risqué, faussé, voire inutile. Dans *L'Art comme action*, Daros arrive à sortir de cette impasse et il le fait en développant une stratégie transversale, lui permettant d'avancer de manière oblique : il dégage ainsi ces éléments contigus marquant les champs critiques du XX^e siècle « selon la

¹ Ph. Daros, *L'Art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp essentiel », p. 26.

double préoccupation de leur *impact* sur le statut (de l'art et) de la littérature »¹. L'une des composantes principales reliant ces champs critiques serait une appréhension du monde, du savoir, de l'esthétique, sous le signe de la coupure, de la « césure », du décalage, de l'intransitivité radicale devenue incommutabilité. La donne préalable du propos de Daros est la même histoire que nous avons voulu raconter dans le chapitre précédent : au cours des deux derniers siècles on aurait assisté à « un déplacement du geste de la critique littéraire (artistique en général) depuis l'analyse du contenu vers celle de la forme, vers une description *scientifique* des critères de réalité »². Une description scientifique engendrée par une vision du monde et de l'œuvre d'art comme deux organismes déliés – d'où la nécessité de développer, pour chacun, un langage adapté. Pourtant les ivresses méthodologiques et leurs idéologies, l'importance reconnue à l'aspect autoréflexif de l'écriture et la perspective autotélique partagées par Barthes, Genette, Jakobson, Butor, les nouveaux romanciers, les critiques formalistes et les nouveaux critiques s'écroulèrent au moment de leur collision avec la réalité. C'est dans ce sens que la chute du mur de Berlin aurait emblématiquement scellé la fin de toute confiance dans un prétendu engagement de la théorie, de l'abstraction, des analyses de la forme, de la raison – en reprenant l'intervention de Genette à Cerisy qui reprenait à son tour Thibaudet – d'une « critique pure ». À partir de ce moment-là le partage entre l'œuvre comme absolu et le monde n'eut plus raison d'exister et on assista à la chute de ce « régime du sensible » – selon la formule de Jacques Rancière – où l'élément mimétique, représentatif, avait été supplanté par un autre ordre (et, par conséquent, un autre « découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement »³) « tendancieusement lié au “silence” , à la “mort”, au “neutre” ou au “Néant qui s'auto-anéanti” »⁴.

Or, nous voulons nous placer au-delà de cette chute, car nous voulons croire qu'elle a permis à la fois d'ouvrir les yeux sur les chemins de la critique et d'envisager la création de la seconde moitié du XX^e siècle différemment, c'est-à-dire comme le lieu d'élaboration de ce passage, de ce dépassement, ou, justement comme

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 24-25.

⁴ Ph. Daros, *L'Art comme action*, cit., p. 30.

le dirait Daros, le lieu de fabrication, d'agencement et de perfectionnement d'une nouvelle *suture*. Si d'une certaine manière on pourrait dire que dans son essai Daros a mis la critique à l'épreuve de la création, nous allons suivre une démarche spéculaire et complémentaire : nous allons mettre la création à l'épreuve de la critique. Et cela concernant aussi bien des parcours singuliers que des tendances plus amples.

CONCLUSION

Un récit contradictoire

Arrivé patiemment jusqu'ici, le lecteur essayant de tirer les ficelles de notre discours serait pris de vertige, envahi par la sensation que nous sommes largement sortis de l'ornière esquissée dans l'introduction du premier chapitre. Et il pourrait se demander si, au fond, les contradictions que nous avons voulues mettre en relief dans la genèse et dans les chemins empruntés par la critique formaliste au XX^e siècle n'ont pas rendu notre récit contradictoire. Nous avons en effet suivi à dessein notre résolution initiale, en évitant aussi bien une entreprise historiographique concernant la critique littéraire au XX^e siècle qu'une cartographie des réalisations nationales particulières de cette critique : en ne voulant pas tomber dans l'illusion téléologique, ou géométrique, de tant de manuels, nous nous sommes dès le début montrés conscients que les schémas conceptuels, les partitions théorico-critiques, les regroupements des parcours singuliers en courants critiques ou en mouvements sont des leurres auxquelles tôt ou tard il faut se soustraire, ou qu'il faut discuter, bien qu'ils aient une valeur opératoire indéniable. Comme l'a dit René Wellek à propos des « -ismes » dans le domaine des *humanities* – concernant notamment la validité, l'efficacité et l'histoire même du terme et du concept de « symbolisme » ou de « classicisme »¹ –, il s'agit d'étiquettes pratiques, non pas de vérités incontestables : en postuler l'existence réelle doit toujours rester un horizon hypothétique, une idée normative engendrant une manière de procéder spécifique, mais cela ne peut pas être véritablement admis comme irréfutable car il s'agit d'un découpage gardant une partie d'arbitraire, d'historiquement déterminé, de conventionnel. Une hypothèse demeurant valide jusqu'au moment où elle est sapée par une autre hypothèse plus intéressante, plus pertinente, plus aigüe, mais également partielle et provisoire. Par ailleurs, c'est précisément pour cette raison que l'histoire des idées, la critique

¹ Voir notamment R. Wellek, « The Term and the Concept of Classicism in Literary History » [1965], « The Term and the Concept of Symbolism in Literary History » [1967], dans *Discriminations*, New Haven and London, Yale University Press, 1970, p. 55-89, p. 90-121.

littéraire ou la littérature comparée ne peuvent jamais épuiser leur domaine : chaque période historique révisé les vieilles interprétations des époques anciennes, à la lumière des événements historiques advenus entre temps ou de la parution d'œuvres nouvelles. De nouveaux équilibres s'imposent, des *Weltanschauungen* nouvelles prennent la place des anciennes, en engendrant une révision et une tentative de compréhension imprévue des manières de vivre et de penser le monde, la société, l'histoire, la littérature. Ainsi, nous n'avons pas repris les catégories habituelles distinguant un courant critique d'un autre, bien au contraire, nous avons plutôt rassemblé une série de parcours critiques relevant usuellement de traditions assez lointaines. Nous avons proposé au lecteur de croiser son regard avec le nôtre et d'envisager la critique littéraire du siècle dernier en se mettant dans la peau d'un comparatiste : une disposition dialectique visant l'interprétation de certaines tensions entre le local et l'universel, entre le singulier et le général, au-delà de toute frontière nationale, régionale ou linguistique¹. Cependant, plusieurs doutes pourraient tout naturellement s'être glissés dans l'esprit de notre patient lecteur : en voulant déconstruire les schémas usuels et défaire quelques automatismes historico-critiques, peut-être avons-nous été excessivement audacieux ? En envisageant la critique formaliste dans une perspective de longue durée comme l'aboutissement logique d'une étude de l'œuvre *en soi*, peut-être avons-nous péché par naïveté ? Notre raccourci serait-il abusif ? Au demeurant, notre idée de rassembler les différentes lignes théoriques et les diverses lignées méthodologiques qui se sont succédées dans la critique littéraire du XX^e siècle pourrait sembler quelque peu tirée par les cheveux. Et le fait d'avoir considéré la critique des années 1960 et 1970 dans son ensemble comme le point de départ et le point d'arrivée de notre analyse pourrait avoir rendu notre propos équivoque, ou l'avoir marqué, dès le début, d'une erreur de perspective. Le tournant linguistique des années 1960 serait-il vraiment en puissance dans le tournant esthétique représenté par les propos théoriques de Mallarmé ? Dans notre argumentation, nous avons devancé d'une soixantaine d'années au moins cette « crise générale du Commentaire » dont Barthes parlait dans *Critique et Vérité*² ;

¹ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, cit.

² Voir R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 50-61.

nous avons vu que la cause pour laquelle « le critique devient à son tour écrivain »¹ est contenue dans le bouleversement advenu à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire lorsque la « conscience de parole »² devient, foucauldienement, le paradigme expliquant le réel, le nouvel épistème engendré au moment où « le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance »³. Mais notre hypothèse tient-elle debout ? Qui a raison ? Nous ou Roland Barthes ?

Une cohérence inédite

La volonté de trouver une cohérence inédite dans la complexité des vicissitudes traversées par cette littérature au carré (ou « au cube », comme auraient dit les participants au colloque de Cerisy) qu'a été la critique littéraire au XX^e siècle, nous a poussé à tracer un fil rouge narratif permettant de subsumer dans le même cadre une bonne partie des courants critiques qu'on distingue habituellement. Mais la manière de procéder que nous avons choisie est loin d'être la plus appropriée au sujet d'une discipline telle que la critique littéraire. Car ce n'est pas seulement par un souci classificatoire que, par exemple, Jean-Yves Tadié, dans son panorama de la critique littéraire du siècle dernier, a délimité des groupes ou des écoles selon des critères nationaux (« les Formalistes russes », « la Critique allemande »), thématiques ou philosophiques (« la Critique de la conscience », « la Critique de l'imaginaire », « la Critique psychanalytique ») ou selon les outils méthodologiques et la cible, disons, herméneutique réunissant un certain nombre de pratiques interprétatives (« Sociologie de la littérature », « Linguistique et littérature », « Sémiotique de la littérature »)⁴ : dans la constellation de la critique littéraire, il existe bien des planètes et des satellites ainsi que des champs d'attraction ou de répulsion, qui, tour à tour, peuvent être reconstruits selon des catégories géographiques ou rassemblés suivant des aires culturels. L'isolement de ces champs a été extrêmement productif, voire nécessaire, afin d'expliquer l'arrière-plan idéologique et esthétique sous-entendu par ces différentes pratiques critiques. Plus récemment, Alberto Casadei, tout en

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibidem.*

³ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, cit., p. 313.

⁴ J.-Y. Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, cit.

exorcisant le démon de l'exhaustivité¹, a proposé un échafaudage séparant les courants critiques canoniques selon l'instance principale en jeu dans l'acte interprétatif : l'auteur (« *L'autore e il mondo* »), le texte (« *Il testo e/o l'opera* »), le lecteur (« *Il lettore e le culture* »). Pourtant, tout au long des paragraphes constituant le volume, il a gardé la partition habituelle par courants, en isolant tout au plus quelques prodiges ou quelques virtuoses solitaires et avant-coureurs. Tout en reconnaissant la validité et l'utilité de ces travaux nous avons, cependant, mis en relief d'autres rapports, d'autres liens, d'autres parentés, notre défi étant notamment de dépeindre dans un même tableau les parcours suivis par la critique formaliste française et la critique formaliste italienne : dépasser les classements ordinaires, afin de mieux percevoir les raisons d'une attitude critique et d'une pensée esthétique communes. Et essayer de donner ainsi une définition plus pointue d'un adjectif – « formaliste » – tellement utilisé au cours du XX^e siècle et qui, bien que né pour dévaloriser un mouvement précis (comme c'est souvent le cas), a fini par être appliqué positivement ou négativement, à tort et à travers, aussi bien pour désigner une étude méticuleuse, pointilleuse, maniaque et finalement superflue des œuvres littéraires, que pour saluer un travail d'interprétation rigoureux, héroïque, courageux, sachant enfin reconnaître le trait spécifique qui rend une œuvre littéraire. Plutôt que d'assumer une attitude restrictive et normative en délimitant un cercle des *vrais* formalistes, nous avons élargi l'angle de vue et, empruntant une voie ouverte par William Marx, nous avons établi une équivalence entre la critique moderne et la critique formaliste. Car une attitude formaliste est bien le trait caractérisant la critique littéraire du XX^e siècle dans son ensemble. Et le fait qu'elle soit née d'une réponse d'écrivains à la crise vécue par la critique positiviste nous semble un point capital.

De nouveaux croisements

Cela ne nous a pas empêché, pourtant, de faire certaines distinctions. Nous avons surmonté le rapport de filiation évident qui unifie la critique formaliste française et l'italienne et nous avons choisi de mettre plutôt en lumière certaines

¹ Voir A. Casadei, « Premessa », dans *La critica letteraria del Novecento*, cit., p. 7.

différences qui les séparent : nous avons repéré dans l'« abstraction » et l'« Histoire » les deux pivots autour desquels se joue la collision entre les deux critiques, bien qu'elles demeurent ancrées dans la même *tendance* formaliste supranationale qui a marqué le XX^e siècle. Cette différenciation n'étant pas une fin en soi, nous avons voulu montrer comment en Italie et en France la critique formaliste et la pratique néo-avant-gardiste, tout en partageant certains principes théoriques, ont pu tantôt travailler ensemble (en France) tantôt s'affronter dans des polémiques enflammées (en Italie). Les piliers épistémologiques demeurant pourtant, d'un côté des Alpes comme de l'autre, les mêmes. D'après l'analyse faite par Vincent Kaufmann, nous avons parlé d'une mouvance théorico-réflexive réunissant la critique soi-disant formaliste et la création néo-avant-gardiste pendant les années 1960 et 1970, même si en Italie ce rapport a été constamment désavoué. Plutôt que de voir l'élément unificateur dans la dimension politique, dans l'intention subversive ou dans un projet « consistant à conjurer une perte d'autorité et d'autonomie » de la « chose écrite »¹, nous avons envisagé l'« autoréférentialité » comme le principe opposant la critique française à la critique italienne. Toutefois, en montrant que la néo-avant-garde italienne s'est largement servie de ce principe – voire qu'elle en a fait le point d'appui primordial de son discours théorico-critique – nous n'avons pas voulu rebondir encore une fois sur les escarmouches entre le traditionalisme de la critique universitaire et l'esprit contestataire du Groupe 63, mais nous avons voulu dessiner en filigrane un accord possible, esquisser une contiguïté inconnue. Car au-delà des proclamations ou des manifestes programmatiques, autant la critique que la néo-avant-garde ont défini l'œuvre comme une entité autosuffisante (la seule manière de bien délimiter le sujet du discours critique et de clarifier les moyens d'action révolutionnaires néo-avant-gardistes). Cependant, la critique formaliste italienne (universitaire – il faut s'en souvenir) s'est bien gardée d'en faire le but de sa mission, tiraillée entre l'impossibilité déontologique de réaliser une révolution politique détruisant la tradition dont elle sortait et le besoin de démontrer l'utilité (pour le monde, pour les esprits fins) de son propre travail et en garantir, ainsi, la poursuite. Du reste, Gianfranco Contini (maître reconnu par tous les formalistes italiens, bien que d'autres élèves aient mis en doute sa paternité dans certaines

¹ V. Kaufman, *La Faute à Mallarmé*, cit., p. 208.

pratiques critiques), tout en voulant atténuer le caractère paradigmatique de son entreprise critique et éviter que des épigones plus ou moins avisés en donnent une description viciée, parlait obstinément de *production* et de *producteur*¹ – des termes qui dérivent directement du principe d’impersonnalité de l’œuvre constituant l’une des lignes directrices de la *doxa* formaliste. L’importance que, aujourd’hui encore, on accorde dans les lycées ou pendant les premières années universitaires à la délimitation du domaine du *littéraire* à travers l’enseignement de certains outils théoriques est d’ailleurs révélatrice. Même si on affiche une distance à l’égard des dérapages théoriques des années 1960 et 1970, les précipités de l’étrange chimie de cette époque sont encore présents. L’autotélie de l’œuvre – ne serait-ce que provisoirement admise – semblant être la seule manière d’en assurer une étude rigoureuse, dans un repliement spéculatif qui trouve ses racines dans cette philosophie « autophage » se prétendant antimétaphysique pointée du doigt par Jacques Bouveresse². Une manière d’appréhender l’œuvre qui est *formaliste* avant d’être *déconstructionniste*.

Tout est formalisme ?

Notre discours a été mené par une remise en perspective constante : nous n’avons pas arrêté de rebondir sur la contiguïté des procédés interprétatifs de critiques tels que Charles Mauron, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Roland Barthes, Gérard Genette, Umberto Eco, Cesare Segre et le groupe de *Strumenti Critici*, Paolo Valesio, Francesco Orlando. Nous avons même englobé, en passant, la critique marxiste italienne dans cette tendance : car malgré une dissonance de principes (notamment à l’égard d’une *fonction* de l’œuvre littéraire, ou d’une *transitivité* de la littérature, que la critique marxiste ne pouvait pas méconnaître), critique formaliste et critique marxiste partagèrent à cette époque une certaine *hygiène* critique, un certain goût pour les discriminations rigoureuses, pour les partitions géométriques, pour les schémas formels. Un goût qui – bien que le

¹ Voir par exemple l’entretien « I ferri vecchi e quelli nuovi », dans D’A. S. Avalle, *L’analisi letteraria in Italia*, cit., p. 216-228.

² J. Bouveresse, *La Philosophie chez les autophages*, cit.

parallèle puisse sembler blasphématoire – était partagé également par la néo-avant-garde, non pas dans sa partie destructrice mais dans sa partie critico-constructive. En travaillant de cette manière, nous avons appréhendé dans une même tendance formaliste au sens large des méthodes habituellement considérées comme bien différenciées, voire opposées (la méthode formelle, la méthode structurale, la critique de la sensation, la critique de la conscience, la psychocritique, la sociocritique, et *cætera*). Nous avons envisagé le structuralisme, en critique littéraire, tout simplement comme une évolution et une radicalisation du formalisme : en abandonnant momentanément la partition faite, par exemple, par Thomas Pavel entre un « structuralisme modéré », un « structuralisme scientiste » et un « structuralisme spéculatif »¹, nous avons voulu réunir (plutôt que différencier) des pratiques travaillant selon un projet scientifique, faisant de « système » et de « structure » les mots d'ordre d'une analyse nouvelle, éliminant les limites d'une approche psychologue ou phénoménologique, préférant les ébauches conceptuelles aux expériences concrètes. Nous avons fait, en outre, quelques détours de l'autre côté de l'Atlantique pour comprendre le rapport au premier abord contradictoire qui relie les *new critics* à Benedetto Croce, afin de motiver certaines réalisations discordantes et apparemment incompatibles de la critique formaliste. Nous avons voulu, en somme, atténuer les points de désaccord qui trop souvent sont mis en relief au profit de contigüités bien plus importantes, car au cours du siècle dernier la polémique médiatique a souvent été le moteur bruyant de discussions et de prétendues controverses critiques. C'est pour cette raison que nous avons débuté ce chapitre sur la déclaration paradoxale soutenant que, au fond, la polémique Barthes-Picard n'avait pas raison d'exister, les deux critiques se réclamant d'une même *fidélité* au texte, c'est-à-dire partageant une même appréhension de l'œuvre comme fait autonome. Mais à quoi bon cette *reductio ad unum* ? Pour en conclure que *tout est formalisme* ? Et si c'était bien le cas, qu'est-ce que cela changerait dans l'étude et l'interprétation de la pratique et de la critique littéraire au XX^e siècle ?

¹ T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, cit., p. 12.

Des contradictions apparentes

La critique formaliste, envisagée dans une perspective strictement nationale, semble représenter, dans chaque pays, quelque chose de différent : dépassement des « axiomes vieillis empruntés à l'esthétique, à la psychologie et à l'histoire »¹ de la part des formalistes russes, en mettant l'œuvre « au centre de leurs préoccupations »² ; attention presque exclusive à la technique stylistique et à la mécanique textuelle pour le New Criticism anglo-saxon ; relevé et contemplation des mécanismes de signification pour l'approche *rigide et ferme* de la Nouvelle Critique (Barthes, Genette) ; concentration sur les visions du monde et du sujet ressortant d'une appréhension réticulaire de l'œuvre pour l'approche *souple* de la Nouvelle Critique (Poluet, Richard, Rousset, Starobinski)³ ; attention au parallèle entre les structures textuelles et les structures historiques pour la critique formaliste italienne. Selon les pays, ce qu'on a appelé « critique formaliste » aurait penché soit du côté du contenu soit du côté de la forme : une hésitation qui est étymologique⁴, certes, mais qu'il faut tirer au clair. C'est seulement grâce à une appréhension supranationale considérant la critique formaliste dans une perspective de longue durée que les contradictions apparentes se clarifient et qu'il est enfin possible de retrouver une cohérence dans certains phénomènes non seulement critiques mais également littéraires. Notre récit nous a permis en effet de comprendre les raisons pour lesquelles une critique se voulant scientifique, abstraite et impersonnelle, s'est constamment réclamée d'une tradition d'écrivains, même lorsqu'elle proclamait la primauté de la linguistique et la nécessité d'utiliser les outils affinés par cette science

¹ B. Eikhenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », dans T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, cit., p. 35.

² T. Todorov, « Présentation », *ibid.*, p. 14.

³ Voir à ce propos Fl. Pennanech, « Le Formalisme dans la Nouvelle Critique française », *L'Esprit créateur*, vol. 48, n° 2, 2008, p. 101-114.

⁴ L'ambiguïté serait déjà présente dans le mot latin *forma*, une ambiguïté qui se serait ainsi perpétuée dans les différentes appréhensions du formalisme au XX^e siècle : « *Forma* traduit, en effet, trois termes grecs qui ne sont pas totalement superposables. D'une part, *idea* ou *eidōs*, c'est-à-dire proprement l'idée platonicienne ou aristotélicienne, la forme intelligible qui donne au monde un ordre et dont pour Platon les réalités qui nous entourent ne procurent qu'une pâle copie. Chez Aristote, cette forme-là est complémentaire de la matière (*hylē*) : il s'agit de la forme entendue *grosso modo* comme essence. D'autre part, *forma* traduit aussi le grec *morphē*, à savoir la configuration extérieure d'une chose, son apparence, sa figure. C'est ainsi que *forma* en est venu à désigner par exemple les figures de la rhétorique (*skhēmata*). Or, cette *forma* de l'apparence est à bien des égards plus proche de la matière (*hylē*) que de l'intelligibilité pure (*idea*) » (W. Marx, « Brève histoire de la forme en littérature », *Les Temps modernes*, « Formalisme et littérature », cit. p. 44.)

pilote. Car une fois que l'on a reconnu la critique formaliste comme l'aboutissement naturel d'une étude de l'œuvre *en soi*, et d'un rejet de tout positivisme, il est plus aisé de comprendre une lignée méthodologique qui, partant de Poe, de Flaubert et de Mallarmé, en passant par la systématisation provisoire effectuée par Eliot et Valéry, aboutit à une certaine sclérose structuraliste. Ainsi, le retour cyclique au cours de la décennie de Cerisy sur Marcel Proust en tant qu'idéal critique, ou les renvois à Gide, à Borges, à Valéry, sont plus facilement compréhensibles. Et l'équivalence entre critique et création scellée par l'intervention de Genette devient moins cryptique et plus claire. À travers ce passage graduel mais implacable d'une critique s'inquiétant de l'œuvre *en soi* (comme le souhaitait Flaubert en 1869) à la nouvelle « science des rapports et des fonctions »¹ déclarant le primat du Texte pendant les années 1960 et 1970, nous pouvons également comprendre l'évolution du jugement de Georges Poulet à l'égard de l'adjectif « formaliste » et son appréhension plus clairvoyante du terme. Si en 1960 il pouvait écrire à Marcel Raymond que « les formes sont faites pour être sucées », car « dès qu'on en a exprimé le jus, la vie, il faut jeter l'écorce »², nous avons souligné à plusieurs reprises qu'à l'ouverture du colloque de Cerisy, il déclara avoir pris « de plus en plus conscience de l'importance d'une critique formaliste ».

« *L'œuvre propose, l'homme dispose* »

Parmi les attitudes ou les déclarations qui se clarifient de cette manière, il nous semble que notre interprétation rende plus intelligible notamment l'argument que Roland Barthes développe dans *Critique et Vérité*. Car dans cet ouvrage couramment considéré comme un vadémécum de la Nouvelle Critique, le propos est loin d'être clair et limpide : Roland Barthes fait des raccourcis audacieux et dessine d'une façon quelque peu caricaturale les contours incertains d'un groupe de téméraires combattant contre le *statu quo*, en soulignant de manière hyperbolique leur isolement et leur persécution. Si la première partie du volume est consacrée à

¹ D'A. S. Avalle, « Ragioni strutturalistiche », dans *L'Analisi letteraria in Italia*, cit., p. 49-86.

² G. Poulet, lettre à M. Raymond, 9 décembre 1960, dans M. Raymond, G. Poulet, *Correspondance (1950-1977)*, éd. P. Grotzer, Paris, José Corti, 1981, p. 61-62 (cité dans F. Pennanech, « Le Formalisme dans la Nouvelle Critique française », cit., p. 102).

décortiquer et à démanteler l'attaque de Picard, la deuxième devrait montrer que, en réalité, « objectivité », « goût » et « clarté » sont des adjectifs définissant l'approche de la Nouvelle Critique, une fois leur ambiguïté sémantique explicitée et insérée dans les coordonnées d'un « vraisemblable critique » se croyant universel mais étant en fait idéologiquement déterminé. Car, en procédant de manière « symbolique », la Nouvelle Critique saurait mieux s'adapter à son objet qu'une vieille critique déclarant obtusément qu'il faut respecter la spécificité de la littérature¹. La véritable spécificité de la littérature ne pouvant qu'être postulée « à l'intérieur d'une théorie générale des signes »². Si la première partie du pamphlet est parsemée d'allusions au code moral et idéologique passésistes et réactionnaires de la critique personnifiée par Picard, toute la deuxième partie se déploie sous le signe d'une tâche précise que Barthes assigne à la Nouvelle Critique : faire la révolution et instituer un nouvel ordre social contre « la société classico-bourgeoise » voyant « dans la parole un instrument ou une décoration »³. Une révolution commencée par Mallarmé, continuée par Proust et par Blanchot et enfin couronnée par Barthes lui-même et ses confrères, grâce aux apports *scientifiques* donnés plus récemment par la linguistique structurale, par la psychanalyse lacanienne, par l'anthropologie de Lévi-Strauss et, d'une manière plus générale, par les nouveaux types de discours instaurés par les trois « maîtres du soupçon », Marx, Freud et Nietzsche. Or, la généalogie et les causes engendrant la profession de foi révolutionnaire et le programme scientifique barthesiens sont plutôt obscures. On ne comprend pas bien pourquoi il peut *à la fois* postuler une « science de la littérature » et baptiser la critique littéraire « loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture » ; il ne met pas au clair les causes et les effets ; il parle d'une révolution pensée et réalisée par lui et par ses contemporains, comme si les soixante ans de critique littéraire le séparant de Mallarmé n'avaient pas eu lieu. Sa stratégie rhétorique consistant dans la mise en relief ponctuelle de l'ambiguïté et des contradictions du bon sens de la vieille critique se retourne ainsi contre lui : la logique du programme anti-philologique de la Nouvelle Critique proposant une rigueur nouvelle n'arrive pas à convaincre tout au long du pamphlet. Ses propositions tranchantes et péremptoires sont certes

¹ Voir R. Barthes, *Critique et Vérité*, cit., p. 37-45.

² *Ibid.*, p.39

³ *Ibid.*, p. 53

fascinantes, mais elles résistent à la tentative d'en faire un résumé : non seulement par manque de cohérence, mais aussi du fait de l'absence d'un cadre historique clair expliquant le *pourquoi* de la Nouvelle Critique. Barthes se range du côté de Cratyle, mais vu l'ambiguïté du propos (une ambiguïté par ailleurs *instituée*), il aurait pu se mettre du côté d'Hermogène.

Seconde partie : Au-delà du formalisme. Études de cas

Si la critique formaliste a évolué jusqu'à connaître son apothéose et sa propre exacerbation pendant les années 1960 et 1970, il faut pourtant remarquer qu'à partir de l'après-guerre en Italie et en France un autre type de critique fait son chemin : même dans ce cas, ce sont les écrivains eux-mêmes qui la pratiquent, en mettant en discussion cette étude de l'œuvre *en soi* dont nous venons de raconter l'histoire. C'est là la raison pour laquelle nous avons consacré une partie de notre travail à une catégorie fluide et glissante comme la « critique des écrivains » : nous avons voulu, à la fois, montrer le risque d'évanescence inhérent à une telle étiquette, et en suggérer la possibilité d'un emploi vertueux. Car à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, toute une série de positions ouvertement hostiles à la vision aseptisée, aux velléités scientifiques et au dogmatisme de la critique à tendance formaliste apparaissent et elles sont tenues justement par ceux qui pratiquent l'activité littéraire, loin des circuits néo-avant-gardistes. Dans les chapitres qui vont suivre nous verrons notamment que six écrivains ont repoussé la validité de cette critique formaliste au sens large et contesté, en même temps, la poétique néo-avant-gardiste (la proclamation du caractère intransitif du langage littéraire ; l'éversion technique et formelle, le pastiche, la revendication du caractère ludique et anti-utilitaire de la littérature). Pour étudier la révision qu'ils mettent en branle, nous allons procéder en parallèle sur le versant italien et sur le versant français : il s'agira de montrer, dans les deux contextes culturels, la manifestation d'une même prise de distance. Pour ce faire, nous allons engager une analyse isolant des couples d'auteurs, dont le lien est assuré par leur cible commune. Et nous allons repérer les trois cibles principales dans les principes constituant la *doxa* formaliste que nous avons venons d'analyser : l'impersonnalité de l'œuvre, l'autorégulation de la littérature, la littérarité.

Chapitre I. Lire avec l'auteur: Tommaso Landolfi et Michel Tournier

INTRODUCTION

Un dialogue in absentia

Bien que publié en 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario* de Cesare Segre constitue la somme de la méthode et des acquis de la critique formaliste italienne des années 1960 et 1970 : d'un paragraphe à l'autre on y voit se déployer cet effort de conjurer les excès spéculatifs français dont nous avons longuement parlé dans le précédent chapitre, en quête d'une médiation entre abstraction et Histoire. Nous avons vu qu'à cette époque la méthode formaliste semblait représenter le moyen d'affranchir les études littéraires d'un certain dilettantisme afin de fournir à la critique littéraire les outils analytiques élaborés dans le nouveau domaine de la théorie littéraire (grâce à la linguistique). D'où l'apport salvateur reconnu, au fil des pages de *Avviamento*, à la sémiotique, qui représenterait la perspective la plus objective et scientifique pour envisager les études littéraires, en exorcisant tout déterminisme simplificateur. D'où l'approche trans-temporelle et trans-spatiale établie dans l'*Introduction* et thématifiée dans les quatre premiers chapitres, avec une ambition d'exhaustivité évidente (« clarté pédagogique » et « sens critique » seraient les deux moteurs de l'ouvrage)¹.

La première partie de l'*Avviamento* est à la fois une sorte de compendium des opérations possibles à appliquer à une œuvre littéraire et un vadémécum de police de la lecture, et elle s'ouvre sur une reprise de la classification canonique de Jakobson afin de définir la littérature comme une forme de communication *in absentia*. Le premier paragraphe est entièrement voué à montrer qu'il existe un *quid* propre de la littérature, c'est-à-dire qu'elle s'écarte de la norme communicative, avec toute une série de pour et de contre par rapport à une communication *in presentia* : dans la communication littéraire il n'y aurait pas de *feedback* possible, mais une

¹ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. VIII.

compréhension plus approfondie ; il n’y aurait pas de certitude à propos du contexte, mais il y aurait en revanche une possibilité de vérification majeure du message. Une fois le schéma jakobsonien transcrit et commenté, Segre se penche ensuite sur cette variante du destinataire qui serait l’auteur, conçu non pas comme personne en chair et en os mais – dit-il – comme au Moyen-âge, un « promoteur », un « garant ». C’est-à-dire – et Segre reprend significativement Dante renvoyant à son tour à Ugaccione – l’auteur comme *auctoritas*, en somme¹. La visée primordiale du livre est en effet didactique et pédagogique dans la conviction – formaliste – qu’il faut d’abord avoir une attitude descriptive et, ensuite, théorique, pour ne pas s’enfermer dans la répétition tautologique du texte (ou de l’ensemble de textes) analysé. Dans cette perspective, l’« illusion intentionnelle » est une donnée acquise et la question de l’autorité – ou du prestige – n’est même pas abordée. Segre assigne en somme aux philosophes ou aux historiens des idées la tâche de s’occuper de la *fonction-auteur*.

Auteur, destinataire

Ainsi, il donne une définition trans-historique et strictement textuelle de l’auteur :

Généralement le destinataire du message est appelé auteur. Autrefois, était en vogue une critique qui orientait la réception des textes vers une sorte d’empathie entre le lecteur et l’auteur : le message n’était rien d’autre que l’intermédiaire – bien que nécessaire – permettant au destinataire d’atteindre les sentiments du destinataire, lui permettant de les vivre à son tour. Cette approche était fondée sur une conception de la pratique littéraire impliquant une simultanéité incroyable entre le sentiment inspirateur et sa réalisation littéraire : comme si le but de la pratique littéraire était de donner libre cours à ses propres sentiments, et comme si les réactions personnelles présentes dans l’œuvre ne ressortaient pas de filtres formels lents et compliqués.²

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 8 : « Il mittente del messaggio viene di solito chiamato autore. In altri tempi ha avuto corso una critica che orientava la fruizione dei testi letterari verso una specie di empatia tra lettore e autore: il messaggio diventava il tramite, sia pur necessario, attraverso il quale il destinatario riusciva a raggiungere i sentimenti del mittente, per riviverli. Questo indirizzo si fondava su una concezione del fare letterario che implicava una incredibile immediatezza tra sentimento ispiratore e realizzazione letteraria: come se il fare letteratura servisse a dare sfogo ai sentimenti, e come se le reazioni personali presenti nell’opera non trovassero espressione grazie a complicati, lenti filtri formali ».

L'équivalence auteur-destinateur est établie à l'encontre d'une pratique considérée comme dépassée et obsolète. La critique formaliste n'est pas envisagée comme le développement naturel d'une étude de l'œuvre *en soi* qui plonge ses racines dans le Romantisme, mais, bien au contraire, comme le dépassement d'une vision totalisante romantique et l'affranchissement définitif des études littéraires du mysticisme et de l'approximation. Précisément comme dans le recueil *I Metodi della critica letteraria in Italia*, critique formaliste et critique sémiotique seraient, téléologiquement, les deux passages successifs d'un même mouvement d'amélioration. « Toute modernisation se croit obligé de dé-naturer ses objets », comme l'a dit Thomas Pavel¹.

La nouvelle manière d'envisager l'auteur serait, à cet égard, le premier des acquis formalistes : la critique ne doit pas revenir à l'auteur par le biais de l'œuvre, mais, éventuellement, voir quel type d'auteur est en jeu dans le texte, quel type d'auteur se manifeste *dans* le langage. Au milieu des deux pôles opposés de la communication littéraire (auteur et lecteur), il y a le texte, seul intérêt véritable du travail d'interprétation pris d'une manière scientifique. Ainsi, c'est par le biais d'une lecture, disons, *text oriented* que Segre pose les bases de toute analyse littéraire, en montrant l'utilité d'une série de distinctions reprises des taxinomies genettiennes et des études narratologiques, stylistiques et rhétoriques de A. Banfield, W. C. Booth, L. Doležel, Mortara Garavelli, Eco, S. Chatman, D. Cohn, N. Freidman, Mignolo, A. Neubert, F. K. Stanzel, R. Scholes et R. Kellog, Todorov (auteur implicite, lecteur implicite, personnages, personnes ou voix, types de narrateurs, point de vue, perspective narrative, focalisations, types de discours). Segre reconnaît une place privilégiée à Benveniste et il emploie sa distinction entre énoncé et énonciation pour éclaircir les différences entre auteur implicite (destinateur), auteur réel (dont, au fond, on ne peut rien dire), narrateur, narrateur fictif².

¹ T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, cit., p. 43.

² Grâce à Benveniste, Segre peut donner sa définition du texte littéraire de la manière suivante : « Le texte littéraire est un énoncé (produit), qui garde les traces de l'énonciation (acte) là où le sujet qu'y parle (le narrateur) est le sosie ou le porte-parole du sujet de l'énonciation (auteur comme locuteur) ; il est donc *je*, et il faut interpréter les déictiques et les temps par rapport à lui. Dans tous les autres cas les énoncés renvoient aux énonciations attribuées aux personnages (si ce sont eux qui parlent) ou aux énonciations de celui (narrateur fictif) dont le point de vue, voire même sa propre personne (si le narrateur se révèle), est le médiateur des contenus du récit » (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 15 : « Il testo letterario è un enunciato (prodotto), che mantiene le tracce

Un sujet dans le langage

Comme l'a rappelé récemment Julia Kristeva, des articles tels que «La nature des pronoms» ou «De la subjectivité dans le langage» (mais aussi «Structure des relations de personne dans le verbe » de 1946) ont été «révélateurs » pour maints chercheurs des années 1960, demeurant longtemps d'authentiques phares dans la réflexion théorico-critique¹. En faisant appel à celui qui avait fait tourner les notions de sémiotique et de sémantique autour de celle de signe, Segre établissait dès les premières pages l'échafaudage théorique de son ouvrage. Les formules et les structures formelles n'étaient pas simplement des outils ou des maquettes, mais des filtres permettant à *la fois* de mieux comprendre un texte et d'enquêter sur les enjeux cognitifs de la littérature grâce au croisement de la linguistique et de la philosophie. Ce travail sur le langage littéraire avait en effet permis à la critique, par exemple, de faire bon ménage avec la psychanalyse et d'en exploiter le savoir sans tomber dans le piège déterministe d'un prétendu rapport direct qui reliait auteur réel et texte. Benveniste, en déplaçant et en limitant la compréhension du sujet au sujet grammatical avait en réalité ouvert un domaine de connaissances inattendu : il avait donné libre cours à une approche psychanalytique renouvelée du texte, une approche libérée, enfin, du biographisme. Certes, le travail sur le réseau de correspondances internes à une œuvre faisant écho à l'imaginaire de son auteur avait déjà été entamé en France depuis les années 1950 et il était basé sur un usage biaisé des mécanismes freudiens de déplacement, condensation et substitution ainsi que sur la prise en compte des complexes et des pulsions (comme le fait par exemple Charles Mauron dans *Mallarmé l'obscur* de 1941 et dans *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* de 1950). Cependant, la réflexion de Benveniste donna l'impulsion pour toute la nouvelle vague de la critique psychanalytique des années 1960-1970, elle devint le

dell'enunciazione (atto) là dove il soggetto che vi parla (il narratore) è sosia o portavoce del soggetto dell'enunciazione (l'autore in quanto locutore); egli è perciò *io*, e i deittici e i tempi sono da interpretare in rapporto con lui. In tutti gli altri casi gli enunciati rinviano alle enunciazioni attribuite ai personaggi (se sono loro che parlano) o a quelle di colui (narratore fittizio) il cui punto di vista, o magari anche la cui persona (se il narratore si rivela), mediano i contenuti della narrazione ».

¹ I. Fenoglio, « 1966 : Benveniste publie les *Problèmes de Linguistique Générale* », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, « 1966, *annus mirabilis* », novembre-décembre 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document8286.php>, page consultée le 25 décembre 2013.

cadre préalable de toute opération analytique exercée sur le langage littéraire. Elle constitua le versant linguistique « pur » de cette hybridation entre linguistique et psychanalyse représentée par la pensée lacanienne. Elle devint notamment le point d’ancrage de cette rhétorique de l’inconscient se reflétant dans un inconscient du texte à la base des travaux (bien qu’à d’autres égards assez éloignés) de Julia Kristeva, Francesco Orlando, Jean Bellemin-Noël ou Stefano Agosti. Selon Benveniste, l’inconscient posséderait en fait un style propre, dont les tropes de l’ancienne rhétorique apporteraient « un inventaire approprié aux registres de l’expression », ses figures seraient des « procédés de substitution engendrés par le tabou », ses symboles useraient de la métonymie et de la synecdoque autant que leur agencement relèverait d’un fonctionnement elliptique¹.

Le renvoi de Segre à Benveniste scelle en somme une vision du rapport homme-œuvre totalement joué dans le langage qui est certainement la marque de la mouvance théorico-réflexive des années 1960 et 1970 et du nouveau régime de rhétoricité de la période², pourtant cela ne s’est pas fait d’une manière impromptue. En relisant les articles et les essais de l’âge d’or du formalisme on a souvent l’impression que le rapport causal entre l’auteur et l’œuvre a été désamorcé à cette époque (avec quelques précédents illustres : les formalistes russes), comme si le biographisme beuvien eût trouvé encore une résonance dans les études littéraires, alors qu’il avait été depuis longtemps désavoué. Il s’agit de cette téléologie typique – nous l’avons vu – des tableaux généalogiques de l’époque.

Neutraliser le dogmatisme intentionnel

Parmi les trois principes formalistes isolés par William Marx, celui de l’impersonnalité de l’œuvre est certainement le plus solide, d’autant plus que ce lent processus vers une critique de l’œuvre *en soi* semble avoir été déclenché justement par la nécessité d’imposer cette distinction primordiale. Ce serait Proust qui, avec ses écrits contre Sainte-Beuve, aurait emprunté ce chemin sans retour abandonnant tout

¹ É. Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » [1956], dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 86-87.

² Voir plus haut, chapitre I, « Rhétorique et rhétoricité ».

biographisme et distinguant deux moi dans l'activité créative. Nous l'avons vu : c'est là la grande référence et le grand poncif reliant les professionnels de la critique à une lignée d'écrivains pendant les années 1960 et 1970. Peu importe si Proust, distinguant le moi mondain du moi intime, ne niait pas pour autant un moi-écrivain, un moi intentionnel¹, dont il fallait connaître l'opinion, les goûts ainsi qu'en comprendre les réticences afin de bien lire *La Recherche*². Ce qui compte est la réception des écrits critiques proustiens, le fait qu'on en força l'interprétation plus du côté de l'histoire de la critique et l'histoire des idées, que du côté de sa poétique. Nous avons là, en somme, un élément révélateur de la solidité et de la ténacité avec laquelle on a pu anéantir le « dogmatisme intentionnel »³.

Si tout au long du XX^e siècle on a pu opposer à l'autorégulation de la littérature ou à la littérarité des arguments moraux ou éthiques (c'est ce qu'a fait la critique marxiste, par exemple), le principe de l'impersonnalité de l'œuvre s'est tellement enraciné dans la conscience des littéraires qu'il est devenu une sorte d'axiome, une affirmation primordiale d'hygiène critique, de bon sens et de déontologie professionnelle. Aujourd'hui les démarches de Sainte-Beuve ou, *mutatis mutandis*, de de Sanctis sont envisagées dans la perspective de l'histoire littéraire ou de l'histoire des idées, mais personne n'appliquerait leur méthode de manière mécanique : une opération de ce type serait considérée comme non seulement anachronique mais catégoriquement fausse. Ainsi les études de Marie Bonaparte ou de René Laforgue semblent relever de l'anecdote, de la méthode curieuse, deux manières naïves de penser l'art et ses rapports d'influence et de dépendance avec les hommes, alors qu'il s'agissait en réalité de démarches plausibles, fondées sur un déterminisme un peu tardif, peut-être, mais tout à fait admissible à l'époque.

¹ Voir à ce propos M. Vernet, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité », dans S. Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2012, p. 99-115.

² Comme l'a dit Matthieu Vernet, un *Contre Sainte-Beuve* publié du vivant de Proust serait devenu une introduction ou une préface de l'œuvre car « il aurait dû se lire comme une réflexion non pas tant sur la manière de "bien lire Sainte-Beuve", mais plutôt sur celle de "bien me lire" » (*ibid.*, p.112)

³ T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, cit.

Mort de l'auteur et crise du sujet

La question de l'auteur n'explosa pas à l'improviste pendant les années 1960 lorsqu'on déclara sa mort, elle est au contraire le noyau dur de toute la critique de l'œuvre *en soi*, à partir de ses premiers théoriciens écrivains (Poe, Baudelaire, Flaubert, James) jusqu'aux nouveaux critiques. La mort de l'auteur décrétée par la critique coïncida significativement avec le « moment philosophique »¹ des années 1960-1970, pour utiliser la formule de Frédéric Worms. C'est-à-dire au moment où elle se superposa à l'ainsi dite « crise du sujet ». Une période où la critique la plus combative se pencha sur la même disparition « élocutoire du poète » que des écrivains tels que Samuel Beckett ou Maurice Blanchot étaient en train de creuser sous l'égide mallarméenne. Car si, comme l'a dit Antoine Compagnon, la « mort de l'auteur », en désarçonnant le pivot de toute histoire littéraire, est certainement la prémisse nécessaire de toute théorie de la littérature (et de la révolution qu'on voulait réaliser avec)², la thèse anti-intentionnaliste, en réalité, montait en force depuis cent ans.

Sans suivre la partition établie habituellement dans les manuels distinguant une histoire de la critique par courants étanches, on pourrait dessiner une autre histoire de la critique qui reprendrait l'affermissement du principe de l'impersonnalité de l'œuvre d'un côté à l'autre de la Manche, d'un côté à l'autre de l'Atlantique, en allant jusqu'en Russie. On aurait là un cadre dont la cohérence pourrait étonner. On passerait des polémiques des formalistes russes contre les « causeries »³ sur la littérature et les « axiomes vieillis »⁴ repris de la psychologie à l'« intentional fallacy » des New Critics, des récriminations de I. A. Richards contre le manque de rigueur⁵ aux ambiguïtés textuelles relevées par William Empson, et on arriverait à l'auteur implicite de la narratologie, à l'« auteur modèle » d'Umberto Eco, ainsi qu'à toutes les analyses formalistes utilisant, dans un but critico-littéraire, la théorie des actes linguistiques de J. L. Austin et de J. Searle. Certes, il faut

¹ F. Worms, *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009.

² Voir A. Compagnon, « L'auteur », *Le Démon de la théorie*, cit., p. 51-110.

³ R. Jakobson, « Du réalisme en art », dans T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, cit., p. 98.

⁴ B. Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », *ibid.*, p. 33.

⁵ Voir notamment I. A. Richards, « The Chaos of Critical Theory », *Principles of Literary Criticism* [1924], London, Harcourt/HBJ, 1985, cit., p. 5-6.

comprendre encore, par exemple, le discours de I. A. Richards dans *Principles of Literary Criticism* (et l'application qu'il en fit par la suite dans *Practical Criticism*) comme une interprétation fonctionnelle de la poésie, liée à ses effets psychologiques et thérapeutiques, mais il n'en demeure pas moins que nous avons là l'une des premières étapes du chemin qui amena à la primauté du Texte, au déplacement de l'intérêt critique des particularités de la Parole aux bruissements de la Langue.

Nous avons vu que pendant les années 1960 l'entente entre la critique nouvelle et la création néo-avant-gardiste se noua d'une manière particulièrement forte autour de la polémique contre le biographisme et la thèse intentionnaliste le soutenant : cette polémique représenta le socle commun de l'attitude politique qu'elles partagèrent. Qu'il se soit agi de « l'auteur et ses hypostases », de la distinction entre écrivain et écrivain ou du constat que l'écriture s'était « affranchie du thème de l'expression »¹, la capitulation de l'auteur, emblématiquement scellée par l'article de Barthes de 1968, était « de plain-pied avec la rébellion antiautoritaire du printemps »².

Critique et biographie

Or, il nous semble que cette tendance anti-intentionnaliste formalisée par la critique littéraire à partir de l'après-guerre à l'aide de la linguistique (mais déjà présente bien avant) est la cible polémique principale de Tommaso Landolfi et Michel Tournier. Tant qu'on pourrait modifier le titre d'un ouvrage collectif paru récemment, et faire d'une lecture *avec* l'auteur leur commune devise³. D'une manière générale, leurs œuvres critiques s'inscrivent en faux contre les exacerbations

¹ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1968], dans *Dits et Écrits*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 792-793 : « [...] l'écriture aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité ; elle s'identifie à sa propre extériorité déployée. Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant ; mais aussi que cette régularité de l'écriture est toujours expérimentée du côté de ses limites ; elle est toujours en train de transgresser et d'inverser cette régularité qu'elle accepte et dont elle joue ; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà des règles, et passe ainsi au-dehors. Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire ; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage ; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître ».

² A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, cit., p. 56.

³ S. Rabau (dir.), *Lire avec l'auteur*, cit.

essentialistes et hygiénistes d'une critique de l'œuvre *en soi* ainsi que contre les poétiques néo-avant-gardistes partageant les mêmes prémisses épistémologiques. Pourtant, le fait qu'ils fassent souvent référence à certains éléments de la biographie d'un auteur pour en expliquer l'œuvre nous amène à considérer le principe de l'impersonnalité comme leur cible polémique commune principale. Et cela en dépit de l'opinion courante à leur égard, les désignant comme deux écrivains dont la préciosité les éloigne de toute imbrication entre la littérature et la vie. En outre, leur œuvre créative nous semble être nourrie précisément de ce genre d'enquête, c'est-à-dire que dans le type d'intérêt qu'ils ont montré pour la biographie des autres écrivains nous pouvons retrouver des éléments de leur propre poétique. Et cela en dépit aussi des considérations et des jugements faits par eux-mêmes.

Ainsi, dans ses propos sur la critique littéraire, Michel Tournier a manifesté un désintérêt total envers le travail du biographe, en s'autorisant en tant que lecteur une liberté d'interprétation sans bornes, concentrée sur le texte et non sur son auteur. Pourtant, tout comme dans son parcours littéraire il s'est de plus en plus consacré à une forme d'autobiographisme *sui generis* (non pas intimiste mais ouvert au monde), on remarque dans ses chroniques une attention accrue pour la vie des écrivains dont il s'est occupé. Dans les deux cas, il s'agit d'une pratique détournée, menée presque malgré lui. Nous verrons que les articles qui composent *Le Vol du vampire* s'attaquent systématiquement à une conception autotélique de l'œuvre littéraire : Tournier met en effet en doute l'absence de liens entre l'auteur et son œuvre, en montrant comment une enquête sur la vie d'un écrivain peut éclairer ses textes. Cependant, Tournier ne cherche pas, comme le faisait Sainte-Beuve, à revenir de l'œuvre au caractère de l'homme, ni ne prétend donner le *vrai sens* d'un texte par le biais d'une interprétation univoque de la volonté de son auteur. Il veut juste souligner le fait qu'une œuvre d'art est toujours le produit d'un esprit et que cet esprit est forcément incarné dans une existence réelle, de ce monde.

Enraciner l'œuvre

Loin de représenter un exercice de style ou une autobiographie esthétique, les chroniques littéraires de Tommaso Landolfi dessinent les traits d'un critique avisé et

perspicace. Informé sur les principaux courants critiques de l'époque, il s'est frayé un chemin solitaire et savant, éloigné de toute école ou mouvement à la mode : son entreprise critique est difficile à encadrer car elle est fondée, justement, sur une volonté de fuite de tout classement, de toute taxinomie. Pourtant, le parti pris de Michel Tournier nous semble constituer l'élément de continuité des écrits critiques landolfiens aussi : le refus d'une conception autotélique de l'œuvre littéraire. À l'encontre du dandysme qui a caractérisé son attitude en public, dans ses articles Landolfi ne considère jamais l'œuvre littéraire comme une entité autosuffisante, détachée du monde. Il manifeste, au contraire, la nécessité de mettre en évidence que l'œuvre est toujours enracinée, qu'elle est le résultat d'une multiplicité de facteurs qui la déterminent. Notamment, nous allons retrouver, tout au long de *Gogol' a Roma*, un intérêt profond pour la biographie des écrivains. Il ne s'agit pas d'une attitude naïve relevant d'un goût pour l'anecdote ou de la volonté déterministe de revenir de l'œuvre vers la personnalité de son auteur. Il s'agit plutôt de se pencher sur le problème de l'implication personnelle de l'écrivain : s'il est vrai que l'œuvre ne peut pas être envisagée comme la simple expression d'un caractère, il n'en demeure pas moins que, selon Landolfi aussi, certains éléments de la vie de son auteur peuvent en éclaircir des aspects cachés. Et nous verrons l'importance de cet aspect pour un écrivain qui s'est dit « condamné » à la première personne.

PRÉCIOSITÉ ET DISTANCIATION

L'au-delà de l'auteur

Dans l'introduction de *Lire contre l'auteur*, Sophie Rabau propose d'envisager l'ouvrage comme un défi au « dogme auctoriquement correct »¹. Les trois sections du recueil seraient donc autant de manières de théoriser et de pratiquer une interprétation à « rebrousse-auteur »², c'est-à-dire une interprétation qui ne soit pas assujettie à la loi de l'intentionnalité et qui sache renverser l'autorité auctoriale. Non pas pour donner libre cours aux divagations subjectives du lecteur, mais pour reconsidérer la position du critique face à celle de l'auteur : les deux instances n'entretiendraient une relation ni servile ni harmonique, mais antagonique, compétitive. D'un article à l'autre on ressent l'écho des discussions de l'âge d'or du formalisme et, notamment, de ce moment où, aveuglé par le mirage scientifique, on a cru trouver une issue de l'arbitraire dans l'élimination de l'auteur des études littéraires. Chaque intervenant essaie de dépasser à sa manière l'approche formaliste, en proposant des voies alternatives à l'oblitération de l'auteur parachevée par le post-structuralisme (une oblitération laissant la place à la souveraineté, si encombrante, du lecteur) : de cette manière, le recueil affiche une polémique contre le nihilisme passif marquant un certain déconstructionnisme et caractérisant ces théories de la réception qui vulgarisent les « idées inspirées de la philosophie heideggerienne et relayées par Gadamer »³. Ainsi, par exemple, les articles de Matthieu Vernet et de Florian Pennanech proposent une lecture qui intègre la figure auctoriale dans le travail d'interprétation, d'une manière où sa signification ne se joue pas autour des notions d'intentionnalité et d'autorité comprises canoniquement. Si Florian Pennanech s'inspire des formalistes russes pour échafauder une réflexion autour de la notion de

¹ S. Rabau, « Introduction », dans S. Rabau (dir.), *Lire avec l'auteur*, cit., p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 9.

« démotivation » et la doubler (il faudrait d'abord démotiver un texte et ensuite le remotiver) fondant une « nouvelle auctorialité »¹ ; Matthieu Vernet prend le « contrepied de la “mort de l'auteur” »², il met en cause son autorité à l'aide de Proust et de Valéry et il distingue trois moi dans l'œuvre : un moi-mondain, un moi-intime et un moi-écrivain. Cela lui permet d'envisager d'une manière nouvelle la notion d'œuvre, dont l'auteur garantirait l'unité et la lecture contrauctoriale en serait la clé d'accès herméneutique³. Le moi-écrivain – instance fictive constituant la projection de l'auteur réel à la lisière du texte – serait donc une sorte de filtre, l'incarnation d'un choix qui se manifeste au moment de la publication des « œuvres complètes » : l'œuvre et l'auteur formeraient une unité depuis le XVII^e siècle, « un processus circulaire qui s'autoalimente, un système qui présente historiquement l'œuvre et l'auteur comme deux entités indissociables »⁴.

L'auteur comme passoire

Ce faisant, Matthieu Vernet peut ouvrir une brèche théorique parmi les dichotomies qui, à l'âge d'or du formalisme, avaient bâillonné le discours critique. Il passe au crible de la notion d'« auteur impliqué » de Wayne Booth la définition qu'en donne Genette dans *Nouveau discours du récit* et il reprend la distinction de Erwing Goffman entre « écrivain » et « auteur » pour distinguer un « auteur implicite » fictif, dont l'importance se mesure en rapport au paratexte. Il en tire un constat très intéressant dans la perspective du discours que nous avons développé dans les chapitres précédents :

L'auteur qui prend la parole se distingue alors de l'écrivain, la teneur de son propos ne relève pas du champ du réel, mais participe de la fiction et doit y

¹ F. Pennanech, « Poétique de la démotivation », *ibid.*, p. 147.

² M. Vernet, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité », *ibid.*, p. 100.

³ « Lire contre l'auteur revient à déjouer la fiction de l'œuvre et à la décomposer, c'est-à-dire non pas nier le propos de l'auteur (en proclamant sa “mort”), mais le considérer comme une partie du texte. Lire contre l'auteur apparaît alors comme un impératif méthodologique, puisque cette lecture porte en permanence le soupçon sur la parole de l'auteur et refuse de la dissocier de son œuvre » (*ibid.*, p. 100-101). Voir à cet égard la notion d'« individu littéraire » développée par Daniel Oster (*L'Individu littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1997).

⁴ M. Vernet, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité », dans S. Rabau, *Lire contre l'auteur*, cit., p. 104.

être associée. Si le discours de l'auteur n'est évidemment pas une fiction au sens strict du terme, il y est rattaché par contact et proximité avec l'univers fictionnel. Croire que la préface donne accès au laboratoire de l'écrivain, c'est confondre les niveaux et tomber dans le piège de l'écriture.¹

Bien que les termes en jeu soient les mêmes que dans le vocabulaire caractérisant la mouvance « théorico-réflexive » des années 1960 et 1970 (partage réel-fiction qui enlève tout considération simplement déterministe ; partage énoncé – énonciation ; distinction de plusieurs niveaux ou aspects dans la notion d'auteur ; reprise des taxinomies genettiennes), la lecture contrauctoriale proposée par Matthieu Vernet rompt avec l'appréhension formaliste de l'œuvre, afin d'intégrer dans le discours critique une notion comme celle de « stratégie littéraire » (sans la réduire à une simple question paratextuelle, péritextuelle ou épitextuelle). Pour utiliser une belle image employée par Francesco Orlando bien après ces mirifiques années 1960 dont il fut l'un des protagonistes, l'auteur ne sort pas mort de la proposition théorique de Vernet, mais il est enfin réintégré dans un discours critique qui enlève l'anathème de sa personne et en fait plutôt une espèce de « passoire » (« un colabrodo »²).

Cette réintégration de l'auteur est certainement l'un des résultats de la tentative de renouvellement qu'on essaie de réaliser dans les études littéraires depuis les années 1990. Si en effet pendant les années 1980 on assiste, aussi bien en Italie qu'en France, à une prise de distance générale par rapport aux exacerbations

¹ *Ibid.*, p. 108.

² « Si je voulais imaginer une métaphore représentant la création littéraire – cette chose très mystérieuse et, au bout du compte, jamais étudiée –, tu sais ce que je verrais ? Une passoire. Les restes de la viande, des os, des légumes [...] représenteraient le vécu de l'auteur : ce sont eux, certes, qui donnent au liquide tout son goût ; mais ils ne passent pas pour autant par la passoire, ils restent forcément en deçà ; et l'on doit pouvoir boire et savourer un bon bouillon sans la gêne des déchets dans le récipient. Si nous les savants nous traitons ces précédents, notre action est légitime, voire utile, mais heureusement tout chef-d'œuvre est destiné à un public bien plus ample et ingénu que les quelques spécialistes qui s'en occupent. Juste une mise en garde aussi bien pour les savants subtils que pour le public ingénu : ne jamais mélanger. Nous n'avons pas le droit de prendre les déchets pour le bouillon ; le solide pour le liquide ; le vécu pour l'imaginaire » (F. Orlando, « Il rapporto uomo-opera e la questione del giudizio di valore », *Allegoria*, XI, n° 32, 1999, p. 135 : « Se volessi rappresentarmi con una metafora quella cosa misteriosissima, e in sostanza mai studiata, che è la creazione letteraria, lo sai cosa vedrei? Un colabrodo. I residui di carne, ossa, verdure [...], starebbero per il vissuto dell'autore: sono loro, certo, a dare al liquido tutto il suo sapore; ma di fatto dal colabrodo loro non passano, restano necessariamente al di qua; e un brodo buono deve poter essere bevuto e assaporato senza preoccuparsi per nulla dei residui nel recipiente. Se noi studiosi ci preoccupiamo di quei precedenti, facciamo una cosa lecita, spesso utile, ma grazie a Dio non c'è capolavoro che sia destinato a specialisti, che non coinvolga un pubblico molto più largo e ingenuo. Tutto quel che rivendico è che non dobbiamo mai, né studiosi scalfiti né ingenuo pubblico, far confusione. Non dobbiamo scambiare il brodo coi residui, il liquido col solido, l'immaginario col vissuto »).

formalistes des vingt précédentes années, ce n'est qu'à partir des années 1990 que le besoin de s'éloigner fermement de la mouvance théorico-réflexive devient manifeste. À cette époque, d'un côté on voit l'ascension des études culturelles et postcoloniales qui, depuis les départements nord-américains, conquièrent de plus en plus d'adeptes en Europe, même en dehors du domaine anglo-saxon, de l'autre on voit les critiques proposer une révision du paradigme formaliste sous la forme d'un questionnement concernant l'énième crise de la critique.

Deux écrivains à l'écart

Or, il nous semble que les écrits critiques de Tommaso Landolfi et Michel Tournier proposent ce même type de questionnement bien avant les années 1990. Et qu'il soit ancré – presque malgré eux – justement dans une appréhension de la notion d'auteur aux antipodes de la notion formaliste. Bien qu'il s'agisse de deux écrivains qui, aussi bien dans leur propos critiques que dans leur choix poétiques, ont fermement affiché une distance à toute complaisance narcissique ou à toute sacralisation de la figure auctoriale, ils ont montré un intérêt commun pour la biographie des écrivains dont ils parlent. En effet, tout comme Michel Tournier qui a suivi un parcours singulier dans l'histoire de la littérature française de la seconde moitié du XX^e siècle, pendant sa vie entière Tommaso Landolfi est resté constamment à l'écart de tout groupe ou école littéraires et il a emprunté un parcours qui ne trouve pas d'égal dans la littérature italienne du siècle dernier, dont il est à considérer parmi les écrivains majeurs. Dès son entrée sur la scène littéraire avec le recueil *Dialogo dei massimi sistemi*¹, Landolfi a reçu l'approbation unanime de la critique et, depuis deux décennies au moins, une entreprise éditoriale de divulgation a permis à son œuvre d'atteindre un plus vaste public. L'essor de la carrière littéraire de Michel Tournier a été aussi tardif que fulgurant : né en 1924, il a été traducteur, journaliste à la radio, producteur à la télévision et chef des services littéraires chez Plon avant de publier *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* en 1967 et *le Roi des*

¹ T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, Firenze, Fratelli Parenti, 1937.

Aulnes en 1970¹, être récompensé du Grand Prix de l'Académie française et du Prix Goncourt, et être enfin élu, en 1972, à l'Académie Goncourt. Dès la parution de son premier roman, il a gagné la reconnaissance de la critique et du public, et depuis plusieurs années il est étudié à l'école, du collège à l'université.

Si les deux écrivains ont partagé un goût semblable pour l'affabulation et la citation érudite ainsi qu'un regard ému tourné vers un patrie étrangère d'élection (l'Allemagne pour Tournier, la Russie pour Landolfi), leurs visées poétiques ont été bien différentes. Le trait marquant l'œuvre de Michel Tournier a été la recherche d'une modalité d'expression, à la fois érudite et divulgatrice où transposer tout un bagage de connaissances, notions et pensées. L'insistance avec laquelle dans ses entretiens il est revenu sur ses deux échecs à l'examen de l'agrégation est d'ailleurs révélatrice d'une vocation pédagogique qui serait « d'enseigner la philosophie en sixième »², une vocation à laquelle il s'est consacré de manière indépendante. Comme l'a dit Jean-Marie Magnan, Tournier « ne saurait pas résister à la sujétion », car pour lui « l'appartenance trop étroite à autrui, *a fortiori* au groupe, constitue toujours une menace »³. Au contraire, c'est plutôt une certaine préciosité marquant son écriture qui rend Landolfi, comme l'a dit Italo Calvino avec une formule demeurée célèbre, un écrivain *per pochi* : non pas à cause d'une obscurité réelle de sa prose, mais pour cette sorte de voix de fausset caractérisant son style que la critique n'a cessé d'encenser et qui a tenu le grand public sur ses gardes. Quelqu'un qui – comme l'a dit Gianfranco Contini – pour dresser ses « bilans narratifs pathologiques et science-fictionnels » (« referti narrativi patologici o fantascientifici ») utilise un lexique « prestigieux, souvent ironiquement archaïsant » (« prestigioso, spesso ironicamente arcaicizzante »)⁴.

¹ M. Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967 ; M. Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

² S. Koster, « Michel Tournier en questions », dans *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995, p. 208.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ G. Contini, « Tommaso Landolfi », dans *La letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 931.

Vanité et affabulation

Tommaso Landolfi a déployé son génie dans plusieurs genres (des nouvelles, des contes, des pièces de théâtre, des scénarios pour la télévision, des essais critiques et des chroniques sociales et mondaines, des fables pour enfants, des poèmes et il a été aussi traducteur), modulés selon un ton et un registre singuliers, où des éléments merveilleux s'allient à une matière autobiographique plus ou moins explicite et à des réflexions philosophiques métaphysico-surréelles. Au fil de ses ouvrages il a élaboré une forme tout à fait personnelle du genre fantastique – souvent mêlé à la science-fiction ou au polar –, car c'est presque toujours un élément perturbant qui constitue le noyau narratif autour duquel se développe un récit caractérisé par l'attention aux plus petits détails. Et l'image du monde qui en ressort est toujours déformée, hallucinée¹. L'univers de Landolfi est monstrueux, glauque, l'atmosphère ambiante est celle du roman gothique : un univers peuplé par des bêtes qui parlent ou par des fleurs qui prennent vie, et les êtres humains qui l'habitent sont emportés et bouleversés par des forces et des pulsions obscures. Une dimension onirique imprègne ses nouvelles aux tonalités kafkaïennes où sont développées des hypothèses scientifiques saugrenues. Le déroulement du récit est toujours assuré par une exécution stylistique très raffinée, par un travail sur le langage extrêmement subtil et poussé auquel s'entrelace une réflexion constante sur la littérature et ses limites, dans un jeu de miroirs ironique et grotesque. Et le lecteur est souvent pris à partie, comme s'il était, lui aussi, l'un des masques de l'inquiétant et anxieux théâtre landolfien. D'une manière plus générale et souterraine, l'œuvre de Landolfi est marquée par une conscience aigüe des aléas et de la vanité de l'existence qui se double d'un sentiment d'inutilité de tout travail littéraire qui voudrait donner un ordre au réel : le jeu de hasard est une métaphore qui revient constamment dans ses livres et qui résume bien l'esprit qui en est à la base. Ainsi, l'humour noir se mêle souvent au *nonsense* des paroles, des actes et des images, dont la vérité ultime semble résider dans un constat d'échec face au vide, au néant, à la mort.

¹ Voir à ce propos: M. Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998. Et aussi, parmi les articles à ce sujet : M. Mari, « Tre forme della fantasia landolfiana », dans I. Landolfi (dir.), *La « liquida vertigine »*. *Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi*, Firenze, Olschki, 2002, p. 49-66 et S. Romagnoli, « Landolfi e il fantastico », dans I. Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », p. 15-25.

Transparence et mythe

Qu'il s'agisse de romans, de nouvelles, de contes ou de « petites proses », chaque livre de Michel Tournier est lisible à plusieurs niveaux : un premier niveau, au contenu patent, manifeste, où se déroule une intrigue historiquement déterminée et une deuxième niveau, sous-entendu, latent, qui renvoie au temps éternel du mythe et des religions. À ces deux niveaux correspondent deux registres de l'écriture : pour développer le premier, Tournier s'est servi de modes et de tons qui se rattachent à la technique naturaliste ; pour le deuxième, il a utilisé des procédés renvoyant au genre fantastique. Au fil de ses ouvrages, Tournier interroge le temps, l'espace, le statut de ses personnages, il revient sur certains motifs, il reprend certaines images fétiches, certaines figures obsédantes. L'ogre, le monstre, les jumeaux, le double, l'androgynie, l'enfant salvateur, le bon sauvage, le voyage initiatique, la quête ou la métamorphose identitaire ne sont que quelques-uns des thèmes et des figures qui étayent son univers et que l'on retrouve dans toute sa production. À partir de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Michel Tournier a bâti une œuvre au croisement entre littérature, philosophie et ethnologie, fondée sur la reprise et l'actualisation d'un certain nombre de mythes ainsi que sur le retour constant de certains thèmes liés à l'histoire des religions. Il a toujours envisagé la création d'une perspective qu'Arlette Bouloumié a définie « quasi mythique » : au carrefour entre l'anthropologie et la métaphysique, avec une fonction qui est sociale et biologique à la fois, « l'œuvre à la fois dionysiaque et érudite, réaliste et fantastique, métaphysique et enfantine, cosmique et comique est une œuvre mystique en quête du monde sacré des origines qu'elle fait pressentir et qu'elle cherche à restaurer »¹. L'écriture didactique se mêle à l'élan visionnaire dans un univers fantasmagorique et déroutant, construit à l'aide du montage de techniques diverses. Tournier se sert tant des modes du journal intime que de ceux du conte, il peut développer toute une histoire à partir d'une référence iconique ou bien grâce à l'agencement de points de vue différents, dans le sillage de grands auteurs modernistes. Avant tout, pour Tournier, l'écrivain doit réussir à donner un souffle nouveau aux histoires éternelles qui traitent des questions

¹ A. Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, p. 237.

primordiales, en arrachant tout récit aux formes déjà figées par la rhétorique. D'ailleurs, le travail de réécriture est tellement important chez Tournier qu'il ne s'est pas borné à la reprise de personnages et d'épisodes mythologiques, mais il a souvent réécrit ses propres textes. C'est le cas de *Vendredi ou la vie sauvage* et *Les Rois Mages*¹, deux romans qui, tout en gardant la structure et les thèmes des textes de départ, ont été fabriqués pour un plus vaste public. Ou comme dans le cas des versions différentes qu'il a donné de la réécriture de la *Genèse* dans *Le roi des Aulnes*, *Les Météores*, et dans le conte *La famille Adam* (dans *Le Coq de bruyère*) : il ne s'agit pas d'une simplification, bien au contraire, mais d'une clarification, d'un travail d'épuration, d'élucidation, de la tentative de mieux cerner un sujet – dans ce cas un récit – fondateur.

Insuffisance et optimisme

Quel est donc le trait qui relie la poétique de l'« insuffisance »² de Landolfi à l'optimisme et à la passion du détail, du quotidien, de Tournier ? Qu'est-ce qui rattache la confiance infinie de Tournier dans les possibilités de l'homme et dans son inépuisable force vitale à l'éthique landolfienne du renoncement ? Le goût de l'affabulation chez Landolfi est toujours astucieux, coquin, malicieux, c'est du

¹ M. Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Flammarion, 1971; M. Tournier, *Les Rois Mages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », 1985.

² Une poétique définie par *a contrario* de la suffisance de D'Annunzio dans LA BIÈRE DU PECHEUR : « Certaines œuvres de D'Annunzio, *Le second amant de Lucrezia Buti*, par exemple, nous fourniraient, si elles n'étaient soutenues par un puissant esprit, la peinture la plus exacte de ce qui s'appelle l'état de suffisance. En me contentant d'en inverser les termes, je donnerais une peinture tout aussi exacte de mon propre état, que je devrais par conséquent définir, presque cliniquement, comme : état d'insuffisance. On pourra trouver tout ce que l'on veut dans mes œuvres passées et en moi, tout sauf...la vie. Où, dans quelles régions désolées a fui mon existence – puisqu'il n'y a pas d'autres mots pour la désigner ? À une certaine époque j'avais même déclaré la guerre à la vie, parce que je m'en sentais exclu. Mais à présent ! À présent je n'ai même plus ce stupide orgueil. Je n'ai plus de forces, plus d'ailes ; voilà pourquoi j'écris cette espèce de journal » (T. Landolfi, *La Bière du pecheur*, trad. M. Baccelli [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 26-27) « Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si può trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché...la vita. Dove dunque, in quale desolata regione ho corso la mia esistenza – visto che non c'è altre parole da designarla? Un tempo avevo persino dichiarato guerra, alla vita, perché da lei mi sentivo escluso. Ma ora! Ora non ho neppure questo stupido orgoglio. Non ho più forza né ali ; e così scrivo questa specie di diario » (T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, dans *Opere (1937-1959)*, I, Milano, Rizzoli, p. 572).

deuxième degré : il défie le lecteur ou il lui adresse des clins d'œil afin de nouer et dénouer continuellement le pacte littéraire qui les relie. Landolfi aussi prête une attention particulière au petit détail, au résiduel, mais toujours avec le dessein d'engendrer un sentiment de distanciation chez le lecteur (de *ostranenie*, comme auraient dit les formalistes russes). On retrouve les maîtres et les inspirateurs de Michel Tournier, d'une part, dans ses « vertes lectures » : London, Kipling, Cervantès, Carrol, Verne, donc, et aussi un écrivain comme James Oliver Curwood (cité dans *Le Vent Paraquet* faisant partie de ses lectures fondatrices faites pendant l'enfance, avec Selma Lagerlöf et Hans Christian Anderson)¹. Et, d'autre part, parmi les philosophes contemporains : de la centralité de Maurice de Gaudillac dans sa formation, en passant par l'importance reconnue à Sartre, à Baudrillard et à l'amitié avec Gilles Deleuze, jusqu'à la pensée de Lévi-Strauss et à la passion ethnographique alimentée au *Musée de l'homme* le sensibilisant « par *a contrario* au mythe du "sauvage" tel qu'il existe dans nos esprits »². À cela il faudrait ajouter au moins Stendhal, Flaubert et un maître décadent tel que Huysmans pour la France et des points de référence allemands tels que Goethe, Novalis, Mann, Kafka³. Concernant Tommaso Landolfi il existe, à cet égard, un véritable *leitmotif* critique : il y aurait en effet, d'un côté, la difficulté à lui trouver des prédécesseurs et, de l'autre, la tentation incontournable de rechercher une généalogie – une tentation qui est générée par cette voix « qui semble singer une autre voix »⁴, typique du narrateur landolfien. Landolfi appartient sûrement à la même lignée que Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam, mais on a pu retrouver chez lui, à tort ou à raison, les influences les plus variés. Ainsi, Andrea Zanzotto concernant *La Pietra lunare* a pu renvoyer à une certaine époque dominée par Aldo Palazzeschi et Massimo Bontempelli⁵, mais d'une

¹ Voir M. Tournier, *Le Vent Paraquet*, p. 47-53.

² M. Tournier, *Questions à Michel Tournier*, dans A. Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988, p. 251.

³ « Dans le mythe, "édifice" à plusieurs étages, un seul et même conte se déplie en aventure, histoire, système épistémologique, moral, métaphysique, ontologique, etc. L'écrivain contemporain repropose donc des personnages de la mythologie occidentale (Robinson Crusoé, l'ogre, le bon sauvage, les rois mages, Jeanne d'Arc) dont les histoires seront nourries par l'éthique et la métaphysique (Aristote, Platon, Spinoza, Leibniz, Kant, Bergson, Sartre) tout en assumant les couleurs et les tons typiques de la littérature allemande (Goethe, Novalis, Kafka, Mann) » (L. Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, Genève-Paris, Slatkine, 1987, p. 5-6).

⁴ I. Calvino, « L'esattezza e il caso », dans T. Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 415: « che pare faccia il verso a un'altra voce ».

⁵ Voir A. Zanzotto, « *La pietra lunare* » [1990], *L'Illuminista*, anno VIII, n°22-23, 2008, p. 357-372.

manière plus générale en lisant Landolfi on ressent la présence de Kafka, Poe, Pirandello, D'Annunzio, Wilde, Cecchi, Stevenson, Salgari, Hoffmann, Shaw, ainsi que de toute sa bien-aimée bibliothèque russe (de Dostoïevskij à Pouskine, de Gogol' à Tjutèv) et de son immense bibliothèque française (la France est peut-être la première patrie intellectuelle de Landolfi et son lien avec le monde français est effectivement « bien plus profond que ce que son activité de traducteur ne laisse entendre »¹, comme l'a dit sa fille Idolina).

Réécriture, réalisme, imagination

Où retrouve-t-on donc la contiguïté de leurs écritures ? Les deux écrivains ont certainement partagé des maîtres, mais ils en ont perpétué la leçon d'une manière bien différente. En outre, si aussi bien pour l'un que pour l'autre « la littérature naît de la littérature »², le travail de réécriture chez l'un a pourtant des visées opposées que chez l'autre. D'un côté, on aurait une amplification et une sorte de vertige s'ajoutant à l'impuissance, à la solitude, à l'ennui, à l'indifférence qui sont les marques de l'univers psychologique et moral landolfien ; de l'autre on aurait l'énigme manifestation de joie, de confiance dans le pouvoir de la création et de la lecture, de respect pour les pères et d'espoir d'en maintenir l'esprit vivant à l'avenir. L'élan de l'imagination est semblable et l'on pourrait appliquer à la poétique de Tournier la même définition que Natalia Ginzburg a donné de la poétique de Landolfi : « un va-et-vient entre l'imaginaire et le réel, entre le désir d'abriter l'irréel et celui d'habiter la réalité, en dévoilant son comique, son grotesque et son tragique »³. Tous les deux créent des univers sous vide, des échafaudages romanesques nourris de références à l'histoire littéraire, mais les visées stylistiques, psychologiques et morales ainsi que les réalisations n'ont rien à voir entre elles. Cependant, en dépit de tout repliement apparent, aussi bien Landolfi que Tournier au

¹ I. Landolfi, « Tommaso Landolfi e il mondo francese », dans I. Landolfi, E. Pellegrini (dir.), *Gli altrove di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2004 : « molto più profondo di quanto la sua attività di traduttore non lasci intendere ».

² M. Tournier, « Avant-propos », dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les Météores*, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1989, p. VII.

³ N. Ginzburg, « Lettura di Landolfi », *Paragone*, n° 484, juin 1990, p. 8 : « un andirivieni fra l'immaginario e il reale, fra il desiderio di farsi dimora nell'irrealtà e il desiderio di abitare la realtà e svelarne gli aspetti comici, grotteschi e tragici ».

fil de leurs ouvrages ont su renverser (plus ou moins consciemment) le paradigme formaliste dominant le XX^e siècle et tantôt l'un tantôt l'autre ont cherché une voie alternative aux impasses dans lesquelles était tombée la littérature néo-avant-gardiste. Aussi bien pour l'un que pour l'autre la clé de voûte se trouve dans l'emploi singulier qu'ils ont fait de l'autobiographie : dans leur prose, la première personne devient un outil de connaissance du monde, non pas le crochet chatouillant leur moi.

S'approcher du monde

Si pendant les années 1970 Tournier a alterné l'écriture de romans et celle de contes et de nouvelles, pendant les années 1980 – et, notamment, à partir de la « cure d'amaigrissement »¹ de la *Goutte d'or* – on assiste à un rétrécissement progressif de sa prose, ainsi qu'à une approche différente à la fiction. Ses textes semblent suivre deux voies principales : d'un côté il publie de plus en plus de livres pour les jeunes², de l'autre, il s'adonne davantage à l'écriture de « petites proses », d'essais portant sur l'art en général et sur la photographie en particulier, à des écrits de voyage, à des chroniques littéraires, à de petits traités philosophiques ou à l'assemblage d'*exempla*, de rêveries. *Célébrations*, par exemple, paru en 1999, est un recueil de textes brefs portant sur les sujets les plus disparates : des animaux aux tatouages, du rôle « écologique » de Noé³ à l'« iconisation » de Michael Jackson⁴, de la peinture comme art mélancolique selon Albert Dürer⁵ à une réflexion sur le bronzage⁶. Un ouvrage encyclopédique, en somme, construit en singeant les traités anciens, et découpé en six grands chapitres : *Naturalia, Corps et Biens, Lieux dits, Des Saisons et des Saints, Images, Personalia*. Ou bien un livre comme *Le miroir des idées*⁷, fondé sur une démarche binaire, où Tournier reprend une série de concepts, d'images, de figures, d'objets et il en fait une analyse par couples antinomiques :

¹ S. Koster, « Michel Tournier en questions » dans *Michel Tournier*, cit., p. 203.

² M. Tournier, *Pierrot ou le secret de la nuit*, Paris, Gallimard, 1979 ; *L'Aire du Muguet*, Paris, Gallimard, 1979 ; *Que ma joie demeure*, Paris, Gallimard, 1982 ; *Amandine ou les deux jardins*, Paris, G.P., 1977.

³ M. Tournier, *Célébrations. Essais* [1999], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 280-282.

⁴ *Ibid.*, p. 368-372.

⁵ *Ibid.*, p. 309-315.

⁶ *Ibid.*, p. 294-296.

⁷ M. Tournier, *Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994.

l'homme et la femme, Don Juan et Casanova, la fourchette et la cuiller, le nomade et le sédentaire, la parole et l'écriture, la surface et la profondeur, la Source et le Buisson, et *cætera*. Dans ces ouvrages hétérogènes, Tournier manifeste une attention particulière pour la représentation iconographique, ainsi qu'un intérêt singulier pour le langage, qu'il approche de manière ludique (dans *Le pied de la lettre*, il fait un exercice lexicographique, philosophique et stylistique qui est à la fois rigoureux et cocasse)¹.

Pourtant, dans la variété de sujets et dans la multiplicité de champs d'enquête que l'écrivain a abordés, il nous semble possible de remarquer un autre élément qui relie ces textes entre eux: dans la dernière partie de sa production, Tournier s'est de plus en plus adonné à un travail *sui generis* sur l'écriture de soi. Il a mis en place un autobiographisme détourné, tout en niant la volonté de réfléchir de manière intimiste à sa propre biographie. Dans un *Questionnaire Marcel Proust* qui lui a été proposé par Serge Koster, Tournier a précisé : « je revendique le maximum de lumière sur mes livres et le maximum d'obscurité sur moi-même »², et dans maints entretiens il a répété son désintérêt envers toute confession, tout récit de soi. Ainsi, dans une interview accordé en 1999, il a pu dire :

Il faut dire que je suis réfractaire à l'autobiographie. Il y a beaucoup d'auteurs qui trouvent leur inspiration dans leur propre vie. Cela peut donner des chefs-d'œuvre, comme par exemple *Les Confessions* de Rousseau, ou *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. [...] Ces auteurs-là, qui sont de très, très grands auteurs, n'étaient pas des romanciers, car le romancier selon moi crée des personnages qui ne lui ressemblent pas, auxquels il arrive des aventures que lui n'a pas connues. C'est le cas de Stendhal, de Balzac, de Flaubert, de Zola, etc. Alors, je crois que j'appartiens à cette seconde famille, et il en résulte que ma vie personnelle n'est pas pour moi une source d'inspiration. Ça ne m'intéresse pas de raconter ma vie, voilà.³

Cependant, à partir du *Vent Paraclet*, en passant par ses petites-proses subjectives et descriptives et par ses écrits de circonstance, l'écrivain s'est consacré à l'autobiographie, même si c'est d'une manière décalée. Et cette tendance a trouvé

¹ S. Chaudier, *Michel Tournier lexicographe amateur*, dans J.-B. Vray (dir.), *Relire Tournier*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 195-206.

² S. Koster, *Michel Tournier ou le choix du roman*, cit., p. 231.

³ F. L. Luk, « Entretien avec Michel Tournier », dans *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie*, cit., p. 205.

son couronnement dans un ouvrage qui a le titre significatif de *Journal extime* où, en reprenant une réflexion de Michel Butor, Tournier revendique la possibilité de parler de soi dans un but différent que celui qui est reconnu à la confession autobiographique dans le siècle de la psychanalyse. Il emploie les expédients formels du journal intime comme moyen d'exploration, comme instrument d'enquête ; il détourne, en somme, l'autobiographie vers le monde extérieur, en faisant du moi un outil romanesque.

Un autobiographisme souple

Si toute la critique affirme qu'il est difficile, sinon impossible, de donner une définition satisfaisante du travail de Landolfi afin d'en mettre en relief à la fois l'extraordinaire versatilité et l'extrême cohésion (comme l'a écrit Edoardo Sanguineti, il demeure un écrivain que non seulement « on ne sait pas comment aborder » (« non si sa come prendere »), mais qui « ne sait pas comment se faire aborder » (« non sa come farsi prendere »)¹), elle s'accorde tout de même sur le fait qu'on peut repérer deux moments principaux dans son œuvre². D'une première période caractérisée par un autobiographisme fabuleux, fantasmagorique et extravagant, on arrive à une deuxième période non moins extravagante, mais plus proche de la confession, du « cœur mis à nu » de *Rien va* et *Des mois*³. *LA BIERE DU PECHEUR* (ou *Cancroregina*, selon Vittorio Sereni) marque un moment de rupture ou de passage fondamental, où l'autobiographisme devient l'empreinte principale de l'écriture landolfienne. Car si dans des textes tels que *Dialogo dei massimi sistemi*, *La pietra lunare*, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, *Il principe infelice*, *Ottavio di Saint-Vincent* ou *Racconto d'autunno*, l'élément autobiographique pouvait être suggéré par le statut ambigu du narrateur, et par une vague tendance à l'auto-fabulation, c'est à partir du début des années 1950 que Landolfi s'adonne à un travail plus ouvertement autobiographique. Dans le recueil *Le*

¹ E. Sanguineti, « Un profilo di Tommaso Landolfi » [1979], *L'Illuminista*, cit., p. 546.

² Il existe, éventuellement, des contrastes à l'égard de la valeur de ce moment de rupture (voir à ce propos notamment A. Cortellessa, « *Caetera desiderantur* : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », dans I. Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 77-106).

³ I. Landolfi, « Introduzione », *ibid.*, p. XVI-XVII.

più belle pagine di Tommaso Landolfi (un recueil qui pendant longtemps est demeuré la clef d'accès à l'œuvre landolfienne) la section titrée par Calvino *Tra autobiografia e invenzione* s'ouvre sur *La vera storia di Maria Giuseppa* relatant la chronique des vicissitudes de composition des « quatorze pages parfaites »¹ de *Maria Giuseppa*, nouvelle qui fut publiée pour la première fois en 1929. Cette écriture de soi débordante, extensive, métalittéraire à laquelle il se consacre à partir des années 1950 ne concerne pas simplement les journaux (c'est-à-dire *Rien va* et *Des mois*) mais elle affleure aussi de ses chroniques de société, de ses *elzeviri*, de ses textes critiques et de ses recueils poétiques. Comme l'a dit Geno Pampaloni, il ne s'agit pas d'un changement net de parcours, mais plutôt du renforcement d'un mode propre au style de l'écrivain dès le début de sa carrière². Un moi définitivement mis en scène en tant qu'écrivain, narrateur, chroniqueur, critique.

En élargissant une remarque faite par William Marx à l'égard de *Dialogo sui massimi sistemi*, la leçon que l'on tire de la prose landolfienne n'est pas qu'un constat d'impuissance face à la perfection des constructions formalistes³. Car en relevant « les apories »⁴ de l'idée de littérature qui, après plus d'un siècle de splendeur, était en train de se dissoudre, Landolfi s'attaque certainement au formalisme. Mais dans la suite de son travail il essaie également d'aller au-delà, de sortir la littérature de la « cage dorée » où elle avait été enfermée⁵. À travers son usage de la première personne, Landolfi non seulement poursuit son entreprise de dépassement de la métalittérature (pour aborder un après-la-fin-de-la-littérature, qui montrerait les « apories » de l'idée de littérature traditionnelle et consacrée et qui en ferait un écrivain « post-littéraire »⁶), mais il ouvre aussi un chemin qui n'avait pas

¹ E. Sanguineti, « Un profilo di Tommaso Landolfi » [1979], *L'Illuminista*, cit., p. 546-547.

² Dans chaque livre de Landolfi l'on retrouverait toujours les mêmes contradictions: il changerait les proportions, les variations, les déformations, mais les éléments en jeu seraient les mêmes. Ainsi, la seconde période de sa production serait caractérisée par la prédominance de la thématique existentielle, de l'autocritique auto-ironique, de la spéculation, par « la suprématie d'un sentiment total et (mieux encore) absolutiste de la vie observée instant par instant au moment terrible du bilan final, sur l'illusion mordante de maîtriser les règles de son propre jeu sans pourtant y rester piégé (G. Pampaloni, « Tommaso Landolfi », dans *L'Illuminista*, cit., p. 561 : « prevalere di un sentimento totale, e, di più, assolutistico della vita vista attimo per attimo nel momento tremendo del consuntivo, sull'illusione mordace di padroneggiare le regole del proprio giuoco senza esserne irretito »).

³ W. Marx, « Tommaso Landolfi, scrittore di "dopo la fine della letteratura" », *L'Illuminista*, cit., p. 216.

⁴ *Ibid.*, p. 217

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 217.

encore été défriché. Sa première personne n'est plus juste une voix de fausset singeant une voix méconnaissable, mais elle caricature, ridiculise et interroge ce que Romain Gary, au beau milieu des années 1960, définissait comme le « Royaume du je »¹.

¹ « Cette mystique actuelle du langage adore dans le Mot une sorte de déchéance sacrée de l'incompréhensible, du chef-d'œuvre originel perdu qu'il s'agit de retrouver, une relique d'un Mot véritable, un Mot à la fois messianique et premier qui sera un jour atteint, rejoint, et qui viendra nous éclairer. [...] Tous les rapports fétichistes des sociétés matérialistes d'aujourd'hui avec la vérité portent la marque du rapport de l'homme primitif avec l'incompréhensible. Ils excluent l'opposition, l'ironie, la provocation par la moquerie, le doute immédiatement qualifiés soit de cynisme, soit de réaction, soit d'anarchie, car ils nous rendent à notre terreur de la liberté. L'incompréhensible rend toutes nos vérités sacrées » (R. Gary, *Pour Sganarelle* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 340-341).

LA VIE DANS L'ŒUVRE

Dialoguer avec l'époque

La collaboration avec différents périodiques a été une constante dans la vie de Tommaso Landolfi : dans des revues il a souvent publié une première version, ou des extraits, de ses nouvelles, de ses textes plus longs et de ses traductions. À côté de sa production créative proprement dite, il a mené également une activité critique intense et continue à partir de la publication de sa « tesi di laurea » sur l'œuvre d'Anna Ahmatova parue dans *Europa orientale* sous la forme de trois articles¹ : ses interventions ont été assez hétérogènes, dans ses critiques littéraires et ses critiques théâtrales ou cinématographiques, ainsi que dans l'écriture plus intime des *elzeviri*, Landolfi s'est occupé tant de la scène artistique italienne que de celle étrangère, tant de manière épisodique que de manière plus approfondie. Bien qu'il les considérât – tout comme ses traductions – des travaux alimentaires (il parlait de « lavori venali »²) ses critiques recèlent de réflexions extrêmement intéressantes : elles dessinent, au fil des années, le parcours critique d'un intellectuel qui est entré en dialogue avec son époque et avec les courants critiques majeurs qui l'ont traversée.

Au début des années 1970, il fait un choix précis en publiant un recueil comprenant une partie des articles critiques parus dans *Il Mondo* entre 1953 et 1958 et en lui donnant comme titre *Gogol' a Roma*. Emanuele Trevi a proposé de lire ce livre à côté des deux journaux landolfiens (*Rien va, Des mois*), dans un triptyque, car il ne représenterait qu'un autre volet de son autobiographie (poétique, dans ce cas). Effectivement, tout comme Gogol' qui habitait Rome dans un état de fascination et avec un sentiment d'étrangeté constants, de la même manière Landolfi au fil de ses chroniques littéraires fuit tout dogmatisme en se laissant aller à une critique à la fois

¹ Tommaso Landolfi a soutenu sa « tesi di laurea » sur l'œuvre Anna Ahmatova le 17 novembre 1932. L'ouvrage a été publié dans *Europa orientale* (XIX, 1934, n° 3-4, 1935, n° 1-2) sous la forme de trois articles ayant pour titre « Contributi ad uno studio della poesia di Anna Ahmatova » (voir à ce propos: B. Stasi, « Landolfi e i formalisti russi », *Intersezioni*, XII, n° 2, 1992, p. 291-310).

² I. Landolfi, « Nota introduttiva », dans T. Landolfi, *Opere*, II, Milano, Rizzoli, 1991, p. 974.

participative, caustique et subjective, en ancrant son jugement autour de deux pôles, celui de l' « abandon » et celui de la « volonté ». On aurait là une transposition des deux modalités d'envisager (et de pratiquer) la création qu'on ressent en lisant ses journaux intimes : le premier, « âpre, agressif, calibré » (« aspro, aggressivo, programmatico »), et le second, « basé au contraire sur cette abdication à la réalité qui représente une possibilité expressive nouvelle » (« basato invece su quell'abbandono alla realtà che costituisce una differente possibilità espressiva »¹). Pourtant si dans *Gogol' a Roma* on retrouve en effet une bonne partie du Parnasse landolfien, il nous semble trompeur de n'y lire qu'un aperçu de ses points de référence littéraires. Comme l'a dit Sergio Romagnoli, il est certain que Landolfi se plaisait à apercevoir dans ses auteurs préférés sa propre image en tant qu'écrivain (« la configurazione di se stesso scrittore »²), il n'en demeure pas moins que *Gogol' a Roma* n'est pas qu'une autobiographie esthétique ou une déclaration de poétique. Le titre est tiré d'un livre de Daria Borghese recensé le 10 septembre 1957 par Landolfi qui, tout en montrant son appréciation pour l'ouvrage, y met en relief une limite précise : avoir exagéré l'importance de Rome dans la formation de l'écrivain russe ou avoir reconnu à l'écrivain une connaissance particulièrement approfondie de la société italienne. Non seulement il ne faudrait pas postuler cela en général, mais encore moins concernant la nouvelle inachevée *Rome*.

Ainsi le titre du recueil ne renvoie pas juste à l'état de transe amoureuse nécessaire pour s'occuper de la littérature d'une manière libre et affranchie de tout

¹ E. Trevi, « Gogol' a Roma », dans T. Tarquini (dir.), *Landolfi libro per libro*, Alatri, Hetea, 1998, p. 130.

² S. Romagnoli, « Per Tommaso Landolfi », dans S. Romagnoli (dir.), *Una giornata per Landolfi*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 12. Toute l'analyse d'Oreste Macrì penche sur une interprétation de ce type. Dans le chapitre de son ouvrage consacré à la critique landolfienne il parle, par exemple, d' « un je-personnage joutant l'auteur » (« l'io-personaggio contiguo con l'autore ») qui poursuit sa propre histoire dans ses écrits critiques. Et les écrivains analysés deviendraient à leur tour des personnages landolfiens (O. Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 109). Avec son style alambiqué habituel, Macrì parle d'une : « symétrie auto-projective de la scène narrative landolfienne dans un seul et unique Je écrivain, se différenciant en s'identifiant, et vice versa, dans un auteur biographique-empirique, transcendant-textuel à l'égard de soi-même, sosie-lecteur et lecteur anonyme, personnage multiplié en contrechant par les différentes créatures symboliques et allégoriques qui le représentent » (*ibid.*, p. 123 : « specularità autoproiettiva della scena narrativa landolfiana di un unico Io scrittore, che si differenzia identificandosi, e viceversa, in autore biografico-empirico, trascendente-testuale rispetto a se medesimo, sosia-lettore e lettore anonimo, personaggio moltiplicato in controcanto nelle varie creature simboliche e allegoriche che lo rappresentano »). Du même avis G. Pandini, *Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 111 et M. Verdenelli, *Prove di voce. Tommaso Landolfi*, Alessandria, Ed. dell'Orso, coll. « L'infinita durata », 1997, p. 415-416).

dogmatisme d'école (il souligne, avec Annekov, que « Gogol' était amoureux de sa manière de regarder Rome »), mais il nous semble nuancer significativement le caractère autoréférentiel, autobiographique et poétique des textes recueillis. Certes si l'amour de Gogol' pour Rome n'était pas juste dicté par un goût du pittoresque, on ne peut pas pour autant lire Gogol' à travers Rome : ainsi, les critiques landolfiennes ne renvoient pas circulairement et tautologiquement à son œuvre créative, il existe un écart, il s'agit de pratiques différentes. La critique nourrit la création, mais elle ne se résout pas à une déclaration d'intentions. Tout comme dans le fragment de la nouvelle « Rome » on aurait dû voir Gogol' en tant qu'étranger, de la même manière on aurait dû entrevoir la nouveauté par rapport à la tendance critique dominante dans la critique de Landolfi.

Une critique centrifuge

De même, les articles recueillis dans *Le Vol du vampire* ne sauraient épuiser le Parnasse intertextuel de Michel Tournier. Dans un ouvrage consacré précisément au fonctionnement de sa machine intertextuelle, Jean-Bernard Vray a souligné que, par exemple, Tournier n'insère pas dans *Le Vol du vampire* son article consacré à Léon Bloy « L'homme de l'absolu », paru dans *Le Monde* en 1975¹. Cela pourrait sembler étonnant si on se limitait à voir dans la critique de Tournier une autobiographie poétique : l'écrivain non seulement connaissait Bloy « par cœur »² – comme le rappelle Matthieu Galey dans son journal – mais il s'est largement servi de la mégalomanie du polémiste pour créer le personnage d'Abel Tiffauges du *Roi des Aulnes*, en puisant à pleines mains dans le journal de Bloy pour dresser ses *Écrits sinistres*. Non seulement l'histoire de Caïn et Abel parcourt l'œuvre de Bloy et elle est évoquée aussi dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, *Les Météores* et *Le Coq de bruyère*, mais avec le prénom Abel, Tournier aurait en outre voulu « métonymiquement renvoyer à Marchenoir et donc à Bloy qui aime, dans le *Mendiant ingrat* endosser parfois le nom de son personnage, tout comme le nom de

¹ Voir J.-B. Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 275.

² M. Galey, *Journal (1974-1986)*, Paris, Grasset, 1987, p. 23.

Tiffauges renvoie à Gilles de Rais »¹. Le héros du roman *Le Désespéré* s'appelle en effet Caïn Marchenoir et il s'agit d'un personnage qui, entre autre, veut écrire un livre intitulé *Le Symbolisme de l'histoire* – un titre qui fait directement écho à la mécanique symbolique de Tiffauges et de son théoricien Kommandeur von Kaltenborn. Pourquoi Tournier n'a-t-il pas inséré dans *Le Vol du Vampire* l'article critique qu'il lui avait consacré ? À l'intérieur du recueil on retrouve d'autres figures tutélaires (Giono, Sartre, *et cætera*) ainsi que des fiches consacrées expressément à ses maîtres, mais l'absence de Léon Bloy nous fait douter d'une lecture strictement autobiographique du livre. Par ailleurs, les scènes sacrificielles qui s'enchaînent d'un ouvrage à l'autre (*Le Roi des Aulnes, Gaspard, Melchior & Balthazar, Gilles & Jeanne*) pourraient trouver leur source dans « la lecture sacrificielle de l'histoire » de Bloy² ; mais la référence à l'écrivain polémiste n'est pas juste faite par le biais de personnages romanesques, c'est Tournier lui-même qui, nous dit encore Jean-Bernard Vray, « peut proférer, en situation polémique, des outrances verbales à la Léon Bloy »³. Nous pouvons effectivement retrouver dans les romans de Tournier, une tension « entre une recherche de vérité et le refus d'un fondement de l'interprétation » qui serait selon Colin Davis la marque du discours esthétique dressé au long du *Vol du Vampire* (il suffit, à cet égard, de penser au Robinson Crusoe de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* qui ne se retrouve jamais et perpétue l'énigme de la connaissance de soi)⁴, pourtant la critique de Tournier n'est pas qu'une glose de ses romans, elle a une valeur et une consistance propre. Il ne s'agit pas non plus d'une simple invitation à la lecture comme « cocréation », comme l'a dit Jean-Marie Magnan, dans un article visant à trouver une contiguïté entre la critique « prédatrice »⁵ et la prose narrative de Tournier dans l'énorme liberté laissée au lecteur ainsi que dans cette « ambiguïté fondamentale de toute chose » qui est au cœur de la quête de l'écrivain. Apparemment, en effet, pour Tournier c'est le lecteur qui, avec tout son bagage de connaissances et d'expériences, peut éclairer une œuvre, la montrer sous un jour nouveau, établir des liens fertiles. Dans les œuvres de fiction,

¹ J.-B. Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, cit., p. 253.

² *Ibid.*, p. 276.

³ *Ibid.*, p. 285.

⁴ C. Davis, « Les interprétations », dans A. Bouloumié, M. de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, p. 204.

⁵ J.-M. Magnan, « La création critique ou l'avocat du diable », *ibid.*, p. 209

le lecteur serait en effet « l'indispensable collaborateur de l'écrivain », et sa « liberté créatrice » ne devrait pas être compromise par des « interventions intempestives » de l'auteur¹. Dans l'introduction au *Vol du vampire* il est très clair à ce sujet :

À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, il s'épanouit, devient enfin ce qu'il est : un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement – comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère – les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur. Ensuite, la lecture terminée, le livre épuisé, abandonné par le lecteur, attendra un autre vivant afin de féconder à son tour son imagination, et, s'il a la chance de réaliser sa vocation, il passera ainsi de main en main, comme un coq qui tamponne successivement un nombre infini de poules.²

D'où un parti pris précis : les lecteurs seraient « pleinement co-auteurs » des œuvres, et ils auraient tous les droits d'exiger que de telles œuvres s'accordent à leurs propres idées morales et politiques. Il y aurait, en outre, une « règle d'hygiène critique » inéliminable : « un roman peut certes contenir une thèse, mais il importe que ce soit le lecteur, non l'écrivain, qui l'ait mise »³. Cela serait la raison pour laquelle, selon Tournier, Balzac et Zola maintiendraient leur grandeur et leur vigueur à travers le temps et l'espace, alors que les romans de Victor Hugo souffriraient de la présence et l'impudence de leur auteur.

La vie privée, c'est presque zéro

Michel Tournier n'a cessé de rebondir sur la nécessité d'avoir une attitude critique formaliste, non pas au sens strict du terme (c'est-à-dire en empruntant le chemin des formalisations battus par les professionnels de la critique pendant les années 1960 et 1970), mais comme une étude de l'œuvre *en soi*, soucieuse du texte, dans sa matérialité et dans son isolement. Il s'est notamment attaqué à plusieurs reprises au prétendu lien homme-œuvre, dont une critique saine et avisée devrait s'émanciper définitivement. Tout comme pour comprendre et interpréter ses romans et ses proses, il n'y aurait aucun intérêt à connaître des éléments de sa biographie (ce

¹ M. Tournier, *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 16-17.

qui sert est dans le corps du texte), le rapport reliant l'auteur à l'œuvre serait juste factuel et tout intérêt porté à cet aspect-là relèverait d'une curiosité morbide. Ainsi, dans un entretien avec Michel Martin-Roland, Tournier a pu dire concernant Flaubert que « sa vie privée, c'est zéro », il s'agirait de « petites histoires de femmes lamentables » : bâtir une interprétation sur ces bases serait totalement malhonnête, car « les sources d'inspiration d'un écrivain, c'est presque toujours minable »¹. Nous verrons pourtant que dans ce « presque » se joue quelque chose d'essentiel.

Tout au long de son introduction au *Vol du vampire* Tournier semble se réclamer d'une critique littéraire complètement dirigée par le lecteur, suivant ses intérêts et ses réflexions, libre de tout conditionnement et de toute contrainte, insouciant tant de la philologie que de la biographie des auteurs et du contexte historique. Une critique d'humeur, en somme. Dans cette perspective, elle semblerait s'aligner sur la notion d'impersonnalité de l'œuvre formulée par Paul Valéry, ainsi que sur sa célèbre remarque concernant la liberté interprétative engendrée par l'absence d'un sens véritable, univoque (« *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre* »²). Pourtant, au fil des articles qui composent *Le Vol du vampire*, émerge un élément opposé: on remarque que l'écrivain se penche souvent sur des anecdotes biographiques, sur des épisodes emblématiques de la vie d'un écrivain ou de ses proches. S'il adopte cette attitude dans les chroniques concernant des œuvres à l'autobiographisme affiché (comme c'est le cas, par exemple, de *Cinq clés pour André Gide* ou la matière biographique est la matière textuelle³), il la garde aussi dans les cas où ce type d'approche semblerait improductif. Il se sert, en somme, de l'histoire personnelle d'un auteur pour expliquer certains motifs de son œuvre.

¹ M. Tournier, « Le temps de l'écriture », dans *Je m'avance masqué. Entretiens avec Michel Martin-Roland*, Paris, Écriture, coll. « Entretiens », 2011, p. 64.

² P. Valéry, « Au sujet du Cimetière marin » [1933], *Œuvres*, I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1977-1980, p. 1507.

³ M. Tournier, « Cinq clés pour André Gide », *ibid.*, p. 218-244.

Une critique digressive

La tentation de lire la critique landolfienne comme un volet ultérieur de son œuvre autobiographique n'est pas juste générée par cette tendance générale à interpréter la critique des écrivains comme le pendant de leur œuvre créative, il s'agit au contraire d'une tentation tout à fait motivée. Si on voulait étiqueter l'approche de Landolfi, l'adjectif « digressif » pourrait venir à notre aide : tôt ou tard son je prend le dessus, pour l'énième mascarade. Cette voix de fausset qui caractérise sa prose narrative est toujours là pour prendre le relais du chroniqueur et mener son discours plus loin. Un article consacré à Françoise Sagan, où Landolfi lui reproche l'incapacité de « se tromper », est emblématique à cet égard¹. À partir de ce constat, il tire des considérations concernant la littérature en général et relève certaines tendances de la littérature contemporaine :

Tout ce qui a toujours été le rachat de la littérature, une ardeur métaphysique, la rencontre avec d'autres réalités, une interprétation nouvelle de l'existant, le signe obscur, le symbole, la violente implication morale, et cette sorte de fureur divinatoire clairvoyante, balançant à chaque fois la réalité dans le creuset de l'espoir et du dégoût, à chaque fois souhaitant qu'elle en revienne renouvelée et améliorée, et bien, dans ce genre de littérature tout cela est sagement aboli, et la résignation se substitue à la fureur ; par ailleurs, il est notoire que la réalité ne peut pas être l'objet de l'art, car elle peut et doit être son outil. Ainsi les romans dont nous parlons sont tout aussi bien faits... qu'inutiles.²

¹ « elle ne sait pas se tromper; pire: elle ne peut pas, la pauvre. Son français en est l'un des symptômes les plus évidents : il est malencontreusement impeccable. Quand est-ce qu'on a vu une jeune fille manipuler avec autant de désinvolture et d'assurance ce qui a fait tellement peiner de braves gens, à savoir la langue, cet embryon de système philosophique ; quelqu'un qui sache à tout bout de champ trouver le mot le plus juste et le plus perçant, sans faire grincer les rouages fragiles de la phrase, sans rester bouche bée face à des concordances ou à des rapports inattendus ? »(T. Landolfi, « Perfezione e viltà », Gogol' a Roma, cit., p. 157 :« [...] ella non sa sbagliare; peggio, non può, poverina. Il suo francese stesso, per cogliere uno dei sintomi più aperti, è malauguratamente ineccepibile: da quando in qua si è veduto che un giovane sappia trattare con tanta disinvoltura e tanta sicurezza quello che ha fatto incanutire tanta brava gente, quel sistema filosofico *in nuce* che è la lingua; che sappia in ogni caso trovare la parola più giusta e sottile, non far stridere i delicati congegni della frase e non restare sbigottito davanti a concordanze o rapporti imprevedibili?»).

² *Ibid.*, p. 155: « Tutto ciò che ha sempre fatto il riscatto della letteratura, una aspirazione metafisica, il confronto con altre realtà, una nuova interpretazione della presente, l'oscuro segno, il simbolo, la violenta compromissione morale, e quella specie di furore che divina e predice, gettando ogni volta la realtà nel crogiuolo della speranza e del disgusto, ogni volta nella fiducia che la restituisca diversa e migliore, tutto ciò è in questa letteratura saggiamente abolito, dove al furore è sostituita la rassegnazione; è peraltro noto che la realtà non possa essere oggetto dell'arte, potendo e dovendo esserne lo strumento. Sicché, per tornare a noi, i romanzi di cui si parla sono quanto mai ben fatti... e quanto mai inutili ».

Cette voix critique qui semble continuellement pasticher d'autres voix critiques s'adonne ensuite à un commentaire aux teintes anthropologiques :

De tout temps le monde de l'esprit – et, par conséquent, celui du corps – a eu une seule garantie de perpétuation : l'erreur. Seulement l'erreur assurait la solide contribution de chaque génération ou de chaque individu à la construction de notre univers, témoignant de la bagarre furieuse entamée pour assujettir une réalité toujours rebelle, étourdie – quitte à s'y laisser, consciemment, assujettir. [...] L'erreur est une composante indéfectible de la littérature et tout chef-d'œuvre est, d'une certaine manière, un échec, il possède une marge d'erreur, d'insuffisance, et, au lieu d'admettre cette impuissance, il lui fait constamment appel.¹

De même, la lecture du journal de Julien Green peut lui fournir le prétexte pour partir sur une tirade ironique concernant ces écrivains qui « savent sagement laisser une place dans leur vie au plaisir, aux études, à la spéculation, au péché et aux larmes sur le péché » (« sanno ordinatamente far posto nella loro vita al piacere, allo studio, alla speculazione, al peccato e alle lacrime sul peccato »), qui considèrent que la littérature est un métier comme les autres et non pas « un statut, une condamnation au désespoir, à la solitude, voire à la honte, affligeant l'existence et rendant l'avenir incertain » (« uno stato, una condanna di disperazione, di solitudine, anche di vergogna, che desola l'esistenza e rende incerti dell'avvenire »), ces écrivains que, *in cauda venenum*, « nous admirons et envions autant que nous ne les comprenons pas » (« noi li ammiriamo e invidiamo quanto poco li comprendiamo »²). Au fil des articles, on voit Landolfi assumer un parti pris net contre une critique dogmatique et doctrinaire et il manifeste son mépris envers tout vocabulaire technique et contre toute théorisation. Dans cette perspective, l'analyse faite par Beatrice Stasi concernant les rapports entretenus par Landolfi avec les formalistes russes est révélatrice : Stasi a souligné que déjà dans son mémoire sur Anna Ahmatova,

¹ *Ibid.*, p. 156-157 : « Dai tempi dei tempi una sola garanzia di durata ha avuto il mondo dello spirito, e per conseguenza quello fisico: l'errore. L'errore e non altro ci assicurava del valido apporto di ciascuna generazione o di ciascun individuo alla costruzione del nostro universo, testimoniando della furiosa zuffa impegnata per soggiogare la sempre ribelle, la stordita realtà, salvo a lasciarsene, coscientemente, soggiogare [...] Della letteratura poi l'errore è dimensione insopprimibile, né si dà opera importante che non abbia un certo margine d'errore, d'insufficienza, d'impotenza, che non invochi, più che ammettere, tali termini e non sia in certo senso uno scacco ».

² T. Landolfi, « Il confessionale di Julien Green », *ibid.*, p. 192-193.

Landolfi cite les textes de Ejchenbaum et Vinogradov de manière assez polémique et lorsqu'il fait référence à la « littérature » jakobsonienne, il en admet l'utilité seulement si elle est comprise comme synonyme de style¹. Voici une constante qu'il maintient dès les premières ébauches critiques des années 1930 (plus diligentes et consciencieuses) jusqu'aux écrits plus effrontés des années 1950 : il refuse de donner une définition stricte de la littérature, préférant plutôt recourir à des formules tautologiques, à des phrases apodictiques ou à des formulations *a contrario*².

Naturalisme et néo-avant-garde

Du point de vue de la prose critique, les différentes lignées qui ont été évoquées sont, encore une fois, hétérogènes. Oreste Macrì n'avait pas tort en indiquant, parmi les maîtres critiques de Landolfi, Sainte-Beuve, Croce, Gargiulo, Cecchi, De Robertis, Contini et Pancrazi³. Et à cette liste il faudrait ajouter au moins Hippolyte Taine, Charles du Bos, et la critique du goût. Ainsi, la publication de *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux mélanges*, peut devenir l'occasion de parler non seulement de la critique « analogique » de Marcel Proust, mais aussi de sa prose débordante, « voire inaudible »⁴ ; une nouvelle édition des nouvelles de Tchekhov, devient l'occasion d'un bref *excursus* sur la graphie des noms russes⁵ ; la publication des *Fiabe Russe* chez Einaudi ouvre la voie à l'écrivain pour une réflexion historique et géographique sur les contes de fées, les fables, la littérature populaire et l'amène à constater que la prise de conscience linguistique coïncide avec

¹ B. Stasi, « Landolfi e i formalisti russi », cit., p. 295.

² Dans l'article consacré aux *Racines du ciel* de Romain Gary nous pouvons lire, par exemple: « Mais la littérature ne peut pas servir à exprimer ses propres opinions, ni à mener des batailles, ni à soutenir des causes (même si elles sont nobles), [...] ni à rien de ce genre : la littérature, c'est... la littérature » (T. Landolfi, « La difesa degli elefanti », dans *Gogol' a Roma*, cit., p. 359 : « Ma la letteratura non può servire a esprimere le proprie opinioni, né a combattere battaglie, né a sostenere cause per quanto nobili, [...] né ad alcunché del genere : la letteratura è... la letteratura »). De même, dans l'article consacré au recueil des lettres de Van Gogh à son frère Théo, tout en faisant un parallèle avec la peinture, il dit : que la vraie littérature commence là où se termine la littérature solennelle, pompeuse (T. Landolfi, « La dolcezza di Van Gogh », *ibid.*, p. 67 : « la letteratura comincia dove finisce la letteratura paludata »). Ou encore, dans un article consacré à Samuel Beckett, Landolfi dit que la littérature ne peut pas être l'évier de ses propres angoisses (« acquaio delle angosce »), vraies ou fausses qu'elles soient ; et que la littérature est « quelque chose de sérieux » (T. Landolfi, « Il caso Beckett », *ibid.*, p. 16-17).

³ O. Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 109.

⁴ T. Landolfi, « La lezione di Proust », dans *Gogol' a Roma*, cit., p. 160.

⁵ T. Landolfi, « Il mistero di Čechov », *ibid.*, cit., p. 197.

la fin de leur influence populaire véritable¹ ; la recension de *Parnassiani e Simbolisti francesi* de Vincenzo Errante devient le moyen de poser, de façon malicieuse et caustique, des questions centrales sur la traduction² ; ou encore, un essai jugé inintéressant, comme celui d'André Billy, permet à Landolfi de donner son avis sur l'objet de l'ouvrage, à savoir de faire une digression à propos de ce « quelque chose de fou » qui manqua toujours aux frères Goncourt³.

De manière plus générale, nous pouvons reconnaître dans les articles recueillis dans *Gogol' a Roma* deux cibles polémiques principales: l'esprit d'avant-garde et le naturalisme. Auxquelles s'ajoute un mépris radical pour tout « groupe » ou « école » littéraire, car pour Landolfi tout mérite est individuel, singulier, loin de toute étiquette, de tout courant ou « manifeste »⁴. Nous ne devons pas oublier que, bien que publiés pendant les années 1970, ces articles ont été écrits au cours des années 1950: le Nouveau Roman faisait ses premiers pas, le Groupe 63 ne s'était pas encore réuni à Palerme, mais une plume aussi sensible que celle de Landolfi ne pouvait pas négliger le vent nouveau qui soufflait en France. Plus tard, dans *Rien va*, il entra directement en collision avec la tendance autoréflexive et métalittéraire de la littérature de la période (en blâmant le résultat désastreux de tant de montages et de collages) et il démolit notamment Robbe-Grillet dans quelques lignes sournoises demeurées célèbres⁵. Et pourtant dans *Gogol' a Roma* Landolfi non seulement polémique avec les avant-gardes historiques (avec le Surréalisme, par exemple, dans

¹ T. Landolfi, « Fiabe russe », *ibid.*, p. 38.

² T. Landolfi, « Il traduttore errante », *ibid.*, p. 57-58.

³ T. Landolfi, « I Goncourt senza follia », *ibid.*, p. 199-200.

⁴ E. Trevi, « Gogol' a Roma », dans T. Tarquini (dir), *Landolfi libro per libro*, cit., p. 129.

⁵ « Depuis un mois ma lecture de cabinet (de W-C) est sempiternellement un petit livre de Robbe-Grillet, que je n'arrive pas à finir. Livre exemplaire : aucun autre je pense ne m'a jamais autant, je ne dirais pas ennuyé, mais divertit, compte tenu de la totale absence de prise (sur moi du moins) de l'écrivain et de l'impossibilité physiologique de lire plus de deux ou trois phrases – du reste à moitié comprises – par « séance ». La technique que la bande éditoriale qualifie d'« hallucinante », fait tellement bailler qu'elle devient hilarante. « Comme c'est beau, Monsieur, un monde où les chiens aboient et les hommes parlent... » (T. Landolfi, *Rien va*, trad. M. Bacelli, Paris, Allia, 1995, p. 47; T. Landolfi, *Rien va*, dans *Opere*, II, cit., p. 269 : « Da un mese la mia lettura di gabinetto (di W.C.) è sempre uno smilzo libretto del Robbe-Grillet, che non riesco a finire. Libro esemplare: nessun altro forse mi ha mai tanto, non dirò annoiato, ma al contrario divertito, considerando la totale mancanza di presa (su me almeno) dello scrittore e l'impossibilità fisiologica di leggere più di due o tre frasi per "seduta", del resto incomprese a metà. A tal punto sbadigliosa e per questa via esilarante la tecnica che la fascetta definisce "allucinante". "Come è bello, signore, un mondo in cui i cani abbaiano, gli uomini parlano..." »).

un article consacré à Paul Éluard¹), mais il s'en prend à une certaine tendance incarnée par Samuel Beckett (qu'il rapproche de ces « idiots »² qui arrivent parfois à réaliser ce qui à tout un chacun semble absurde) qui laisserait présager un virage dangereux de la littérature contemporaine. En ce qui concerne sa critique du naturalisme, nous pouvons renvoyer aux articles à propos de Simone de Beauvoir³, de Françoise Sagan⁴, des frères Goncourt et⁵ de Romain Gary⁶. Naturalisme et néo-avant-garde partageraient, au fond, un même but, gênant, autoréflexif: qu'il s'agisse de trouver une justification morale à la littérature ou de bâtir une poétique sur son inutilité. La littérature comme « chemise de Nessus », une littérature dont le narrateur se plaint dans l'incipit de *Rien va*⁷.

L'homme est son œuvre

Or, si les critiques de *Gogol' a Roma* et celles du *Vol du Vampire* ont comme dénominateur commun le refus de toute définition contraignante et de toute analyse prétendument scientifique, il nous semble pourtant qu'un autre fil rouge traverse les ouvrages : comme le fait Tournier, Landolfi manifeste un intérêt particulier pour la biographie des écrivains dont il traite. Il ne s'agit pas d'un simple goût pour l'anecdote, ou d'une curiosité facile, mais d'une attention plus ponctuelle et révélatrice. Nous pouvons observer cela, par exemple, lorsqu'il parle de la vie de Pouchkine, dirigée par l'amour et par la passion des intrigues galantes, par un désir d'aventure toujours frustré ; une vie qui semble lui coller parfaitement à la peau, si bien qu'elle pourrait servir à l'« étude de son œuvre »¹. Tournier, dans un article consacré à Sartre, se trouve également obligé d'admettre que tout romancier puise dans sa vie personnelle soit « pour la livrer presque à l'état brut à ses lecteurs (Montaigne, Rousseau, Gide) », soit « pour lui faire subir une distillation qui la rend méconnaissable (Flaubert, justement, mais à des degrés divers dans la *Tentation*,

¹ T. Landolfi, « La poesia involontaria », dans *Gogol' a Roma*, cit., p. 103-107.

² T. Landolfi, « Il caso Beckett », *ibid.*, p. 15: « mentecatti ».

³ T. Landolfi, « Un'orgia di realtà », *ibid.*, p. 169-173.

⁴ T. Landolfi, « Perfezione e viltà », *ibid.*, p. 154-158.

⁵ T. Landolfi, « I Goncourt senza follia », *ibid.*, p. 199-203.

⁶ T. Landolfi, « La difesa degli elefanti », *ibid.*, p. 355-359.

⁷ T. Landolfi, *Rien va*, dans *Opere*, II, cit., p. 245.

Salammbô, *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale*) ». En ajoutant ensuite qu'« une certaine dose de malheur, d'inadaptation, de marginalité, voire de délinquance potentielle constitue en l'occurrence un atout presque obligé » pour la création, Tournier fait certainement de l'ironie, mais il construit pourtant tout son article sur la question de la compromission d'un écrivain dans son œuvre.

Moins grand écrivain que Proust ou Céline, il est aussi moins profondément compromis qu'eux dans et par leurs œuvres. Il y a chez Sartre – et jusque dans ses prises de position politiques – une assez touchante nostalgie de la marginalité. Mais comment faire quand on est né français d'un mariage légitime, aryen, hétérosexuel, fonctionnaire de l'État grâce à une agrégation réussie, de gauche au moment où il fallait l'être, enfin rendu intouchable par une notoriété éclatante (de Gaulle à son propos : « On n'arrête pas Voltaire »), et pour finir prix Nobel, doublement, au demeurant, pour avoir refusé le choix de l'Académie royale de Stockholm ? Cette immunité se retrouve dans la relation de Sartre avec ses personnages. Il les tiens plus loin de soi, à une distance entretenue par une évidente antipathie, que tout autre romancier.²

Tournier propose donc une analyse des rapports que l'écrivain entretient avec ses personnages dans *La Nausée*, afin de montrer la véritable hantise de non-identification avec laquelle il les auraient campés. Il fait ensuite un *excursus* sur d'autres ouvrages de Sartre et en conclut :

Romancier cryptométaphysicien et donc condamné à s'incarner dans des personnages fous ou à demi tels, recalé à l'examen d'entrée dans la vie active par manque de lest paternel, dénué de toute vocation à la marginalité – qu'elle soit raciale, sexuelle, religieuse ou sociale –, que restait-il à Sartre ? Il lui restait de devenir ce personnage grandiose et inutile, le témoin, le penseur et l'écrivain le plus représentatif de ce XX^e siècle dans lequel sa vie va s'inscrire toute entière [...].³

Dans un autre article, Tournier propose de lire *Le Rouge et le Noir* comme un roman qui serait le pendant de la vie de son auteur, où il faudrait lire un reflet fugace de sa biographie, de son existence déracinée et qui serait bâti justement *contre* son histoire personnelle chancelante. Homme de l'Ancien Régime, « éternel demi-solde » avec une carrière diplomatique « médiocre », « auteur privé de public, voire

¹ T. Landolfi, « Un ritratto di Puškin », dans *Gogol' a Roma*, cit., p. 28.

² M. Tournier, « Sartre, romancier cryptométaphysicien », dans *Le Vol du vampire*, cit., p. 315.

³ *Ibid.*, p. 324.

même de contemporains », Stendhal aurait construit un « roman de confrontation – ou de l'éducation impossible »¹. À travers le personnage de Julien, Stendhal n'aurait pas seulement dessiné une « machine de guerre lancée contre le “système” », mais il aurait construit une œuvre intemporelle, touchée par une sorte de grâce esthétique, malgré sa vie et sa volonté². De même, cinq articles de *Gogol' a Roma* sont consacrés à Tchekhov et à chaque fois c'est un élément biographique qui déclenche et dirige l'analyse³. Ainsi, la lecture de la correspondance de Tolstoï permettrait de retracer la figure de l'écrivain et son histoire intérieure ; cette biographie de biais que représente le journal de Tatjana Tolstoï mesurerait la portée et offrirait l'image cristalline filtrée par une âme sensible des douleurs, des inquiétudes et des tourments qui agitaient la conscience Tolstoï⁴ ; la vie et la personnalité de Poe et de Dostoïevski sont au départ de la critique qui les concerne⁵. L'article sur *Vita di Gabriele d'Annunzio* de Guglielmo Gatti est un éloge discret du travail du biographe : même s'il répète l'inutilité critique de tout lien direct entre l'homme et l'œuvre, Landolfi fait une digression préalable concernant l'intérêt d'une enquête sur la vie de d'Annunzio. Cela permettrait de placer l'écrivain sous un jour nouveau et de dégager de son expérience existentielle tout le potentiel romanesque (en tant que « personnage balzacien »⁶ et don juan impénitent – des aspects indissociables de son œuvre).

Le détail édifiant

En partant du constat que « peu d'œuvres ont autant de racines que » *Les Affinités électives* de Goethe, Tournier en met d'abord en évidence les liens avec le *Werther*. Les deux romans recouvriraient une fonction précise et auraient un même but: l'analyse du quotidien de leur époque, grâce à ce filtre particulier constitué par

¹ M. Tournier, « *Le Rouge et le Noir* roman de confrontation », *ibid.*, p. 136-143.

² *Ibid.*, p. 142.

³ T. Landolfi, « Gli ultimi anni », dans *Gogol' a Roma*, cit., p. 108-116; « L'amore per Lidia », *ibid.*, p. 117-128; « Venezia, Vienna e Sahalin », *ibid.*, p. 134-143; « Il mistero di Čechov », *ibid.*, p. 194-198; « Novantatré lettere », *ibid.*, p. 230-234.

⁴ T. Landolfi, « Journal di Tat'jana », *ibid.*, p. 19-20.

⁵ T. Landolfi, « Le donne di Dostoevskij », *ibid.*, p. 245-249; « L'altra stella di Poe », *ibid.*, p. 275-279.

⁶ T. Landolfi, « Una vita di d'Annunzio », *ibid.*, p. 342.

les fluctuations et les tribulations amoureuses des personnages. Car *Les Affinités électives* appartiendraient « à la veine inaugurée par *Werther* » et il y aurait entre les deux romans « toute la différence qui sépare une œuvre de jeunesse jaillie du cœur d'un auteur réduit à la solitude, et celle d'un homme mûr et célèbre qui veut rassembler toute son expérience et le spectacle de sa société dans un panorama, en prenant le risque qu'il paraisse parfois composite »¹. Pour développer cette affirmation, Tournier se penche sur une série de détails « édifiants » tirés du journal intime de Goethe². Il suit ainsi la gestation difficile de l'ouvrage en soulignant que ces détails illustreraient « la misère de l'écrivain devenu personnalité officielle, haut personnage, voire “grande figure” », au détriment de sa « force créatrice »³. Il analyse trois aspects fondamentaux de l'ouvrage – le titre, l'histoire d'amour croisée et le tableau de société qui s'en dégage – en faisant continuellement référence à certains détails de la biographie de l'auteur. Ainsi, lorsqu'il fait allusion à la vision du mariage qui ressort du livre, Tournier souligne que Goethe avait assisté au « déchirement du ménage de Schlegel dont la femme Caroline divorce pour vivre avec le philosophe Schelling », « au suicide de la belle, tragique et géniale Caroline von Günderode » et au scandale soulevé par le couple Kleist-Vogel (« qui accumule meurtre, suicide et adultère »⁴). Lorsqu'il parle de la vie mondaine illustrée dans le roman, il fait référence à des rumeurs voyant dans Bettina von Arnim ou Germaine de Staël le modèle de Lucienne⁵. Et encore : lorsque Tournier parle de la fonction de la franc-maçonnerie dans le roman, il fait également référence à la biographie de Goethe. De même, lorsqu'il revient sur les discussions qui ont lieu dans la deuxième partie du livre à propos du culte des morts et de l'art chrétien, il fait allusion à la mort de la mère de Goethe et au refus de l'écrivain de se rendre à son enterrement. Nous retrouvons d'ailleurs la même démarche dans l'article consacré à *La Citadelle* d'Archibald Joseph Cronin et dans celui consacré à *Madame Bovary*. Dans le premier cas, après avoir résumé le récit et mis en évidence la fortune du sujet

¹ M. Tournier, « Goethe et les affinités électives », dans *Le Vol du vampire*, cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 74-87.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

soignant-soigné dans l’histoire de la littérature¹, Tournier conclut son article en faisant référence à l’histoire personnelle de l’auteur, à la distance qui le sépare de son personnage, et de là il dévoile « un regret, une nostalgie, plus douloureusement peut-être, un remords »². Dans l’autre cas, Madame Bovary est lu à la lumière des voyages en Afrique et au Moyen Orient de Flaubert :

« Madame Bovary, c’est moi ! » C’est lui, cela veut dire, c’est une âme ardente, mystique, éprise d’infini et de grandeur, étouffée sous le fumier d’une société mesquine et stupide. Madame Bovary c’est Flaubert, retour de vingt mois d’ivresses africaines et orientales, rugissant de colère et pleurant de nostalgie sous le ciel bas de la pluvieuse et grasse Normandie. Au demeurant, comment ne pas voir les échappées de feu qui jaillissent presque à chaque page de ce livre qu’on prétend uniformément gris cloporte ? [...] Oui, il y a du souffle et de la grandeur dans ce livre et, la dernière heure venue, on y voit même la sensualité la plus charnelle transfigurée par la grâce d’un rituel religieux.³

¹ « Telles sont les grandes lignes de ce beau et fort récit qu’il n’est interdit à personne de lire au premier degré en jouissant pleinement de ses qualités humaines et de sa richesse documentaire. Ce sont là choses vues et puissamment rendues. Mais on peut aller plus loin. Le médecin, la médecine, la maladie, le relation du soignant et du soigné, c’est l’un des plus grands sujets littéraires de tous les temps et de tous les pays. Rabelais, Molière, Jules Romain – pour ne citer que des auteurs français – y ont apporté leur contribution. Le roman de Cronin s’inscrit dans une vénérable et très vivace tradition » (M. Tournier, « Archibald Joseph Cronin ou *la Citadelle* perdue et retrouvée », dans *Le Vol du vampire*, cit., p. 269).

² *Ibid.*, p. 272-273.

³ M. Tournier, « Une mystique étouffée : *Madame Bovary* », *ibid.*, p. 163-164.

DÉTOURNER LE MOI

Un sujet larvaire

Autour des années 1960 une réflexion interdisciplinaire sur la subjectivité qui était en train de se préparer depuis quelques années s’implanta dans plusieurs domaines: si d’un côté la philosophie s’engagea dans la tentative de penser autrement le sujet et si la critique littéraire à tendance formaliste (en quête de théorisations) la suivit dans ce projet, de l’autre la littérature sembla se pencher davantage sur un sujet larvaire, en axant tout un discours, littéraire et critique à la fois, sur cette nouvelle prise de conscience. Le sujet devint un objet d’étude à considérer en termes de dessaisissement, d’absence, de manque. Un sujet « éclaté », selon la définition de Hélène Védrine, qui tresse dans son essai de 2000 un fil rouge de Descartes à Merleau-Ponty, un fil suivant une dichotomie qu’on neutralisa à partir de la moitié des années cinquante, à l’aide de l’ethnologie, de l’anthropologie et de la linguistique¹. En particulier, on peut identifier trois parcours théoriques séminaux dans cette modification: celui de Jacques Lacan d’abord, ensuite ceux de Gilles Deleuze et de Michel Foucault. La difficulté à laquelle il faut faire face en abordant ces auteurs s’inscrit d’ailleurs précisément dans leur tentative de repenser la subjectivité: c’est aussi par le biais d’une écriture qui met radicalement en discussion les paramètres traditionnels qu’ils essayèrent de la réviser totalement. Il s’agit d’écritures construites sur les paradoxes, ancrées dans les rejets, parsemées d’expressions boursoufflées et baroques: en procédant par ruptures, négations, démarquages, c’est toute une pensée philosophique qu’il s’agissait de faire éclater et cet éclatement devait justement partir du fondement, c’est-à-dire du langage. Ainsi, l’analogie formelle que Lacan établit entre la structure symbolique du langage (pulsation symbolique entre une absence et une présence) et la pulsation du sujet dans le processus d’identification (absence – présence du Moi) devint une référence

¹ H. Védrine, *Le Sujet éclaté*, Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio essais », 2000.

non seulement pour les psychanalystes, mais également pour les critiques littéraires et les écrivains eux-mêmes. Toute question de « sens » pouvait ainsi se déplacer sur le sujet lui-même : le sujet n'a pas d'identité propre, mais il *est* sa demande de reconnaissance ; il apparaît en disparaissant, dans sa parole. Car le sujet n'est pas le Moi – il n'est pas un objet – mais il est ce quelque chose qui se fait et se défait dans la texture de la parole, conçue comme demande de reconnaissance. De même, Deleuze, afin de déstabiliser une pensée de l'univoque et du stable, de l'identité, des différences dialectiquement résumées (c'est-à-dire une pensée de la représentation) envisagea l'éclatement de l'illusion même du sujet, ce sujet qui n'était plus, comme dans le cogito cartésien, un sujet « substantiel, achevé, bien constitué » et il fallait considérer la pensée comme « ces mouvements terribles qui ne peuvent être supportés que dans les conditions d'un sujet larvaire »¹. Enfin, Michel Foucault, dont une bonne partie de l'entreprise intellectuelle s'enracina justement dans une révision et une resémantisation de notions telles que sujet, individu.

La littérature néo-avant-gardiste parut prendre à son compte les acquis de la philosophie afin d'en donner une réalisation littéraire, c'est-à-dire par le truchement d'un langage travaillant *dans* le langage, et d'en activer ainsi la visée révolutionnaire : saper le je hypertrophique du roman traditionnel et refuser le rôle dictatorial d'un sujet pensant, « au Je monadologique opposer le on parle », « au Je transcendantal substituer une subjectivité comme procès » et « au splendide isolement du *cogito* préférer les lignes de fuite, des plis, des devenirs »². Arriver, enfin, à montrer un moi « de plus en plus égaré dans le texte, posé, arrêté dans un coin du texte et ne faisant plus réellement que passer »³, comme le fit Philippe Sollers dans *Nombres* (paru, emblématiquement, en 1968) : un sujet dispersé, sans signification aucune, « une unité parmi d'autres »⁴.

¹ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 156.

² H. Védrine, *Le Sujet éclaté*, cit., p. 109-110

³ Ph. Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

Le Royaume du Je

Nous nous sommes arrêtés longuement sur cette mort de l'auteur décrétée par le mariage entre la critique formaliste et la néo-avant-garde pendant les années 1960-1970 : décret paradoxal, certes, mais fondateur, « tout se passe comme si on coupait à l'écrivain la parole au moment où on démontre l'irréductible spécificité de la littérature »¹. Si on devait donner un ordre et une hiérarchie aux principes formalistes, l'impersonnalité de l'œuvre serait certainement au premier rang, en étant la plus intuitive des formulations d'une conception de l'œuvre littéraire comme objet langagier clos. En outre, le chemin qui mène du refus de la démarche beuvienne à la « mort de l'auteur » est facilement identifiable, ainsi que celui qui, partant de la poétique de Poe, en passant par Baudelaire et Mallarmé, arrive jusqu'à Valéry, réunissant les écrivains et les professionnels de la critique dans une vision de la littérature comme production, distinguant l'écrivain de l'écrivain, envisageant l'anonymat et l'impersonnalité de l'écrivain comme un véritable défi au monde, à la société de consommation et du spectacle. Ainsi la néo-avant-garde, d'un côté et de l'autre des Alpes, fit éclater le système des personnages pour percer le voile de Maya de la pensée occidentale et montrer enfin la terre vaine et broussailleuse qu'il y avait en dessous. La critique italienne ne prêta pas main-forte à ces écrivains qui se réunirent à Palerme en 1963 et elle demeura sceptique à l'égard de certaines dégénérescences françaises mélangeant trop hardiment critique et philosophie. Mais la vision de la littérature qu'elle prônait était la même, considérant l'auteur comme une fonction *interne* au texte² : une littérature fermée sur elle-même, une littérature claustrophobe.

Le but des nouveaux romanciers et des nouveaux critiques était la destitution du sujet pensant, la fuite de l'ego. Pourtant le résultat de ce détronement ne fut pas à la hauteur du dessein. Comme le dit Romain Gary dans un ouvrage confus mais extrêmement aigu paru en 1965, la néo-avant-garde s'installa confortablement dans

¹ V. Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, cit., p. 72. Cela permettrait d'ailleurs une reconfiguration et un remplacement des rôles de l'écrivain et du critique : « L'autonomie du discours littéraire n'a finalement lieu que du côté de ceux qui se l'approprient, du côté de ceux dont le discours constitue une suppléance à une intentionnalité absente. Par définition, un auteur mort ne saurait avoir une intention, et réciproquement : s'il n'en a pas, il est juste bon à mourir » (*ibidem*).

² Voir M. Corti, *I Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 36.

cette citadelle autarcique qu'il nomma « Royaume du je ». Selon Gary, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, avec une emphase grandissante soit sur une prétendue neutralité, soit sur l'incommunicabilité ou l'éloignement temporel, amplifiaient les prétentions de ce sujet qu'ils auraient voulu nier. En fuyant le réel, ils s'enfermaient en réalité, à son avis, dans une littérature intimiste, ils abandonnaient toute tentative critique, ils se noyaient, en somme, dans « la mer de l'objectivité » du célèbre article de Calvino paru dans *Il Menabò* en 1960, où l'écrivain italien rapprochait la poétique des nouveaux romanciers de la critique impressionniste de Piero Citati¹. Romain Gary parla d'une « littérature du dépit individualiste » entretenant des « rapports fétichistes » avec une prétendue vérité à révéler, amenant à une « mystique du langage »². Les écrivains néo-avant-gardistes n'étaient pour lui que des auteurs de « natures mortes ». Vision caricaturale, certes, mais aussi clairvoyante, si on observe de près les parcours de maints écrivains qui se sont vus, à un moment ou à un autre, néo-avant-gardistes : comme le démontra la voie qu'ils empruntèrent à partir de la fin des années 1970, lorsqu'ils essayèrent de sortir (justement et paradoxalement par le biais d'une autobiographie doublée, décalée) de l'impasse solipsiste, comme l'aurait dit Christopher Lasch.

¹ Voir F. Lorandini, « “On est toujours piégé dans un je.” Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, n° 97, automne 2011, p. 25-44.

² Ces mots de Giorgio Manganelli font curieusement écho aux mots de Gary : « Les images, les mots, les différentes structures littéraires sont soumises à des mouvements qui ont la rigueur et l'arbitraire de la cérémonie; et c'est justement dans la cérémonialité que la littérature touche au comble de la révélation mystificatrice. Tous les dieux, tous les démons lui appartiennent, puisqu'ils sont morts: et c'est justement elle qui les a tués. Mais, dans le même temps, elle a puisé en eux sa puissance, son indifférence, son imagination thaumaturgique. La littérature s'organise comme une pseudo-théologie où l'on célèbre un univers entier, sa fin et son commencement, ses rites et ses hiérarchies, ses êtres mortels et immortels: tout est exact, tout est faux » (G. Manganelli, *La Littérature comme mensonge*, trad. Ph. Di Méo, cit., p. 247; G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 222-223 : « Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia; e appunto nella cerimonialità la letteratura tocca il culmine della rivelazione mistificatrice. Tutti gli dei, tutti i demoni le appartengono, poiché sono morti: e appunto lei li ha uccisi. Ma, insieme, ne ha tratto la potenza, l'indifferenza, l'estro taumaturgico. La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito »).

Retourner l'autobiographie

Or, la manière dont aussi bien Tommaso Landolfi que Michel Tournier ont envisagé le travail autobiographique s'éloigne radicalement de la posture néo-avant-gardiste ou formaliste, aussi bien dans leurs prémisses que dans leurs réalisations. Et nous pouvons mesurer cette distance grâce aux opinions ressortant de leur pratique critique. En mettant au premier plan certains éléments biographiques, certains « détails édifiants », ils ont établi une loi de perméabilité œuvre-monde que la critique littéraire à tendance formaliste voulait nier à tout prix. Leur critique s'inscrit notamment en faux contre cette vision de l'auteur comme « anonymat », « blanc » et « absence »¹ qui nourrit la critique formaliste, et elle en mine donc les bases épistémologiques. Ils ne thématisent ni ne verbalisent aucune dispersion du je dans la page, le travail sur le langage est important, certes, mais ce n'est pas là que se joue la valeur et la signification du travail littéraire. Pourtant, leur œuvre autobiographique ne s'apparente pas non plus à la grande vague narcissique qui envahit les librairies à partir des années 1960.

Car l'essor de l'autobiographie pendant l'après guerre assumait une ampleur sans précédent, en s'insérant dans les mécanismes complexes de l'industrie du spectacle. Des vedettes de cinéma jusqu'aux hommes politiques, chacun sembla appelé à raconter son existence et les ventes de tels livres confirmèrent un intérêt répandu pour la vie d'autrui, pour les documents, pour les histoires vraies. Invention du cas littéraire, industrie culturelle phagocytant la littérature et la pensée, triomphe de la marchandise, aliénation de l'homme, culte de la personnalité. Le triste sort de la littérature à l'âge du boom économique, en somme, lors de cette mutation anthropologique qui toucha la société du spectacle de l'après-guerre et à qui la néo-avant-garde aurait voulu s'attaquer, assénant le coup fatal à l'individualisme et au capitalisme triomphants. C'est là, d'ailleurs, la grande contradiction d'une tentative littéraire voulant faire sortir le je de ses gonds et, en même temps, en faire le sujet et l'objet de l'écriture.

¹ J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, cit., p. 156.

Méfiance et soupçon

Comme nous l'avons vu à propos de Robbe-Grillet et de Jean Ricardou, pour Nathalie Sarraute aussi il était question d'honnêteté intellectuelle lorsqu'elle célébrait dans *L'Ère du soupçon* la venue d'œuvres littéraires « où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur »¹. Les personnages qui entourent ce « je tout-puissant » ne seraient que ses « visions, rêves, cauchemars, reflets, modalités ou dépendances », ses « excroissances ». Elle voyait là le noyau du travail de Proust, Céline, Gide, Genet, Sartre, Rilke, Joyce, Kafka, Faulkner, c'est-à-dire qu'elle partageait avec ces écrivains un état d'esprit commun « singulièrement sophistiqué » faisant du roman le « terrain dévasté » où ils affrontent le lecteur. La méfiance aurait été, à cet égard, le sentiment fondateur et salvateur d'une littérature renouvelée, une littérature qui rend justice au lecteur, qui ne le traite pas comme un enfant à endormir ou à charmer. Pour saluer cette littérature nouvelle Sarraute employait, bien évidemment, des métaphores scientifiques : par exemple, elle comparait le lecteur illuminé par Joyce, Freud et Proust à un chirurgien fixant son regard sur le détail saisissant, bloquant le temps et refusant la vitesse de l'intrigue traditionnelle pour y voir clair et enfin reconnaître la blessure à soigner. De même, elle se servait du principe d'indétermination de Heisenberg pour décrire le rapport paradoxal liant l'auteur et le lecteur, à savoir une sorte de balançoire herméneutique empêchant l'un et l'autre d'éclaircir certains « états complexes et tenus » au même instant. En s'insérant dans une lignée qui de Dostoïevski arrive à Kafka, en passant par Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnett et Henry Green, Sarraute avait un but cognitif précis, elle voulait saisir « la source secrète de notre existence »². En considérant dans l'histoire littéraire l'analyse psychologique comme une étape nécessaire, mais dépassée, il fallait faire sauter les schémas établis, l'intrigue, les lieux communs, pour restituer les mouvements psychiques de base, instinctifs, les tropismes qui secouent l'être profond. D'où la place essentielle reconnue à ces

¹ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 61.

² *Ibid.*, p. 8.

« sous-conversations » où résiderait la seule vérité de l'homme. Le roman balzacien ne pouvait plus avoir d'emprise sur le lecteur moderne : le lecteur était désormais désabusé, blasé par la fiction et l'omniscience de l'auteur, méfiant envers les histoires. L'avènement de nouvelles techniques narratives – cinématographique d'abord – avait d'ailleurs entraîné un bouleversement décisif dans la narration classique et des possibilités nouvelles s'étaient ouvertes : entraîner le lecteur dans ce flou ininterrompu, le plonger dans cette matière anonyme, mêler définitivement les points de vue, afin qu'il n'y ait plus une véritable division entre auteur, personnage et lecteur.

Un double élan poussait les écrivains néo-avant-gardistes : d'un côté, un besoin d'honnêteté intellectuelle, pour en finir avec les illusions du Je du roman traditionnel (un Je toujours hypertrophique, qu'il soit le Je du narrateur ou celui du personnage) et aboutir finalement à un nouveau statut de la prose romanesque, symptôme d'une ère nouvelle ; de l'autre la volonté de s'écarter du narcissisme et de l'individualisme petit-bourgeois. Comme le dit Alain Robbe-Grillet : « notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de "l'humain" a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste »¹. La néo-avant-garde employait le je dans un but clinique : dans leur prose, la subjectivité la plus poussée aurait dû être au service d'une objectivité maximale.

Le moi et le monde

Ni Landolfi ni Tournier n'ont publié de journaux intimes où le je agit en maître, où l'écriture devient la transcription autoréférentielle de leurs manies, de leurs obsessions, de leur mythologie personnelle, bien au contraire. Ils se sont adonnés à un travail autobiographique où le je n'est pas destitué par une opération interne au langage, mais par le biais de sa confrontation directe avec le monde. C'est là tout l'enjeu du préambule tourmenté de *Rien Va* : ne pas tomber dans l'erreur de la *BIERE DU PECHEUR* et arriver à faire du journal intime « le registre » de son

¹ A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 32-33.

propre abandon. C'est-à-dire fabriquer une sorte de journal intime au cube, où le pastiche et la voix de fausset typiques du narrateur landolfien visent à faire éclater les mécanismes de la confession pour sortir de soi. Comme cela est dit dans le dénouement :

Entre autres complexes, je me sens ridicule quand je parle de moi, et justement parce que je m'entends prendre un ton acharné, moi seul, comme si le sujet était vraiment aussi passionnant qu'autrefois. (Dieu du ciel, mais que fais-je d'autre ici que de parler de moi ? Et pourtant ce n'est pas vrai, je n'ai même pas ce courage. Je n'ai pas parlé, je ne parle pas de moi, peut-être n'arriverai-je jamais à parler de moi. « Moi », comme dit mon père, « je ne parle jamais ! »)

Une dernière ligne, que je suis en train d'écrire, avant de passer à une nouvelle page. Mais quand ?¹

Les écritures autobiographiques de Landolfi et de Tournier s'éloignent de la pure confession autoréférentielle et narcissique grâce au fait que l'objet de leur prose n'est pas le moi, ils ne veulent pas creuser leurs histoires personnelles pour en tirer un diagnostic, pour en faire un exemple ou pour en sonder les profondeurs (ne serait-ce que dans le but d'atteindre quelque chose d'universel). Ce faisant ils balayent d'un coup les deux pôles apparemment opposés de l'écriture de soi (le versant néo-avant-gardiste, le versant confessionnel, spectaculaire) et ils déplacent le centre gravitationnel de leur prose : dans les deux cas, il n'est pas question d'identité. Dans son célèbre essai de 1975, Philippe Lejeune résumait en fait la question de l'autobiographie à cet aspect : tout se jouerait autour de la notion d'identité, non pas de vraisemblance ou de personne grammaticale. Identité entre auteur, narrateur et héros ; mais aussi mise en abyme de cette identité, par le biais d'une quête identitaire qui est toujours au cœur de l'autobiographie (même lorsqu'elle est éludée, mystifiée). Lejeune posait en effet l'attention sur un point qui n'avait pas été considéré auparavant, celui du « contrat de lecture » : « la problématique de l'autobiographie » n'était plus fondée sur le rapport « entre le hors-texte et le texte », ni « sur une

¹ T. Landolfi, *Rien va*, trad. M. Baccelli, cit., p. 198 (T. Landolfi, *Rien va*, dans *Opere*, II, cit., p. 364 : « Tra l'altro mi sento ridicolo a parlare di me stesso, e proprio perché mi odo prendere un tono accanito, da solitario, quasi davvero l'argomento fosse tuttora appassionante come un tempo. (Santo cielo, ma che altro faccio qui dentro che parlare di me stesso? Eppure non è vero, non ho neanche questo coraggio. Non ne ho parlato, non ne parlo, forse non giungerò mai a parlarne. "Io", come mio padre, "non parlo mai!" Qui occorre ancora un rigo, che sto scrivendo, per poi passare a pagina nuova. Poi: quando? »).

analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié », mais sur l'analyse « au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'*auteur* au *lecteur* ». Lejeune établissait ainsi un parallèle entre le « rapport publication / publié » du texte imprimé et le « rapport énonciation / énoncé » au niveau oral. La notion de « pacte de lecture » lui permettait de sortir de certaines impasses, symptomatiques d'une description purement linguistique du genre : en concentrant son attention sur le pacte de lecture indissolublement lié au nom de l'auteur (celui de la couverture, qui renvoie – même s'il s'agit d'un pseudonyme – à une personne réelle), il arrivait à définir une grille apparemment complète des cas possibles, distinguant roman et autobiographie.

Or, nous savons bien aujourd'hui – avec le foisonnement et le succès de l'*autofiction*, par exemple – que la grille de Lejeune n'était pas aussi exhaustive qu'on avait pu le croire et les cases de sa grille restées vides ont alimenté plusieurs années de débat critique. L'attitude formaliste de Lejeune passée au crible de la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle démontre en somme ses limites. Dans cette perspective, la manière dont aussi bien Tournier que Landolfi ont envisagé l'écriture de soi pourrait être vue comme une confirmation ultérieure de leur éloignement de la doxa formaliste. En éliminant la visée autoréflexive, ancrée dans la question identitaire, ils ont détournée l'autobiographie telle qu'elle était appréhendée par une vision autotélique de la littérature.

Le baromètre du monde

Ainsi, le *Journal extime* de Tournier s'ouvre sur ces mots :

Il y a longtemps que j'ai pris l'habitude de noter non seulement les étapes et incidents de mes voyages, mais les événements petits et grands de ma vie quotidienne, le temps qu'il fait, les métamorphoses de mon jardin, les visites que je reçois, les coups durs et les coups doux du destin. On peut parler de « journal » sans doute, mais il s'agit du contraire d'un « journal intime ». J'ai forgé pour le définir le mot « extime ». Habitant la campagne depuis près d'un demi-siècle, je vis dans une société d'artisans et de petits paysans peu attentifs à leurs états d'âme. Ce « journal extime » s'apparente au « livre de raison » où les modestes hobereaux de jadis notaient les récoltes, les naissances, les mariages, les décès et les sautes de la météorologie. Je salue au passage Michel Butor qui a, je crois, fait mieux de mon « extime » en

opposant l'*exploration* et l'*imploration*. La première correspond à un mouvement centrifuge de découvertes et de conquêtes. L'imploration au contraire à un repliement pleurnichard sur nos « petits tas de misérables secrets », comme disait Malraux.¹

En s'inspirant d'une réflexion de Butor, Tournier arrive à résoudre le conflit présent dans tout son parcours littéraire. S'il n'a pas arrêté de se dire « réfractaire à l'autobiographie » en fuyant tout intimisme², il a pourtant entretenu un rapport singulier avec l'écriture de soi à partir du *Vent Paraclet* et dans ses proses. Cette obsession se dessine clairement tout au long du *Vol du Vampire* où – nous l'avons vu – il met en relief l'importance de certains « détails édifiants » pour illuminer les œuvres dont il traite. Et elle acquiert parfois les traits d'une véritable manie de la distinction, comme dans un article consacré à l'œuvre de Gide qui n'est en réalité qu'un prétexte pour parler de « deux grandes lignées familiales » dans la littérature, « la famille égotiste – ou faut-il dire nombriliste ? – et la famille fictionniste »³. Se croyant fatalement condamné à faire partie de la première de ces deux familles⁴, Tournier à travaillé toute sa vie pour gagner une place dans la deuxième : les fragments narratifs de *Journal extime* sont, à cet égard, le meilleur des témoignages de sa vision du moi comme baromètre du monde, plutôt que comme centre ou microcosme.

¹ M. Tournier, *Journal extime*, Paris, la Musardine, 2002, p. 9.

² F. L. Luk, « Entretien avec Michel Tournier », dans *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie*, cit., p. 205. La suite de l'interview ne semble laisser aucun doute à ce propos : « Il y a beaucoup d'auteurs qui trouvent leur inspiration dans leur propre vie. Cela peut donner des chefs-d'œuvre, comme par exemple *Les Confessions* de Rousseau, ou *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. [...] Ces auteurs-là, qui sont de très, très grands auteurs, n'étaient pas des romanciers, car le romancier selon moi crée des personnages qui ne lui ressemblent pas, auxquels il arrive des aventures que lui n'a pas connues. C'est le cas de Stendhal, de Balzac, de Flaubert, de Zola, etc. Alors, je crois que j'appartiens à cette seconde famille, et il en résulte que ma vie personnelle n'est pas pour moi une source d'inspiration. Ça ne m'intéresse pas de raconter ma vie, voilà » (*ibidem*).

³ « Les premiers ne peuvent parler que d'eux-mêmes. Sous les dehors les plus divers – qu'il s'agisse de Jules César, des cours de la Bourse, de la pluie ou du beau temps –, c'est toujours d'eux-mêmes qu'ils nous entretiennent. Ils ne peuvent être vraiment romanciers, selon moi, car il n'y a de vrai roman que peuplé de personnages nombreux, différents à la fois les uns des autres et de l'auteur, et dont aucun n'occupe l'avant-scène au point d'éclipser les autres. À cette définition répondent les romans de Balzac, de Hugo, de Dumas, de Zola, et même la *Recherche* de Marcel Proust. Mais Montaigne, Rousseau, Chateaubriand, et aujourd'hui François Nourissier – qu'ils cherchent ou non à nous donner le change – ne font, eux, qu'œuvre égocentrique » (M. Tournier, « Cinq clés pour André Gide », dans *Le Vol du vampire*, cit., p. 219).

⁴ « Mon essai *Le Vent Paraclet* m'a guéri de toute tentation autobiographique. Tout m'intéresse sauf ma personne » (F. Busnel, « Le paradoxe du vampire », *L'Express*, 28 novembre 2002, p. 116).

Envisager l'autobiographie landolfienne en tant que refus de soi a été une constante de la critique, qui a su trouver des parallèles évocateurs pour décrire une composante aussi ambivalente, glissante, et pourtant tellement fondatrice. Comme dans cette très belle image d'Ernestina Pellegrini voyant dans les différents autoportraits de l'écrivain autant de manière de miser à la roulette de l'identité. Et cela pour afficher cette « souveraineté destituée du je » qui est l'obsession, la manie et le but de la quête landolfienne : « au lieu de se donner, en écrivant il se niait »¹. Ainsi, selon Ernestina Pellegrini le travail stylistique de Landolfi ne serait pas dicté par un goût de l'ornement, de l'élégance, mais il s'agirait d'un véritable « langage de la douleur », à savoir une manière de faire le deuil de cette mort du je, de son délabrement, de sa dissipation. Car, effectivement, à partir de la *BIERE DU PECHEUR* (ou du dénouement de *Cancroregina*) on peut retrouver là le grand thème que l'écrivain n'a pas cessé de moduler – raison pour laquelle il a pu être accusé d'une certaine monomanie. Et il a décliné cette fuite, ce refus d'être défini et identifié aussi bien comme un acte de défi et d'indépendance que comme une incapacité foncière à tout faire, à tout décider : avec Landolfi nous sommes toujours, en somme, dans le marécage de l'ambiguïté. Ambiguïté des titres (*LA BIERE DU PECHEUR*, *Rien va*, *Des mois*) et ambiguïté à l'égard de la réception de ces mêmes titres² ; ambiguïté du statut générique de ses ouvrages (autobiographie, journal intime et son pastiche, mais aussi elzévir, conte, apologue), statut constamment brouillé par l'enchaînement de mises en abyme successives ; ambiguïté du sujet traité, comme ces animaux amphibies et mythiques de ses contes grotesques ; et ambiguïté de l'homme, enfin, c'est-à-dire de Landolfi lui-même, une ambiguïté immortalisée par cette photo demeurée célèbre où l'on voit l'écrivain cacher son visage avec sa main.

¹ E. Pellegrini, « L'arte di "aprire una finestra sul buio" », dans I. Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 27.

² Voir par exemple la lettre envoyé à Enrico Vallecchi le 2 juin 1954, où Landolfi se plaint des lieux communs manifestés par la critique, en disant de ne pas avoir pensé à l'ambiguïté du terme bière en français (I. Landolfi, « Nota al testo », dans T. Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 1105). Vu que le jeu des mots est expliqué dans l'incipit de la *BIERE DU PECHEUR*, qu'il s'agisse d'une lettre « humorale », comme l'a indiqué Andrea Cortellessa, c'est le moins que l'on puisse dire (A. Cortellessa, « *Caetera desiderantur* : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », dans I. Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 83n).

« Simulato e veritiero »¹ étaient les adjectifs employés par Giorgio Manganelli dans un compte-rendu de *Des Mois* et un tel oxymore s'applique bien à tous les aspects de l'œuvre de Landolfi. À partir du recueil *Dialogo sui massimi sistemi* Landolfi n'a pas arrêté de parcourir une sorte de terrain vague post-littéraire², afin de faire sauter ce triple piège qui est mis en scène dans le conte qui donne le titre au recueil (le piège romantique, le piège formaliste, le piège réaliste). Mais ce n'est qu'à partir du début des années 1950 qu'il semble faire converger toutes ses forces dans un « différer autobiographique », selon la formule d'Anna Dolfi.

Caetera desiderantur, comme le dit Landolfi dans *Rien va* en citant De Maistre³, et comme l'a rappelé Andrea Cortellessa, en relevant, en creux, dans l'écriture autobiographique de Landolfi une sorte de théologie négative. Tout comme on ne pourrait saisir le moi que dans sa négation, ainsi la littérature serait quelque chose d'indicible : l'absente de tous bouquets, mallarméennement. Cortellessa a parlé à ce propos d'une « crise » et d'une « crase », d'un élément de discontinuité profond dans l'œuvre de Landolfi et d'un recentrage, représenté par le moment où la confession est devenue le marque stylistique de sa prose (en tant qu'« opérateur esthétique », selon le vocabulaire typique du critique⁴). Cependant il nous semble que cet élément métalittéraire, bien que présent, ne soit pas l'aspect central des journaux landolfiens. Avec le repêchage de son propre matériel – tous ces éléments que Cortellessa dit d'« origine endogène » (à savoir des feuillets, des vrais morceaux de son vrai journal) – Landolfi vise à doubler le discours métalittéraire même, en le sortant de l'enfer de la tautologie. En verbalisant l'inutilité de la littérature et le tourment de l'écrivain face à cette inutilité, Landolfi laisse entrevoir d'autres possibilités. L'enchaînement des parenthèses, le foisonnement vertigineux des mises en abyme, les clin d'œil au lecteur, l'autodérision, les disquisitions métalittéraires et même typographiques : tout cela engendre un court-circuit, en déchirant la cage d'or de l'autoréférentialité.

¹ G. Manganelli, « Simulato e veritiero il diario di Landolfi », *Il Giorno*, 14 giugno 1967.

² Voir W. Marx, « Tommaso Landolfi scrittore di “dopo la fine della letteratura” », *L'Illuminista*, cit., p. 213-224.

³ T. Landolfi, *Rien va*, dans *Opere*, II, cit., p. 317.

⁴ A. Cortellessa, A. Cortellessa, « *Caetera desiderantur* : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », dans I. Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore*, cit., p.79.

Assez! Ne serait-il pas préférable d'abandonner ce maudit journal et de chercher un plus honorable moyen de digérer, un digestif ou un apéritif moins amer, et moins contraire à mon indifférence fondamentale ? Tout m'épuise, et moi, le violeur le plus acharné de moi-même, je me harcèle jusque dans ces pages. Oh folie sans fondement : est-ce vraiment une preuve, est-ce parce que Dieu m'aime qu'il me pousse sur les plus durs écueils ? Non, il ne ressort et ne peut rien ressortir de ces pages, sinon que l'un de mes descendants les lira sans pouvoir à son tour en tirer quoi que ce soit, sans même comprendre de quoi il s'agit. Et c'est pour ces descendants-là qu'il faudrait s'escrimer, et décrire une certaine condition, etc. ? Non, vraiment : la littérature est toujours une diversion ou un divertissement. Celle qui est écrite ne sert à personne ; et l'autre, qui sera peut-être la bonne, n'est que fumée qui s'épaissit un instant pour se dissiper aussitôt, sans qu'on puisse la saisir. La littérature n'est pas la vie (simple constatation, du reste, sans jugement de valeur).¹

¹ T. Landolfi, *Rien va*, trad. M. Baccelli, cit., p. 107-108 (T. Landolfi, *Rien va*, cit., p. 307 : « Basta ! Non sarebbe meglio abbandonare questo dannato diario e cercare un mezzo più onorevole di digestione, un digestivo o un aperitivo meno amaro, e meno avverso alla mia fondamentale indifferenza? Tutto mi sforza, e io stesso, il più accanito violentatore di me, perfino in queste pagine mi incalzo. Oh follia senza costrutto: non è vero che questa è una prova, che Dio perché mi ama mi sospinge alle più dure soglie. No, di qui non esce e non può uscire nulla; se non questo, che poi qualche mio discendente leggerà senza a sua volta cavarne nulla e senza, al solito, neppur capire di che si tratta. E per codesti posterì s'avrebbe a sudare e a rappresentare una condizione etc.? No davvero: la letteratura è sempre una diversione e un divertimento. Non serve a nessuno, quella scritta; e l'altra, che sarà forse la vera, è fumo che si addensa un attimo e subito si disperde, e non si può acchiappare. La letteratura non è vita (semplice constatazione, del resto, senza giudizio) »).

CONCLUSION

Un agent de contraste

Dans ce chapitre consacré à l'alternative au formalisme proposée par Tommaso Landolfi et Michel Tournier, nous avons utilisé le principe de l'impersonnalité de l'œuvre comme un agent de contraste. Car les écrits critiques des deux écrivains s'éloignent, d'une manière générale, d'une appréhension formaliste et autotélique de la littérature, mais on retrouve entre eux une cohérence et une contiguïté inattendues lorsqu'on les confronte avec le premier des trois principes dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Au premier abord, en fait, le travail de Landolfi et le travail de Tournier ont peu de choses en commun et une comparaison directe de leurs poétiques risquerait d'aboutir au simple constat des différences qui les séparent. Le roman « mythologique » de Michel Tournier serait-il le pendant français de l'écriture et des images baroques et gothiques de Landolfi ? Faudrait-il rapprocher la fausse prose d'art de Landolfi de l'écriture cristalline de Tournier ? Ou bien isoler des thèmes ou des motifs revenant chez l'un et chez l'autre ? Certainement pas, on tomberait dans le piège d'un comparatisme ayant sa fin en soi. Pourtant, grâce à la triangulation que nous avons créée avec le premier principe formaliste, une ligne bien définie se dessine, réunissant leur critique et leur création, montrant chez l'un et chez l'autre une visée précise, difficilement relevable autrement. Certes, il s'agit d'un artifice, d'un découpage arbitraire, mais il n'empêche que cela permet de mettre en évidence un fil rouge qui les relie.

Le sujet comme motif

Ainsi, nous avons mené une analyse comparative avec trois termes en jeu : le parcours de Landolfi, le parcours de Tournier et le parcours suivi par le détrônement de l'auteur (comme *auctoritas* et comme intention) à partir de la fin du XIX siècle. Notre but n'était pas de trouver à tout prix une contiguïté entre Landolfi et Tournier,

mais de montrer leur commun désaccord à l'égard de la tendance critique dominante. Il s'agit de deux voix critiques alternatives qui se sont développées l'une en France et l'autre en Italie en contraste avec cette étude de l'œuvre *en soi* que nous avons vu triompher et se figer dans la mouvance théorico-réflexive des années 1960-1970. Il ne s'agit pas d'une question temporelle : l'œuvre de Landolfi se place en amont de cette mouvance, celle de Tournier, d'une certaine manière, en aval (ou bien à la lisère). Mais c'est justement grâce à ce décalage que nous pouvons en observer l'originalité et l'hardiesse.

Nous avons notamment fait tourner l'analyse des trois termes en jeu autour d'un *motif* – appréhendé dans toute la polysémie que ce mot peut avoir. Motif comme justification, comme intention, comme mobile, mais aussi comme germe, comme matière, comme moteur et comme dessin. Ce motif coïncide avec la notion de *sujet* : sujet du discours, sujet grammatical, sujet identitaire, sujet de la philosophie et sujet de la critique, sujet comme auteur et sujet comme absence, mort de l'auteur comme symptôme de l'éclatement du sujet. D'où notre travelling sur certains aspects impliqués dans la séparation formaliste entre l'auteur et son œuvre, dans l'éviction de la biographie des études littéraires (premier symptôme de la maladie déterministe, selon les formalistes), dans la neutralisation du dogmatisme intentionnel. Car lorsque l'on considère la place de l'auteur dans la critique du XX^e siècle, on ne peut pas se passer de tout cela. D'autant plus si on veut parler de ceux qui ont essayé de se frayer un chemin différent, loin de toute tentation scientifique, comme c'est le cas de Landolfi et de Tournier. En réintégrant, presque malgré eux, la figure et la vie de l'auteur dans la critique, ils ont été, d'une certaine manière, des précurseurs.

Sujet et absence de sujet

Cette réintégration a en outre coïncidé avec une exploitation tout à fait personnelle de l'écriture autobiographique. Aussi bien du point de vue critique et esthétique que du point de vue poétique ils ont brisé le miroir autoréférentiel. Tout comme ils ont parlé de la biographie de certains auteurs pour mettre en évidence l'enracinement de leurs œuvres (non seulement dans le temps et dans l'espace, donc,

mais aussi dans une figure humaine, dans une forme de vie), de la même manière ils se sont servis de leur propre expérience pour creuser à l'extérieur. Ils ont en somme utilisé l'autobiographie comme « moyen », et non pas comme « fin », selon une partition faite par Walter Siti de manière un peu tranchante, peut-être, mais éclairante¹. Dans cette perspective ils ont devancé de plusieurs décennies un débat sur l'écriture de soi qui, encore aujourd'hui, passionne les écrivains et les critiques. C'est grâce à une appréhension paradoxale du genre qu'ils ont fait coïncider leur fuite identitaire avec une écriture où le je est, en même temps, le héros de l'action et un personnage tout à fait marginal. À cet égard, leur attitude rappelle significativement l'expérience humaine et littéraire de Romain Gary, sans pourtant avoir le même dénouement dramatique. Au cours de ce chapitre, nous avons fait allusion à *Pour Sganarelle*, le roman-essai où Gary démolit la néo-avant-garde et la Nouvelle Critique, en leur reprochant ce même narcissisme qu'elles auraient voulu exorciser. Mais on aurait pu également faire référence à la parabole autobiographique qui part de *La Promesse de l'aube* et arrive jusqu'à *Vie et mort d'Émile Ajar*, en passant par *La Nuit sera calme* et *Pseudo*, où l'écrivain réalise une véritable destitution du je. Le journal intime perpétuel (pour utiliser le titre évocateur d'un recueil paru récemment²) que Landolfi n'a cessé de tresser tout au long de sa vie est en effet dirigé par une tension vers l'extérieur qui répond au même besoin de fuite régissant l'autobiographisme souple, détourné, « extime » de Tournier. Tous deux, comme le narrateur de *LA BIERE DU PECHEUR*, « aspirent à la troisième personne »³, et ils l'atteignent à travers la première.

Ce faisant il semblent faire coïncider leur réflexion esthétique et leur résultats littéraires avec l'une des « profanations » de Giorgio Agamben, où le philosophe relit (et dépasse) *Qu'est-ce qu'un auteur* de Michel Foucault à la lumière d'un article plus tardif, *La vie des hommes infâmes*.

Le sujet – tout comme l'auteur, tout comme la vie des hommes infâmes – n'est rien qui puisse être retrouvé directement comme une réalité substantielle présente en quelque lieu; tout au contraire, il est le résultat de sa

¹ W. Siti, « Essere nel male sociale. Contro il romanzo come arredamento », *L'Indice dei libri del mese*, XVII, n° 6, juin 2000, p. 7.

² T. Landolfi, *Diario perpetuo*, Milano, Adelphi, 2012.

³ T. Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, dans *Opere*, I, cit., p.572.

rencontre et de ses corps à corps avec les dispositifs dans lesquels il s'est mis, ou dans lesquels il a été mis, en jeu. Parce que l'écriture [...] est un dispositif et l'histoire des hommes rien d'autre peut-être que l'incessant corps à corps avec les dispositifs qu'ils ont produit – et, avant tout autre, avec le langage. Et tout comme l'auteur doit rester inexprimé dans l'œuvre et atteste cependant par là même sa présence irréductible, la subjectivité se montre et résiste avec plus de force au point où les dispositifs se saisissent d'elle et la mettent en jeu. Une subjectivité se produit là où le vivant, en rencontrant le langage et en s'y jouant sans la moindre réserve, s'exhibe en un geste auquel on ne saurait jamais le réduire. Tout le reste est de la psychologie et on ne rencontrera jamais dans la psychologie quelque chose comme un sujet esthétique, comme un forme de vie.¹

Une théologie négative

Pour les formalistes russes une définition de la littérature n'était possible que par le biais d'une théologie négative : on pourrait faire des observations ponctuelles sur les textes mais concernant l'essence de la littérature toute induction buterait contre le caractère, au fond, tautologique de l'écriture littéraire. C'est-à-dire : une littérature comme fonction du langage dont le but est d'afficher le fait qu'il existe un langage ; une littérature ayant la fonction d'afficher son absence de fonction. Ainsi, pendant les années 1960-1970, on a poussé à bout cette vision de la littérature et on a cru nécessaire d'effacer l'origine même d'une prétendue intentionnalité. L'auteur devait mourir pour laisser la place au Texte et à ces interprètes, non pas parce qu'il n'existait pas, mais parce que sa présence avait été tellement imposante auparavant qu'il fallait enfin s'en dégager. La mort de l'auteur était par ailleurs comprise dans le souhait flaubertien d'une critique de l'œuvre *en soi*, il s'agissait en somme de sa conclusion légitime : si la littérature constitue une communication *in absentia* – s'il

¹ G. Agamben, *Profanations*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 92-93 (G. Agamben, « L'auteur come gesto », *Profanazioni*, Nottetempo, 2005, p. 57: « Il soggetto – come l'autore, come la vita degli uomini infami – non è qualcosa che possa essere raggiunto direttamente come una realtà sostanziale presente da qualche parte; al contrario, esso è ciò che risulta dal corpo a corpo coi dispositivi in cui è stato messo – si è messo – in gioco. Poiché anche la scrittura, [...] è un dispositivo, e la storia degli uomini non è forse nient'altro che l'incessante corpo a corpo coi dispositivi che essi stessi hanno prodotto – il linguaggio prima di ogni altro. E come l'autore deve restare inesperto nell'opera, così la soggettività si mostra e resiste con più forza nel punto in cui i dispositivi la catturano e mettono in gioco. Una soggettività si produce dove il vivente, incontrando il linguaggio e mettendosi in gioco in esso senza riserve, esibisce in un gesto la propria irriducibilità ad esso. Tutto il resto è psicologia e da nessuna parte nella psicologia incontriamo qualcosa come un soggetto etico, una forma di vita »).

s'agit d'un objet clos, fermé – pourquoi enquêterait-t-on sur les raisons humaines de sa naissance, de sa gestation ?

Retour du récit

Le fait qu'à partir des années 1980 on ait assisté à un « retour » du récit (ou un retour au récit), entraînant une « remontée du sens » dans le domaine littéraire français est désormais devenu un lieu commun de la critique : à cet égard le premier numéro paru en 1999 de la Série *Écriture contemporaines* dans la collection « La Revue des lettres modernes » constitue un point de référence¹. Dans la première intervention, Dominique Viart place le panorama dressé dans l'ouvrage sous le signe d'une quadruple forme de retour : reconquête du plaisir de la fiction, du storytelling, de l'affabulation ; renouveau du plaisir de la construction narrative, et sa parodie, ou son exaspération (roman policier, roman de science-fiction) ; libération de toute contrainte et élaboration de romans réduits « à la seule narrativité » (les romans minimalistes); rôle souverain reconnu à la mémoire. Ce retour se profilerait comme une réaction aux deux décennies précédentes :

[...] ce qui est en question derrière les divers avatars du « retour au récit », c'est bien une certaine conception de la modernité, du moins telle qu'elle s'est radicalisée depuis les années Cinquante. Esthétique de la rupture et de la table rase, textualisme militant, expérimentalisme déconstructeur, solipsisme de l'œuvre obsédée d'elle-même : ce sont de tels mots d'ordre que l'on remet maintenant en question. À l'encontre de ces pratiques se redécouvrent aujourd'hui un intérêt certain pour le passé, un souci du texte non pour lui-même mais pour la justesse de son propos, une recherche qui tente de trouver les moyens de construire un propos au-delà des illusions de la transparence, enfin une œuvre qui trouve hors d'elle-même son objet.²

Or, il n'est pas question d'établir une équivalence stricte entre la prose narrative française et italienne : si retour il y a eu même en Italie, cela s'est fait d'une manière forcément différente. Il n'en demeure pas moins que dans les deux cas a eu lieu une réaction à cette *doxa* formaliste incarnée par la poétique et les *diktat* de la

¹ D.Viart (dir.), *Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, « Écritures contemporaines », 1998.

² D. Viart, « Mémoires du récit. Question à la modernité », *ibid.*, p. 14-15.

néo-avant-garde ainsi que par l'appréhension de l'œuvre promue par la Nouvelle Critique. Des deux côtés des Alpes on assista à une remise en jeu des trois « vecteurs catégoriaux majeurs »¹ que la mouvance théorico-réflexive formaliste croyait avoir définis (ou éliminés) une fois pour toutes : « l'auteur », « l'œuvre » et « le sens »². L'emploi de la première personne fait par Landolfi et Tournier nous semble, à cet égard, avant-coureur (dans le cas de Landolfi, notamment) et clairvoyant : en pensant l'auteur comme la composante fondante de l'œuvre – un homme qui *se joue* dans l'œuvre – ils ont jeté un pont entre le texte et le monde pouvant garantir la retour d'un sens. Chemin battu ensuite par tous ceux qui ont exploité des formes plus ou moins orthodoxes d'autobiographie.

¹ P. Tamassia, « Memoria e evento. Il ritorno al racconto », *Micromégas*, XXVI-1, n° 69, janvier-juin 1999, p. 210.

² *Ibidem*.

Chapitre II. L'Histoire au crible de la critique : Pier Paolo Pasolini et Philippe Muray

INTRODUCTION : Réécrire le monde

Une critique supra-historique

Parmi les principes fondant la *doxa* formaliste, l'autorégulation de la littérature possède peut-être l'une des définitions les plus célèbres et les plus citées, si bien qu'elle est évoquée encore aujourd'hui pour parler d'une critique littéraire qui ne soit ni naïve ni déterministe, mais qui sache saisir la véritable nature de l'objet de son enquête. Il s'agit de la formulation élaborée par T. S. Eliot dans son article « Tradition and the Individual Talent », devenue, au cours du XX^e siècle, un refrain répété par ceux qui ont envisagé la littérature comme un système clos, fermé, autosuffisant, sans qu'aucune relation de transitivité avec le monde et l'Histoire ne le soutienne, ni ne le justifie. Une définition qui était proposée par Eliot non pas comme une loi à suivre aveuglément, mais comme un mélange bien assorti de bon sens et de raffinement :

Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul ; il faut le mettre, pour l'opposer ou le comparer, au milieu des morts. J'entend ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique. La nécessité pour lui de se conformer, de s'harmoniser, n'est pas unilatérale ; ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal qui modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment « nouvelle ») œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant *tout entier* soit changé, si peu que ce soit ; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés ; et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre.¹

¹ T. S. Eliot, « La tradition et le talent individuel », dans *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Paris, Seuil, 1999, p. 29 (T. S. Eliot, « Tradition and the Individual talent » [1919], dans *Selected Essays*, London,

L'article était en effet consacré, comme son titre le laissait entendre, à deux grandes questions du travail d'interprétation : le type de progrès *sui generis* qui a lieu en littérature (il ne s'agit pas d'une évolution mais d'une prise de conscience croissante) et la nécessité critique et esthétique d'oblitérer l'auteur. Dans les deux cas, il s'agissait de trouver des catégories différentes de celles se référant habituellement au monde et au réel : l'histoire de la littérature étant d'une autre nature que celle du monde, les sentiments poétiques étant quelque chose de bien différent que les sentiments du poète (l'émotion serait impersonnelle). La première partie de l'article était donc vouée à la révision du concept de « tradition » qu'il ne fallait plus comprendre comme synonyme tantôt de vieillot ou dépassé, tantôt de snob ou archéologique, ainsi qu'à une nouvelle appréhension du « sens historique », dans un sens méta- ou trans-historique (d'où toute une série d'expressions paradoxales concernant le temps et sa perception : « le sens historique implique la perception, non seulement du caractère passé du passé, mais de son caractère présent »¹). La deuxième partie de l'article était consacrée à une mise au point de cette théorie impersonnelle de l'art que Eliot était en train de peaufiner depuis quelques années. Si au cœur de l'article il y avait certainement la thèse du rapport singulier entretenu par le poète avec son œuvre (la fameuse thèse immortalisée dans l'image de la catalyse), cette image était insérée dans un cadre précis : celui de l'autorégulation de la littérature, la conception de la poésie comme un organisme comprenant tous les poèmes écrits depuis toujours. C'est-à-dire qu'il n'est pas possible de comprendre la conception éliotienne du poète comme filtre, ou comme « receptacle », et de la poésie comme fuite, évacuation ou éviction de la personnalité,

Faber and Faber, 1999 p. 15 : « No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new »).

¹ « [...] the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence » (*ibid.*, p. 28).

sans la redéfinition préalable de ce que des mots tels que *progrès*, *avancement*, *évolution*, *développement* signifient dans le domaine littéraire. La chronologie circulaire postulée par Eliot, revisitant et modifiant radicalement les notions d'*héritage* et de *transmission* – comme le feraient les hommes supra-historiques nietzschéens, pour qui le passé et le présent sont une seule et même chose¹ – n'engendre pas simplement une révision de l'histoire littéraire, mais elle détermine aussi un détachement catégorique entre l'univers littéraire et l'univers des humains, en donnant libre cours à ces interprétations du texte littéraire qui mettent l'accent sur son caractère autoréférentiel. La définition éliotienne n'ouvre donc pas seulement la voie à une possible « *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la " littérature " »* (une histoire qui « pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé ») – selon le célèbre souhait de Valéry – mais elle déclenche également un redressement, disons, poétique. Et si ce renouvellement influença, *volens nolens*, toute la littérature du XX^e siècle, la néo-avant-garde en fit son étendard, en mettant au premier plan de sa poétique la conscience et le scrupule autoréférentiels.

Autorégulation et autoréférentialité

Dans cette perspective, nous avons appelé âge d'or de la critique formaliste cette période où parler des moyens de sa propre réalisation sembla le but véritable de toute œuvre artistique, la visée singulière la caractérisant. Ce n'est pas un hasard si Marcel Proust constitua la référence principale de la plaidoirie barthésienne pour la Nouvelle Critique dans *Critique et vérité* et si son nom revint constamment au cours de la décennie de Cerisy (ainsi que, d'une manière plus générale, au cours des années 1960 et 1970). *La Recherche du temps perdu*, éclairci et illuminé par *Le Temps retrouvé*, allait représenter la meilleure des mises en abyme du but visé par la critique à tendance formaliste, avec ce repliement du roman sur lui-même, cette apothéose de la littérature, cette revanche de l'écriture contre une vie effilochée et tourmentée. La vraie littérature ne parlerait au fond que d'elle-même, car elle se constituerait dans un espace et dans un temps *autres* : voilà la thèse sous-entendue par toute la *doxa*

¹ Voir à ce propos A. Mirabile, *Le strutture e la storia*, cit., p. 170-171.

formaliste qui a foisonné avant tout en France, mais qui s'est épanouie en Italie aussi. Pour suivre l'histoire et les péripéties de cette thèse il faut partir du Romantisme allemand, passer par Flaubert et Mallarmé, Rimbaud et Proust¹, et arriver jusqu'à la passion et à l'obsession théoriques de ces « mirifiques » années 1960 que nous avons voulu considérer comme un bloc cohérent. C'est-à-dire envisager l'étude de l'œuvre *en soi* dans une perspective de longue durée, comme une évolution de l'organicisme romantique, à son tour transformé par le nihilisme nietzschéen et par cette partition entre les mots et les choses qui a déterminé un repliement de la littérature sur soi et un abandon graduel, de la part de la critique littéraire, de tout déterminisme historique et social. Car une fois la règle de l'autorégulation de la littérature établie et affirmée, sa prétendue autoréférentialité s'y lie inextricablement dans le travail d'interprétation, un travail qui cherche dans la matérialité du texte lui-même ses raisons, ses motivations et son mobile.

Dans une perspective formaliste *au sens large* la quadruple partition fondant l'exégèse biblique n'a plus raison d'exister, mais c'est comme si on essayait pourtant de garder sa rigueur et son opérativité. Le sens moral se trouverait ainsi oblitéré, au nom d'une absolutisation du fait littéraire qui trouve ses racines au XIX^e siècle ; le sens littéral serait toujours considéré comme un élément préalable mais non suffisant au travail herméneutique ; le sens anagogique et le sens figural se trouveraient subsumés dans le présent éternel d'une Littérature qui vit en dernière instance avec soi et pour soi. D'où la nécessité pour la critique de concentrer son attention sur d'autres éléments, non plus externes, mais internes à l'œuvre. D'où la voie ouverte à toute une série d'hypostases : le Texte, le Langage, la Parole. Mais comme nous l'avons vu : dans la critique formaliste, si la raison est sauvée, la métaphysique n'est pas pour autant tirée d'affaire.

Mutations et métamorphoses

Nous nous sommes longuement arrêtés sur la mise en relief de la communauté d'intentions partagée par la critique et la néo-avant-garde pendant les

¹ J. Rancière, *La Parole muette*, cit.

années 1960-1970 – une période que nous avons envisagée comme la quintessence de la critique formaliste, sa réalisation la plus aboutie et la plus poussée. Car c'est à ce moment-là que l'hypostase du Texte assume des traits presque mystiques, la critique littéraire considère l'autoréférentialité comme un mystère à déchiffrer dans toute œuvre et la néo-avant-garde en fait un gage de littérarité. Aujourd'hui ce besoin, cette anxiété, cette manie théorique s'est quelque peu estompée, mais les programmes scolaires et universitaires, par exemple, subissent encore son influence. Or, si ce mouvement d'abstraction a inévitablement marqué la littérature et la critique de la seconde moitié du XX^e siècle, au cours de cette même période il nous semble possible de repérer un autre mouvement, opposé et contraire, qui plonge ses racines justement dans un refus radical de cette orthodoxie formaliste figée en corps de doctrine pendant les années 1960-1970. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'un mouvement organisé, reconnu, se déclarant comme tel, mais il s'agit plutôt, encore une fois, d'une *tendance* – une tendance qui a pu prendre la forme d'une idiosyncrasie, d'un refus de certaines pratiques ou de certaines attitudes communément admises.

Les parcours critiques et romanesques de Pier Paolo Pasolini et Philippe Muray nous semblent, à cet égard, à la fois symptomatiques et révélateurs : les deux écrivains ont en fait reconnu à la littérature une valeur de critique sociale et ils lui ont attribué la possibilité d'une action *directe* sur le monde et sur le temps présent qui défie l'autotélie de l'œuvre soutenue et promue par les formalistes. Notamment l'autoréférentialité de l'œuvre qui devient, dans leur pratique critique et créative, non pas un but à poursuivre, mais l'erreur à éviter à tout prix. Comme s'il fallait opposer une force centrifuge à cette force centripète engendrée, de toute façon, par tout acte d'écriture. Aussi bien pour Pasolini que pour Muray il n'est pas question d'une appréhension du phénomène littéraire en termes déterministes ou pédagogiques : ils sont tous deux en effet bien conscients que la littérature possède des règles et des équilibres qui ne peuvent pas s'appliquer d'une manière naïve au monde et au réel. Il ne s'agit pas non plus de transformer la critique en réquisitoire, et la narration romanesque en chronique. Il s'agit plutôt de trouver une issue aux impasses dans lesquelles s'étaient enfoncées aussi bien la critique formaliste que la néo-avant-garde. Pour les deux écrivains, en effet, neutraliser les dogmes de la critique formaliste et s'opposer à la néo-avant-garde représentent les deux fronts d'un même

combat, à savoir s'adresser au lecteur « directement et non conventionnellement »¹ – comme essaya de le faire Pasolini à la fin de sa vie –, pour parler d'une même réalité dévastée et anéantie. Une réalité dépossédée, un immense Jardin des plaisirs, un Empire du sourire, où, selon Muray, tout esprit critique serait banni, dans une société qui a comme seul *credo* sa profonde *bonté* et qui a une foi inébranlable dans son progrès illimité². Même à quelques décennies de distance, on reconnaît une même posture : pour les deux écrivains s'opposer aux principes de la critique formaliste, à la néo-avant-garde et à ses succédanés, signifie également revendiquer une dimension politique de leur travail qui n'a rien à voir avec les positions sartriennes, et qui met radicalement en question la hantise de la forme partagée par le Nouveau Roman, par *Tel Quel* ou par le Groupe 63. Si, comme l'a dit Bernard Pingaud, « à partir de 1950, le problème central de la littérature » était devenu « le problème du rien »³, aussi bien Pasolini que Muray ont voulu s'opposer à cette primauté thématique et formelle (à savoir : le rien, l'absurde comme condition humaine primordiale ; le rien à dire comme révolte référentielle, triomphe de l'anti-utilitarisme de la littérature) et parier sur une influence possible et directe du roman sur le réel, une emprise de la littérature sur le monde.

Nous allons essayer de nouer le fil rouge qui relie, dans leurs œuvres critiques et romanesques, la « mutation anthropologique » diagnostiquée par Pasolini dans ses *Écrits corsaires*, à cette métamorphose, ce changement de paradigme, que Muray n'a pas arrêté de ridiculiser à partir de *L'Empire du Bien*. Et nous allons ainsi montrer comment *Petrolino* et *On ferme* représentent deux tentatives de sortir de l'ornière formaliste, le premier écrit dans un esprit contestant radicalement les principes partagés par la critique formaliste et par la néo-avant-garde, le second contestant leurs précipités ou leurs résidus (l'expansion et le succès de l'écriture narcissique ; la spectacularisation du livre et du *cas littéraire* ; la littérature comme *événement* ou *phénomène*). Deux tentatives nourries, développées et enrichies grâce à la pratique critique.

¹ P. P. Pasolini, *Petrolino*, Torino, Einaudi, 1992, p. 544.

² Ph. Muray, *L'Empire du Bien* [1998], dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p.43.

³ B. Pingaud, « Beckett le précurseur », dans S. Beckett, *Molloy*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1963, p. 294.

Nous allons enquêter sur les moyens employés par les deux écrivains pour *faire œuvre* : c'est-à-dire que nous allons tresser un fil narratif traversant leurs ouvrages, en montrant que chacun des deux a voulu construire un *continuum* fait non seulement d'échos inter- ou intra-textuels, mais dirigé par la volonté de bâtir un véritable projet d'ensemble, comprenant leurs vies, leurs expériences, leurs lectures et leurs rencontres. Et cela à l'encontre de tout principe formaliste. En outre, en envisageant la critique littéraire comme un laboratoire – ou un *atelier* – ils y ont vu un exercice fondamental soutenant et déclenchant la pratique créative, notamment romanesque. C'est précisément dans ce va-et-vient entre critique littéraire et pratique romanesque qu'ils ont entrevu des possibilités nouvelles pour la littérature. Car pour les deux écrivains, écriture critique et écriture romanesque sont deux pratiques complémentaires, voire consubstantielles, partageant la même vocation et visant la même cible : dévoiler les dynamiques de pouvoir dirigeant les mécanismes aliénants et déshumanisant de la société de consommation. Ainsi, tout comme Pasolini a pu diagnostiquer la « mutation anthropologique » qui a marqué l'après-guerre, Philippe Muray en a décelé le succédané fin-de-siècle : *Homo festivus*. Et cette découverte – ou l'ouverture de ce nouveau « champ de possibilités humaines », comme dirait Milan Kundera¹ – a constitué le déclencheur et le moteur de leurs derniers romans. Tous les deux dans leurs derniers romans ont voulu mettre en scène des *intuitions* qu'ils avaient développées grâce à la pratique critique : Muray verbalisant cette continuité, Pasolini la laissant entrevoir. Nous allons montrer que le rapport entretenu entre pratique critique et écriture romanesque dans les deux œuvres est le même, mais inversé, selon des forces et des équilibres qui rappellent ceux des vases communicants. Pour Muray la critique est une « vérification théorique » d'une vérité découverte préalablement par le roman², pour Pasolini la critique littéraire ou la

¹ M. Kundera, *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 61.

² Comme Philippe Muray l'a dit au cours d'un entretien avec Lakis Proguidis : « [...] l'exercice romanesque peut conduire aussi, s'il a été mené à bien, à cette forme essayistique conclusive, et à une sorte de " science " de la lecture, du déchiffrement : encore une fois, je n'ai lu le monde nouveau, dans *Après l'Histoire*, que parce que la nécessité romanesque (la vérité romanesque ?) m'y avait conduit ;

critique des mœurs est le lieu où s'élaborent les tensions à mettre en scène dans le roman. D'ailleurs, aussi bien pour l'un que pour l'autre il n'existe pas de différence véritable entre critique littéraire, critique sociale et critique des mœurs.

Dissociation et identité

Certes, le lecteur connaissant leurs œuvres critiques et romanesque respectives pourrait bien objecter que la proximité entre les deux écrivains se limite à la véhémence de leurs argumentations. Ainsi, par exemple, la distance qui les sépare concernant le jugement de l'œuvre de Céline serait, à cet égard, symptomatique : premier grand écrivain du XX^e siècle possédant un « génie de l'augmentation » lui permettant d'envisager la réalité « sous la catégorie du délire », pour Muray¹ ; alors que pour Pasolini Céline dans *D'un château l'autre* s'était montré tout simplement détestable². Pasolini et Muray ne sont-ils pas d'ailleurs devenus des modèles, ou des gourous, aussi bien pour la gauche (Pasolini) que pour la droite (Muray) ? D'un côté on aurait Pasolini, communiste et anticlérical, et de l'autre Muray, dont la raillerie aigrie serait celle d'un esprit plutôt réactionnaire, insérant son œuvre dans le sillage d'une certaine rhétorique de droite. Comment et pourquoi les rapprocher, donc ? Même du point de vue des obsessions thématiques, les deux écrivains semblent relever de deux univers opposés : si le *double*, la *dissociation*, l'*identité*, la *fête*, la *foule* ou le *sacrifice* reviennent continuellement dans les deux œuvres, il s'agit de concepts appréhendés d'une manière qui est diamétralement opposée. D'un côté on a une œuvre imprégnée de *sacré*, en quête d'une récupération de cette barbarie sapée par l'équilibre et la froideur néoclassique, où l'irrationnel est l'élément à dénicher dans la réalité grâce au langage et aux images du mythe. L'œuvre d'un romantique né à la mauvaise époque, en somme, condamné à vivre une déchirure qui ne cicatrise pas. De l'autre on a une œuvre résolument caustique et

ce qui fait qu'*Après l'Histoire* est la synthétisation théorique et la vérification à travers l'actualité quotidienne de ce que j'avais découvert en écrivant *On ferme* » (Ph. Muray, « Découverte romanesque et vérification théorique », *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, cit., p. 1214).

¹ Ph. Muray, *Céline* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 58.

² P. P. Pasolini, « Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati* ; Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine* ; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina !* », dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 127.

mordante, bâtie précisément contre la mystique du Texte engendrée par une réalité de plus en plus fausse et inexistante ; une œuvre voulant dénoncer l'anéantissement du principe de contradiction par le biais d'un « désaccord parfait » – comme le dit le titre de l'un de ses recueils –, mettant en relief dans le délire festif des hommes vivant *après l'Histoire* la réactualisation du dispositif sacrificiel dans une barbarie généralisée.

Deux perspectives différentes, c'est le moins que l'on puisse dire. Le rôle, l'importance et la valeur de l'oxymoron dans l'œuvre de Pasolini mis en relief par Franco Fortini en 1959 ne sont-ils pas radicalement contredits par la ridiculisation de l'emploi « lyrique et somnambulique de l'oxymore » par *Homo festivus*¹ ? Cependant, en dépit de toute divergence apparente, nous allons retrouver dans les deux œuvres une certaine contiguïté, ancrée dans une dimension politique de la littérature qui s'y trouverait exprimée : une dimension politique qui n'a rien à voir avec un certain engagement en vogue pendant l'après-guerre, ou avec l'affiliation à un parti ou à un courant politique, mais qui renvoie à cette « vérité des choses opposées au bavardage et au mensonge des orateurs » dont a parlé Jacques Rancière².

¹ Ph. Muray, « Du festivismisme comme langage et comme idéologie », *Après l'histoire I*, dans *Essais*, cit., p. 105.

² J. Rancière, « Politique de la littérature », dans *Politique de la littérature*, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2007, p. 23.

FAIRE ŒUVRE

Deux écrivains contre

« Le monde ne demande plus à être interprété ni changé, il faut l'outrager » : cette phrase de Muray aurait bien pu être prononcée par Pasolini pendant les dernières années de sa vie, dans l'esprit réprobateur, aigri et dégoûté de son *Abiura alla « Trilogia della vita »* ; et elle pourrait bien être employée pour définir cette tentative littéraire extrême représentée par *Petrolio*. De la même manière, on pourrait imaginer Muray acquiescer aux manifestations pasoliniennes de mépris envers la télévision comme médium figeant et éternisant certains rapports de force et de pouvoir – même s'il n'aurait pas utilisé le mot « antidémocratique » dans un sens péjoratif, comme le fit au contraire Pasolini au cours d'une interview de 1971 avec Enzo Biagi demeurée célèbre. Les deux écrivains ont en effet partagé et exprimé un même dégoût pour les débats grand public, les plateaux télévisés, la spectacularisation de la littérature et de la vie intellectuelle. Le concept même de *débat* représenterait l'énième manifestation malsaine du nouveau Pouvoir visqueux, se montrant fraternel – le Pouvoir des moyens de communication de masse – pour Pasolini ; et il serait le triste miroir de notre époque « inadmissible » gouvernée par les « matons de Panurge », selon Muray¹. Pour tous les deux, avec trente ans d'écart, la télévision est à la fois le symptôme et le moteur principal du changement de paradigme de la société : Pasolini dénonçant en 1966 le fait qu'on n'y pouvait prononcer aucun mot vrai, Muray constatant en 1997 que la télévision avait enfin accompli sa tâche et mené avec « pétulance » sa « guerre chimique et bactériologique contre l'esprit »².

Il y a plusieurs points communs qui relient les œuvres des deux écrivains, bien qu'un décalage temporel les sépare : on pourrait presque dire que Muray prend, à sa manière, le relais brusquement abandonné par Pasolini. C'est d'ailleurs en ce

¹ Ph. Muray, « Préface », *Exorcismes spirituels I*, dans *Essais*, cit., p. 463.

² *Ibid.*, p. 468.

sens qu'il faut lire l'une des rares occurrences du nom de Pasolini dans l'œuvre de Philippe Muray. Dans un article de mai 1998, Muray soulignait que les accusations pasoliniennes envers un certain « antifascisme de tout confort et de tout repos » étaient bien légères à l'égard des dérives de l'Empire du Bien où il était obligé de vivre. Pire, selon Muray, la pensée de Pasolini avait été depuis longtemps engloutie dans ces mêmes mécanismes que l'écrivain italien avait pointés du doigt. Ainsi, une entreprise de transformation des « êtres humains jusqu'au fond de l'âme »¹, sans qu'ils s'en rendent compte, avait été définitivement accomplie. En plus, même la notion élargie de fascisme employée par Pasolini (comprenant la société de consommation et son idéologie hédoniste), avait été dénaturée et, à force d'être proférée à tort et à travers, elle était devenue inoffensive : « un des trucs classiques des démagogues », comme le disait Asger Jorn déjà en 1960. C'est pour cette raison que, selon Muray, il n'y avait plus moyen de combattre sur le même champ, avec le même langage et il fallait s'armer différemment :

[...] notre petit univers médiatico-intellectuel, où paradent tant de rebelles de synthèse, tant de fonctionnaires anarchistes, tant de frondeurs institutionnels, et où l'« incorrection politique » est un rituel de reconnaissance, possède les moyens de se référer *en même temps* à des gens comme Pasolini, Asger Jorn, etc., et d'adopter pour survivre selon ses pauvres intérêts les pompeuses attitudes que ceux-ci avaient dévalorisées sans fatigue il y a déjà trois ou quatre décennies.²

D'une manière plus générale, la notion pasolinienne de mutation, révolution, transmutation anthropologique (« mutazione antropologica ») fonde l'univers murayien, elle est à la base de son questionnement sur la nouvelle humanité post-historique (« Est-ce que la métamorphose anthropologique que j'observe dans mes livres relève encore de l'*anthropos* ? »³), sur la modernité et l'hypermodernité, relevant d'une vision du monde selon laquelle ce n'était pas mieux « avant », mais « *c'était mieux toujours* »⁴. Ainsi, tantôt Pasolini tantôt Muray seraient deux antimodernes, selon la conception paradoxale du terme développée par Antoine

¹ Ph. Muray, « *Homo festivus* face à la haine », *Après l'Histoire*, dans *Essais*, cit., p. 144.

² *Ibid.*, 144-145.

³ Ph. Muray, « La Transgression mise à la portée des caniches », *Exorcismes spirituels IV – Moderne contre Moderne*, dans *Essais*, cit., p. 1672.

⁴ *Ibidem*.

Compagnon¹, à savoir deux intellectuels brouillés avec leur époque, plaignant un passé trop vite oublié, les yeux pourtant bien fixés vers l'avenir². Chez Pasolini, une certaine nostalgie du temps jadis allant de pair avec la dénonciation du génocide des cultures minoritaires ; chez Muray, une certaine amertume décrétant l'impossibilité d'un retour à l'ancien monde dialectique et contradictoire, le nouveau totalitarisme du Bien, du non-conflit, étant trop fort. Dans le mépris qu'ils partagèrent pour les formes et les actions de la néo-avant-garde, polémiquant âprement avec les idées autistiques de *libération* et de *progrès* qu'elle postulait, ils s'installèrent résolument à l'arrière-garde³.

Bêtes de style

Malgré eux, aussi bien Pasolini que Muray sont considérés comme deux grands accusateurs, leurs doigts pointés contre la petitesse, la mesquinerie et la banalité dirigeant aussi bien la société des enfants du boom économique que celle de ses petits-fils. D'un côté on aurait une sorte de prophète marchant pieds nus sur les débris d'un monde en train de perdre toute valeur et toute mémoire, de l'autre un clown, un magicien railleur, un Houdini faisant la chronique sarcastique et désenchantée de ce nouveau monde en carton-pâte, où le Bien et la Fête se déchainent sans limites. Tous les deux ont essayé d'inscrire leur œuvre *contre* la société du spectacle – une société qui en était à ses premiers balbutiements à l'époque de Pasolini et qui avait tout englobé à l'époque de Muray. Et parfois on a l'impression que tous les deux ont été engloutis dans ce vertige médiatique qu'ils blâmaient avec tant de véhémence. Il n'est pas difficile d'imaginer en fait l'avis que donnerait aujourd'hui Philippe Muray concernant son rôle d'« intellectuel Internet »⁴, espèce qui selon Alain Cresciucci succéderait à l'intellectuel médiatique et dont il

¹ A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.

² Voir J. Dupont, « La comédie “néo-humaine” de Philippe Muray : quelques aspects », dans M.-C. Huet-Brichard, H. Meter (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 297-316.

³ À propos de la notion d'arrière-garde et de ses possibles déclinaisons voir W. Marx (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008.

⁴ A. Cresciucci, « Présentation. À propos de Philippe Muray », dans A. Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 9.

serait devenu malgré lui l'un des représentants les plus brillants, au moins depuis les lectures publiques de ses textes faites par Fabrice Luchini. De la même manière, que dirait Pasolini voyant, par exemple, ses films passer en boucle sur un maxi-écran pendant un festival ou un *happening* ? Son nom cité à tort et à travers, en Italie du moins, par des politiciens, par des hommes de spectacle, par des journalistes, par les écrivains les plus divers¹. Même d'un point de vue stylistique ou poétique il y a, *mutatis mutandis*, des points en commun : dans l'esprit des lecteurs il existe un univers murayen tout comme il existe un univers pasolinien. Et il devient impossible après avoir lu les deux volumes d'*Après l'Histoire* de traverser Paris au mois d'août sans songer, par exemple, à ce qu'aurait pu dire Muray de la rénovation des quais, de la germination de nouvelles plages. De la même manière dans tout *borgataro* on est tenté d'entrevoir cette vitalité immortalisée par Pasolini, dans ses romans, dans ses films, dans ses poèmes. Deux *bêtes de style*, en somme, selon une formule détestée par Pasolini, mais qui rend bien le caractère unique de leur prose, de leurs images, de l'univers thématique qu'ils ont construit.

La vie ou l'œuvre

Essayons donc de voir d'abord le rapport particulier entretenu par les deux écrivains avec la notion d'*œuvre*, une notion dépassant tantôt pour l'un tantôt pour l'autre toute distinction de genre, de style, de sujet : car comme pour Muray la « poésie n'est que la prose poursuivie par d'autres moyens »², l'énorme masse écrite laissée par Pasolini constitue un organisme unitaire, dont chaque élément modifie et illumine l'ensemble. Pour les deux écrivains la notion d'*œuvre* est fondamentale : elle se confond et se superpose à celle de *biographie* ou de *vie*. Nous allons envisager cet aspect d'une perspective visant la mise en relief du rôle reconnu à la pratique critique et nous verrons que, dans les deux cas, cette pratique a eu à la fois une fonction de moteur et de détonateur.

¹ Voir à ce propos E. Golino, *Tra lucciole e Palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995.

² Ph. Muray, « Avant-propos », *Minimum Respect*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 28.

Au premier abord les deux attitudes pourraient sembler opposées, voire inconciliables. D'un côté, Pasolini s'expose totalement, afin d'éviter la tentation de l'introspection et assommer le démon du narcissisme, son expérience personnelle devenant à la fois le filtre et le garant de son écriture, ses « sentiments, ses rapports privés, ses émotions » étant, comme l'a dit Piergiorgio Bellocchio, la force poussant ses arguments, le gage de vérité de ses thèses¹. De l'autre, Muray se retire brusquement, il efface complètement son existence terrestre, il dresse « l'arbre généalogique de nos fantômes »² jusqu'à se faire le chantre et le profanateur de l'« âge du sucre sans sucre, des guerres sans guerre, du thé sans thé »³, sans qu'aucun élément de sa biographie ne vienne gâcher son image de prestidigitateur de la dérision. Si pour Muray être « un écrivain authentiquement libre »⁴ signifie n'accorder à son époque aucun compromis, la liberté pasolinienne se joue justement dans la compromission, dans la prise au sérieux de ce que son époque a tourné au ridicule. Dans ce sens, les deux « manières diverses (et inverses) » que Pier Vincenzo Mengaldo a retrouvées dans la critique pasolinienne seraient les deux étapes d'une libération progressive⁵ : libération et émancipation du militantisme, de l'idéologie, des mots d'ordre de la critique universitaire pour s'adonner, enfin, à une critique intuitive et participative et incarner ainsi cet oxymore qui, chez Pasolini, est figure de l'esprit, avant d'être une figure de la rhétorique⁶. Après une brève parenthèse néo-avant-gardiste – où il côtoya les membres de Tel Quel et il sembla en assumer les positions –, la forme de libération choisie par Muray a été de bâtir toute sa critique

¹ « Ses sentiments, les relations privées, ses émotions - et leur sublimation culturelle et poétique: seconde nature, ou plutôt seule et véritable nature - continueront d'être non seulement le point de départ de ses réflexions, de ses choix, de ses interventions publiques, mais le cœur même de l'argumentation, la force stylistique qui relaie l'argumentation, la preuve de la vérité de la thèse. Le point de départ, l'itinéraire, le point d'arrivée » (« I suoi sentimenti, i rapporti privati, le sue emozioni – e la loro sublimazione culturale e poetica: seconda natura, anzi unica e vera natura – continueranno a essere non solo e non tanto lo spunto delle sue riflessioni, delle sue scelte, dei suoi interventi pubblici, ma il nerbo stesso dell'argomentazione, la forza stilistica che surroga l'argomentazione, la prova della verità della tesi. Punto di partenza, percorso, punto d'arrivo » P. Bellocchio, « Disperatamente italiano », dans P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, éd. W. Siti, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 1999, p. XXIII.

² Ph. Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. II.

³ Ph. Muray, *L'Empire du Bien*, dans *Essais*, cit., p. 20-21.

⁴ M. Desgranges, *Chronique des Belles Lettres (2005-2006)*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 83

⁵ P. V. Mengaldo, « Pier Paolo Pasolini », dans *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 80.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

littéraire contre deux « nihilismes » contemporains : la critique littéraire des universitaires et la critique littéraire des médias¹.

Pourtant, ces deux attitudes sont moins éloignées qu'elles ne le semblent, elles pourraient même être complémentaires, car elles sont le résultat d'une même approche de la littérature. Mais voyons donc de plus près en quoi et comment Pasolini et Muray ont voulu *faire œuvre*.

Pasolini ou la littérature comme trace de soi

Artiste polyédrique s'il en fut, Pier Paolo Pasolini a déployé son génie dans des va-et-vient continuels entre la poésie et le cinéma, la critique littéraire et le théâtre, la critique des mœurs et le roman : chaque volet qui compose son œuvre peut être considéré indépendamment des autres, mais il est indéniable que l'agencement de différentes parties de sa production dessine un parcours unitaire et spécifique. Car la vie et l'œuvre de Pasolini semblent se fondre dans une unité irréductible à tout travail analytique qui voudrait en isoler des moments précis : Pasolini est un auteur à « œuvres complètes », comme l'a dit Franco Fortini², c'est à partir du tout que l'on peut étudier les parties, c'est dans la cohérence de l'ensemble que l'on trouve la raison de ses postulats contradictoires et de ses expériences oxymoriques. Et « faire de la littérature rien d'autre que la trace écrite d'une œuvre vivante »³ devint en effet, comme l'a souligné Walter Siti, la stratégie expressive que l'écrivain mit en place dans la dernière partie de sa vie ; une stratégie définie comme « pathologique » par Edoardo Sanguineti, après tant de polémiques, rebondissant ainsi encore une fois en 1995 sur le côté morbide et maladif des derniers écrits pasoliniens⁴.

Cependant ce mélange de langages, cette vision de la littérature qui petit à petit se confond avec d'autres arts – et qui rend *Petrolio* plus proche du « body art », « ou même de la photographie »⁵ – relève au contraire d'une remise en question

¹ Ph. Muray, « Le propre de la critique », *Exorcismes spirituels I*, dans *Essais*, cit., p. 471.

² F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 19.

³ W. Siti, « Tracce scritte di un'opera vivente », dans P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, éd. W. Siti, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 1998, p. LXXXV : « far della letteratura nient'altro che la traccia scritta di un'opera vivente ».

⁴ E. Sanguineti, « Radicalismo e Patologia », *MicroMega*, n° 4, 1995, p. 213-220.

⁵ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 58.

radicale et salutaire de la séparation d'ascendance formaliste entre le monde des hommes et le domaine des œuvres, leurs histoires respectives et le rapport entre le langage et le référent entraînant une révision généralisée de toute la *doxa* formaliste. C'est pour cette raison que Walter Siti a pu rapprocher la stratégie pasolinienne de celle des acteurs, dans un double sens : aussi bien comme technique d'isolement et de concentration, que comme transposition du théâtre dans la vie, dans une mise en scène continuelle de soi, de son propre personnage¹. Car Pasolini fut, certes, la personne en chair et en os qui écrivit les romans, les critiques, les pièces de théâtre, mais il se trouva fatalement être aussi quelqu'un d'autre : le Pasolini acclamé, désiré, par le public. Dont le désir de jeter son corps dans la lutte fut souvent interprété dans un sens littéral, épisodique, lié tout simplement à certains événements, à la nouvelle forme publique de résistance promue dans l'article, alors que sa signification véritable visait bien plus loin. Bien que la phrase fût reprise d'un chant de la Résistance nègre et qu'elle fût insérée dans un discours se voulant citoyen, politique, engagé, il n'en demeure pas moins que Pasolini réalisa cette forme particulière d'engagement *dans* l'écriture romanesque elle-même. D'ailleurs, ne voulait-il pas rendre *Petrolio* la *summa* de toutes ses expériences et de ses souvenirs, ses mémoires ? Ne disait-il pas à Moravia vouloir arrêter de jouer ?

Or, dans ces pages, je me suis adressé au lecteur directement et non pas de façon conventionnelle. Cela veut dire que je n'ai pas fait de mon roman un 'objet', une 'forme', en obéissant donc aux lois d'un langage qui en assurerait la nécessaire distance par rapport à moi, presque, carrément, en m'abolissant, ou à travers quoi je me nierais généreusement moi-même, en jouant humblement le rôle d'un narrateur pareil à tous les autres narrateurs. Non : j'ai parlé au lecteur en tant que moi-même, en chair et en os, comme je t'écris cette lettre, ou comme souvent j'ai écrit mes poèmes en italien. J'ai rendu le roman objet non seulement pour le lecteur, mais aussi pour moi : j'ai mis cet objet entre le lecteur et moi, et j'en ai discuté en même temps (comme on peut le faire tout seul, en écrivant).²

¹ Voir W. Siti, «Tracce scritte di un'opera vivente» in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, cit., p. LXXXVII.

² P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1995, p. 573-574 (P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 544 : « Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un « oggetto », una « forma », obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti i narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il

La lettre à Moravia qui clôt l'édition établie par Aurelio Roncaglia est un véritable manifeste programmatique où Pasolini envisage *Petrolio* comme un *dépassement*, non seulement de son travail antérieur, mais aussi de la littérature faite par ses contemporains. Ce dépassement aurait dû se jouer dans une compromission totale avec la réalité et la note 99 est on ne peut plus claire à ce sujet. Le roman allait non seulement se configurer comme un précipité des expériences existentielles de son auteur, mais *Petrolio* devait être, en soi, une *expérience* concrète, physique et spirituelle. Il s'agissait, notamment, d'une *initiation*, qui aurait engendré une nouvelle naissance :

En projetant et en commençant d'écrire mon roman, j'ai bien réalisé autre chose que de projeter et d'écrire mon roman: j'ai organisé en moi le sens et la fonction de la réalité ; et une fois que j'ai organisé le sens et la fonction de la réalité, j'ai essayé de m'emparer de la réalité. [...] Au moment même où je projetais et écrivais mon roman, autrement dit où je recherchais le sens de la réalité et en prenais possession, précisément dans l'acte créatif que tout cela impliquait, je désirais *aussi* me libérer de moi-même, c'est-à-dire mourir. Mourir dans ma création : mourir comme en effet on meurt, en éjaculant dans le ventre maternel.¹

Dévoré la réalité

Dans la bibliographie critique concernant l'œuvre de Pasolini on retrouve une tension permanente entre la volonté d'en analyser les détails et la tentation d'en donner une description d'ensemble. Cette tension, loin d'être seulement méthodologique, répond à cette double ligne de force présente dans les ouvrages de l'écrivain ainsi qu'à son esprit de contradiction, et à cette forme de névrose qui a marqué son existence. Dans ses écrits critiques et dans les entretiens qu'il a accordés,

lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo) »).

¹ P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, p. 444 (P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 419 : « Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà. [...] Nello stesso tempo in cui progettavo e scrivevo il mio romanzo, cioè ricercavo il senso della realtà e ne prendevo possesso, proprio nell'atto creativo che tutto questo implicava, io desideravo anche di liberarmi di me stesso, cioè di morire »).

Pasolini s'est en effet toujours montré, mis en scène, autoreprésenté, avoué, dans un état à la limite entre mépris de soi et délire d'omnipotence. Comme il l'écrivit dans *La naissance d'un nouveau type de bouffon* dans *Transhumaniser et organiser* :

Je n'ai plus le sentiment
qui me fait avoir de l'admiration pour moi-même.
Je ne considère pas le fond de mes paroles
comme un fond précieux, une grâce,
quelque chose de spécial et de particulièrement bon¹

Un écrivain constamment partagé entre l'affirmation de sa propre impuissance et la tentation, mythomane, de la prophétie : le scandale de se contredire – selon le célèbre vers des *Ceneri di Gramsci* –, l'antithèse comme *leitmotiv* thématique et formel². La présomption de pouvoir tout recréer *ab origine*, en avouant et en proclamant en même temps sa propre impuissance.

C'est précisément cette volonté de dévorer, englober, appréhender la réalité en l'écrivain, qui a engendré ce qu'on a pu définir comme une littérature performative. Car chez Pasolini, la performance n'est pas une exhibition autoréférentielle, mais elle devient la mise en scène d'une plaie ouverte, une autoreprésentation souffrante qui, en emmêlant l'écriture et le monde, élimine toute introspection narcissique, en évitant ainsi « l'enfer de la tautologie »³. D'où la distance que l'écrivain a toujours gardée par rapport à la néo-avant-garde et à une vision purement formaliste ou esthétisante (il considérerait les deux termes comme synonymes) de la littérature.

¹ P. P. Pasolini, « La naissance d'un nouveau type de bouffon », trad. N. Castagné, dans *Transhumaniser et organiser*, dans *Poésies 1943-1970*, éd. R. de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1990, p. 505 (P. P. Pasolini, *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, dans *Transumanar e organizzar*, dans *Bestemmia. Tutte le poesie*, I, Milano, Garzanti, 1993, p. 883 : Io non ho più il sentimento / che mi fa avere ammirazione per me. / Non considero il fondo delle mie parole / come un fondo prezioso, una grazia, / qualcosa di speciale e di particolarmente buono).

² Voir à propos de l'antithèse relevable à plusieurs niveaux de l'œuvre pasolinienne (antithèse morale, intellectuelle, linguistique, sémantique et syntaxique) : F. Fortini, « Le poesie italiane di questi anni », dans *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 122.

³ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 147-149.

Critique et participation

Dans cette perspective, à l'intérieur de l'œuvre de Pasolini, ses écrits critiques peuvent être lus comme un laboratoire où il élaborait les premières idées qui donnèrent ensuite *Petrolio*. Il s'agit en effet d'un parcours de redéfinition progressive, un éloignement graduel de certaines contraintes (stylistiques, rhétoriques, lexicales) qui lui permit d'aboutir à un type de critique littéraire nouveau, qui a directement influencé sa prose créative. Au fil de ses ouvrages critiques, Pasolini abandonna un vocabulaire d'inspiration formaliste pour s'adonner à une forme d'analyse plus libre et subjective, où la critique littéraire s'est mêlée à la critique sociale. Et la distance qui sépare *Passione e Ideologia* de *Descrizioni di descrizioni* est symptomatique : tentative toute personnelle de conjuguer la critique stylistique de Spitzer et Auerbach et la critique marxiste d'un côté, démarche participative, souple, intuitive ou l'analyse littéraire intègre l'essai polémique et la critique des mœurs de l'autre. C'est Pasolini lui-même, d'ailleurs, qui voyait dans son activité critique la véritable clé de voûte de toute son entreprise artistique et qui se disait quelqu'un qui, malgré ses premiers tâtonnements de poète, « vient de la critique »¹ (« proviene dalla critica »). Car c'est dans ses écrits critiques qu'il réfléchit à ses idiosyncrasies, qu'il élaborait les premières ébauches de sa « sociologie passionnelle »², ou que son « imagination sociologique »³ put prendre son envol.

Le titre *Passione e ideologia* était symptomatique de la partition qui le parcourait : le penchant pour une critique de goût, immédiate, subjective étant constamment freiné par une tentative de synthèse et d'encadrement idéologique. Au fil des articles, l'écrivain y élaborait un système de décryptage historico-littéraire bâti sur des références linguistiques et sociologiques précises, qu'il organisait de manière didactique, presque pédagogique. Les motifs principaux revenant d'un article à l'autre étaient liés à des questions linguistiques⁴ : en polémique avec l'hermétisme

¹ P. P. Pasolini, « Si ridurranno a essere gli inventori di *slogans*? » [1962], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 1999, p. 2768.

² P. V. Mengaldo, « Pier Paolo Pasolini », dans *Profili critici del Novecento*, cit., p. 81.

³ P. Bellocchio, « Disperatamente italiano », dans P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. XXXIV.

⁴ À ce propos, voir notamment l'article qui se trouve au milieu de l'ouvrage : P. P. Pasolini, « La confusione degli stili », dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 290-305.

(et avec le « novecentismo »), Pasolini reconnaissait dans la littérature italienne la présence d'une haute tradition provenant de Pascoli et qui se renouvellerait dans l'œuvre de ses successeurs (les « neosperimentali »)¹. Dans ce cadre, il proposait une analyse du travail de quelques auteurs méconnus², ainsi qu'un panorama détaillé de la poésie dialectale et de la poésie populaire³. Tout au long du recueil, Pasolini se servait de la catégorie continienne de « plurilinguismo » pour mettre en évidence la présence, dans l'histoire de la littérature italienne, d'un mouvement réaliste constamment offusqué par une tendance lyrique.

Or, à partir des années 1970 Pasolini abandonna cette attitude et ce vocabulaire critique, il changea radicalement les moyens de son « néo-engagement socio-linguistique »⁴ pour s'adonner à une critique différente, bâtie sur des catégories plus visionnaires, inspirées et, dirait-on, cinématographiques. Une critique moins technique et plus subjective : il s'agissait pour lui d'associer la critique littéraire à cette critique de la société que, dans les mêmes années, il affinait grâce à son activité de journaliste. Ainsi, il laissa de côté toute abstraction, toute théorisation, pour des interventions où la critique des mœurs se mêlait à une vision socio-politique. À ce propos, Emanuele Zinato a mis en évidence le fait que la métamorphose des formes du discours critique pasolinien et de ses idées-clés est directement liée au changement dans son rapport avec le public, son rôle d'intellectuel dans une société médiatisée, son expérience de cinéaste au moment où l'audiovisuel était en train de devenir « la forme décisive de représentation »⁵. D'une manière générale, c'est la mutation anthropologique relatée et passée au crible de sa « sociologie passionnelle » dans les *Écrits Corsaires* qui constitua l'intuition intellectuelle fondamentale : c'est à l'époque où Pasolini élaborait cette formulation qu'il commença à accorder à la critique littéraire une valeur de critique sociale qu'il avait juste ébauchée auparavant. La composante idéologique prit une autre tournure : la critique littéraire devint le

¹ P. P. Pasolini, « Dal Pascoli ai neo-sperimentali », *ibid.*, p. 229-273.

² Voir, par exemple, à ce propos: P. P. Pasolini, « I *Canti dell'infermità* di Reborà », *ibid.*, p. 326-328; « Sbarbaro », *ibid.*, p. 328-331; « Saba: per i suoi settant'anni », *ibid.*, 331-336.

³ P. P. Pasolini, « La poesia dialettale del Novecento », *ibid.*, p. 4-117; P. P. Pasolini, « La poesia popolare italiana », *ibid.*, p. 118-228.

⁴ E. Zinato, «Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione », *Le idee e le forme*, Roma, Carocci, 2010, p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 143.

pendant du travail plus strictement littéraire, visant à interroger, véritablement, l'époque. Tout cela constitue le terrain où a pu germer *Petrolio*.

Muray et l'œuvre comme poupée gigogne

En s'inscrivant dans un discours développé pendant trois décennies, la réflexion de Philippe Muray à propos de la littérature ainsi que sa pratique romanesque ne peuvent pas être comprises en dehors du cadre général de sa pensée : au fil des années, il a bâti un système de décryptage de la société dont sa pratique critique est l'un des quatre piliers principaux, les autres étant constitués par ses romans, ses poèmes et ses essais. Philippe Muray lui-même est revenu souvent sur cette question et il a parlé notamment d'un « côté poupée gigogne » de son œuvre¹. Comme il l'a dit dans son *Portatif, Le XIX^e siècle à travers les âges* est effectivement « contenu formellement dans quelques lignes du *Céline* », tout comme *Postérité* – préambule de *On ferme* – est indissociable des analyses de Zola dans *Le XIX^e siècle à travers les âges*, et au moins deux passages de *La Gloire de Rubens* « conduisent directement » à l'*Empire du Bien*². Mais les rapports de filiation directe, les enchaînements et les emboîtements sont bien plus nombreux : l'*Empire du Bien* est l'aboutissement logique du *XIX^e siècle à travers les âges* qui, à son tour, prend le relais de *L'Opium des lettres* ; *La Gloire de Rubens* est un « contrepoint pictural du *XIX^e siècle à travers les âges* », les deux ouvrages composant un diptyque, un « éloge de l'inactuel »³. Le « bluff cynique », le « leurre de charité crapuleux », la « contrefaçon de bienfaisance »⁴ dans l'*Empire du Bien* sont menés par des fantoches prônant l'indifférenciation totale, la dissolution de l'esprit critique individuel dans le troupeau – et tous ces éléments sont des thèmes qui hantent *L'Opium des Lettres*. Si *L'Empire du Bien* montre comment l'homme est sorti de l'Histoire, c'est dans les chroniques hebdomadaires parues pendant les années 1990 dans *La Revue des deux mondes* que l'on peut observer ce qui s'est passé après. *Festivus Festivus* constitue

¹ Ph. Muray, *Le Portatif*, Paris, Les Belles Lettres, « Mille et une nuits », 2006, p. 64.

² *Ibid.*, p. 64-65.

³ A. de Vitry, *Philippe Muray par Philippe Muray*, dans J. de Guillebon, M. Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », p. 299.

⁴ Ph. Muray, *L'Empire du Bien*, cit., p. 25.

enfin une véritable *summa* de son œuvre : en reprenant la phrase d'Elias Canetti mise en exergue dans *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Muray y affirme la profonde cohérence de son entreprise intellectuelle, entièrement vouée à une seule cause : « prendre le siècle à la gorge »¹, en utilisant le rire comme un acte de mépris radical, une « arme de destruction massive »².

Pourtant, la stratégie mise en place par Muray n'est pas celle des acteurs, comme pour Pasolini, mais plutôt celle des magiciens. À la fois présent et absent, homme en chair et en os et fantôme volatil, chroniqueur et caricaturiste, Muray a tissé son œuvre en imitant le « show de l'évadé perpétuel » fait par Houdini, saint patron du *XIX^e siècle à travers les âges* : « un programme pour toute une vie... le désenchaînement permanent. Dégarrotage-escamotage. La fuite sur la place en public. Le tour de passe-passe libérateur »³. Plonger corps et âme ligotés dans les abîmes du contemporain, et en sortir, d'un mouvement imprévisible, libéré.

Faire du Balzac avec du Rubens

Muray n'a pas seulement emprunté à Balzac cette devise qui dirige son art romanesque et qu'il n'arrêtait pas de répéter (« Indiquer les désastres produits par le changement des mœurs est la seule mission des livres »⁴), il lui a véritablement consacré sa vie, en tant qu'« hommage »⁵ à sa force inventive, à sa capacité de pénétration dans son époque (le spectre de l'écrivain apparaissant dans *On ferme* n'est, à cet égard, que l'énième confirmation de cette dévotion absolue).

Comme l'a souligné Alexandre de Vitry, Philippe Muray, précisément dans le sillage de son père spirituel Balzac, veut *faire œuvre*, il s'agit là même de l'une de ses ambitions centrales, une sorte d'obsession de la cohérence, de l'adhésion à soi-même, malgré toutes les contradictions apparentes. Et lorsqu'il s'occupe du travail

¹ Ph. Muray, *Festivus Festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy*, Paris, Fayard, 2005, p. 23.

² *Ibid.*, p. 307.

³ Ph. Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, cit., p. 17-18

⁴ H. de Balzac, *Les Employés*, « Préface de la première édition » [1838], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 885. Philippe Muray a utilisé cette formule à plusieurs reprises, à la fois pour donner une définition de son travail et pour reconnaître sa dette à l'égard de Balzac.

⁵ Ph. Muray, « La Transgression mise à la portée des caniches », *Exorcismes spirituels IV. Moderne contre moderne*, dans *Essais*, cit., p. 1674.

d'autrui – qu'il s'agisse de Zola, de Flaubert ou de Bloy, de Flannery O' Connor ou de Philippe Roth – c'est cet aspect qu'il recherche, c'est-à-dire « interroger les œuvres des autres écrivains comme des *ensembles* », afin d'en comprendre le fonctionnement, l'agencement des contradictions et de découvrir ainsi un principe supérieur (« même si ce principe avait pour seul nom, par tautologie : l'auteur »¹). Cependant, dans la bibliographie critique consacrée à Philippe Muray on repère un *leitmotiv* concernant une prétendue partition de son œuvre. Par exemple, Philippe Sollers – qui avait préfacé *L'Opium des lettres* et avait été l'éditeur de *Céline* et du *XIX^e siècle à travers les âges* – a déclaré avec amertume que « Muray s'est mis, de plus en plus, à parler de ce qu'il détestait dans notre époque, au point de trouver des partisans qui se soucient peu de ses lectures (vastes) et de ses intérêts réels (métaphysiques cachées) ». De même, Jacques Henric a consacré un chapitre de *Politique* à Philippe Muray où, entre autre, il lui reproche d'avoir été « toujours plus dans l'exécration, toujours moins dans l'admiration »². Or, dans notre perspective il s'agit exactement du contraire : le tournant pris par l'œuvre de Muray à partir du début des années 1990, loin d'en représenter un affaiblissement ou une dégénérescence, est au contraire l'aboutissement, l'évolution et l'accomplissement d'une réflexion commencée pendant les années 1970. Et si toute sa spéculation à propos de la débâcle de la contemporanéité est menée au nom d'un refus total et totalisant – un « rejet de greffe », comme le dit le sous-titre des premiers *Exorcismes Spirituels* –, c'est justement dans ses propos sur la littérature et sur les quelques écrivains qu'il aimait que s'ouvre ce qui, à plusieurs égards, pourrait bien être vu comme le côté « positif » de son œuvre, sa *pars construens*, en quelque sorte.

C'est dans l'essai de 1991 consacré au peintre Pieter Paul Rubens³ qu'il faut chercher les raisons des choix poétiques et des moyens stylistiques employés par Muray⁴. Par le biais d'une prose redondante et pléonastique, Muray traverse et imite

¹ A. de Vitry, *L'Invention de Philippe Muray*, Paris, Carnets Nord, 2011, p. 152. À ce propos, voir aussi : A. de Vitry, « Philippe Muray par Philippe Muray », dans J. de Guillebon, M. Caron (dir.), *Philippe Muray*, cit., p. 297-323.

² J. Henric, « Les fautes de "l'abbé Muray" », dans *Politique*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », p. 225.

³ Ph. Muray, *La Gloire de Rubens*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1991.

⁴ Dans son journal du 10 octobre 1987 nous pouvons lire : « Je voudrais faire de ce Rubens mon art poétique » (extrait inédit cité dans E. Saliot, « Muray lecteur de Rubens », dans J. de Guillebon, M. Caron (dir.), *Philippe Muray*, cit., p. 256.)

la vie et l'œuvre de Rubens, en lui reconnaissant le triple rôle d'inspirateur, de maître et d'alter ego. Le peintre en ressort comme une figure tutélaire : il incarnerait, avant la lettre, un déni radical de la mythologie romantique de l'artiste maudit ; son œuvre serait la manifestation d'un art pur, un art d'où le sentiment de culpabilité serait totalement expulsé ; il représenterait une issue providentielle face à la débâcle de l'art contemporain, contre lequel, encore aujourd'hui, il s'inscrirait en faux¹. Un peintre qui dans *Planète Bienfaisance* n'est pas acceptable, une expérience de vie et une œuvre à l'opposé de la comédie contemporaine². Une vie et une œuvre bâties contre les mouvements d'avant-garde du XX^e siècle qui ont amené l'artiste à ressembler « à ces individus que l'on retrouve parfois, sur les quais des gares, sans papiers, sans mémoire, et qui ne savent plus d'où ils viennent, qui ne connaissent plus leur nom, ni leur adresse, ni leur famille, ou qui préfèrent peut-être les avoir oubliés »³.

De Homo dixneuviemis à Homo festivus

Je n'aurais pas écrit ce livre si je n'avais pas été écrivain, je veux dire précisément romancier. Ainsi va le travail de la fiction qu'il arrive un jour où il faut bien commencer à chercher ce qui lui manque, ce qu'elle n'a jamais voulu entendre ni voir pour continuer à répéter de plus en plus précieusement la scène du premier baiser engagé mutilé par les coq-à-l'âne d'un hermétisme résigné.⁴

Au-delà de la complémentarité affichée entre critique littéraire et pratique romanesque, dans ces quelques lignes nous pouvons reconnaître l'une des marques stylistiques de l'écriture critique baroque de Philippe Muray : une première phrase qui énonce, de manière ferme et opiniâtre, un parti-pris, à laquelle s'ajoute une définition dérisoire et aigre de l'attitude opposée, élaborée dans un langage métaphorique déclenchant une attaque sans appel. Il s'agit des premières lignes de *l'Opium des lettres* qui montrent l'auteur s'insérant dans le sillage des travaux

¹ À propos de *La Gloire de Rubens* comme clé de voûte de l'œuvre de Muray voir O. Maillart, « Philippe Muray : d'un plaisir l'autre », *La Revue des deux mondes*, janvier 2008, p. 22-35.

² Ph. Muray, *La Gloire de Rubens*, cit. , p. 52

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

publiés quelques années auparavant par René Girard¹, et par Elias Canetti² : en laissant de côté toute analyse textuelle et en travaillant au carrefour entre psychologie, philosophie et anthropologie, il retrouvait dans des œuvres éloignées dans l'espace et dans le temps l'écho d'un même discours continuellement redéfini, à savoir l'affrontement entre individu et masse. Dans ce premier essai Muray voulait, d'une part, dégager des œuvres une vérité autre que la simple donne stylistique et lexicale et, d'autre part, dénoncer toute littérature intimiste, aux allures philosophiques. Car, dans sa perspective, la littérature contemporaine se penchant sur le clivage du sujet ne ferait rien d'autre que rester en deçà de l'enjeu fondamental, c'est-à-dire du rapport entre individu et masse, sujet et nombre, unité et pluralité.

Dans *Le XIX^e siècle à travers les âges*, publié quelques années après, Philippe Muray reprit cette même question dans la perspective de l'histoire des religions et de l'histoire des idées, se penchant sur un siècle entier, afin d'y retrouver les prémisses de la culture contemporaine et d'un certain syncrétisme marquant la modernité. En écartant toute pensée acquise sur le socialisme comme mouvement politique voué au bien-être social et à l'amélioration progressive des conditions de vie et de travail, Philippe Muray avança une thèse singulière : le socialisme et l'occultisme seraient consubstantiels, ils ne seraient rien d'autre que les deux faces de la même médaille. Il forgea aussi un mot, *occultismesocialisme* (présent tout au long de son œuvre abrégé en *ocsoc*, ou *occulto-socialisme*), pour rendre compte de ce mélange indissoluble : l'élan communautaire, participatif, laïque et utopique du socialisme ne serait envisageable sans une religiosité plus profonde, qui s'exprimerait dans une passion de l'occulte et de l'ésotérisme (et tous les phénomènes paranormaux annexes : l'évocation des morts, la divination, la théosophie et la nécromancie, la métempsychose, les zombis, les vampires, etc.).

« *Oustrances à plaisir* » et « *profusion d'excès* »

Dixneuviémité, *ocsoc*, *homo dixneuviemis* sont des termes et des appellatifs que Philippe Muray réemploya constamment, et ce type humain, ce rendu

¹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

² E. Canetti, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1966.

allégorique, ce personnage mi-réel mi-romanesque qui est *Homo dixneuviemis* évolua – grâce à *On ferme* – en cette sorte de fantoche fétiche qui est *Homo festivus*, l'être « post-humain » qui « se croit libéré des dettes que ses ancêtres pouvaient avoir envers le passé et qui file sur ses rollers à travers un réel dont la réalité ressemble à du carton-pâte »¹. Dans les chroniques que Muray tint pendant les années 1990 dans *La Revue des deux mondes*, il raconta ses aventures à travers un Paris dévasté, une ville en liesse transformée de *Babylone* à *Babyland*². Un Paris ayant perdu toute authenticité, devenant le microcosme où observer les actions et les habitudes de l'homme occidental – touriste éternel vadrouillant parmi les ruines d'une civilisation déchu. Grâce au montage de morceaux choisis tirés de la presse (*Télérama*, *Le Nouvel Observateur*, *Libération* et *Le Monde* constituent ses références), Muray reprenait les tics de langage, les formules figées, les clichés et il tirait ainsi un tableau grotesque et burlesque de toute une époque, la chronique des aventures de *Homo festivus* étant le prétexte pour parler des symptômes les plus éloquents de la métamorphose générale advenue à la fin du deuxième millénaire. Qu'il s'agisse de l'art contemporain³, des commémorations de Mai 68 ou du *Printemps des poètes*⁴, c'est l'envahissement de la vie quotidienne par la fête que Muray visait, une fête devenue l'occupation première de l'homme occidental, dans tous les milieux et dans toutes les couches sociales.

Or, cette chronique globale et systématique de l'époque où « les conditions actuelles d'existence sont transformées en objets littéraires »⁵, n'aurait pas été concevables sans le travail préalable accompli dans *On ferme*⁶. Dans cette perspective, le roman est une véritable enquête sur une réalité qui n'est plus réelle et d'où émerge toute la série d'éléments post-historiques : « haine du patriarcat », « demande de protection obsessionnelle », « moralisme pleurnichard », « libertarisme

¹ Ph. Muray, *Le Portatif*, cit., p. 45.

² Ph. Muray, « De Babylone à Babyland », *Après l'Histoire II*, dans *Essais*, cit., p. 397-403.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ Ph. Muray, « Poètes au printemps, Noël en décembre » ; « Le cercle des poètes reparus » ; « Des origines conjointes de la poésie contemporaine et des sectes », *ibid.*, p. 292-304.

⁵ Ph. Muray, « C'est le sans-précédent qu'il faut écrire », *ibid.*, p. 1679.

⁶ « Mais l'exercice romanesque peut conduire aussi, s'il a été mené à bien, à cette forme essayistique conclusive, et à une sorte de "science" de la lecture, du déchiffrement : encore une fois, je n'ai lu le monde nouveau, dans *Après l'Histoire*, que parce que la nécessité romanesque (la vérité romanesque ?) m'y avait conduit ; ce qui fait qu'*Après l'Histoire* est la synthétisation théorique et la vérification à travers l'actualité quotidienne de ce que j'avais découvert en écrivant *On ferme* » (Ph. Muray, « Découverte romanesque et vérité théorique », *ibid.* p. 1214).

cynique », « mélangisme », « amalgamisme », « puérilisme », « démence maniaco-législative »¹. Ainsi *Homo Festivus* est le pantin théorique résultant d'une étude menée par le biais de personnages romanesques², il est l'allégorie montrant les conséquences anthropologiques du « gavage au Bien »³, du terrorisme leibnizien qui garde la fin du XX^e siècle en otage : il s'agit de « l'ombre conceptuelle des personnages mis en jeu dans *On ferme* »⁴, de leur anxiété d'accumulation, de leur donjuanisme sous cellophane.

¹ Ph. Muray, *Le Portatif*, cit., p. 42-43.

² « [...] j'en ai fait un personnage conceptuel, quelque chose d'intermédiaire entre le concept et l'être romanesque, ce qui me permet sans cesse de l'aborder des deux côtés, par les idées et par la vie, par la pensée comme par les événements concrets, par l'entendement comme par le mouvement. Philosophe ou sociologue, je parlerais en effet de l'Homo festivus, mais c'est bien ce dont je me garde comme de la peste car alors il me serait impossible de faire ce que j'ai entrepris, et qui seul compte à mes yeux, à savoir le portrait du temps, la recreation de l'époque ; ce qui ne se peut envisager qu'à partir des méthodes et avec les instruments variés (du sérieux à la farce) de l'art » (Ph. Muray, « Ce n'est qu'un début, continuons leur débâcle », *Exorcismes spirituels* IV, dans *Essais*, cit., p. 1647).

³ Ph. Muray, « Découverte romanesque et vérification théorique », *Exorcismes spirituels* III, *ibid.*, p. 1216.

⁴ *Ibid.*, p 1212

MÉTAMORPHOSES DU PRÉSENT

L'obsession anti-formaliste

Les deux manières de *faire œuvre* déployées par Pier Paolo Pasolini et par Philippe Muray sont complémentaires : il s'agit de deux efforts semblables pour sortir de l'ornière formaliste et proposer un discours unitaire renouvelé. Dans cette perspective, en présentant une lecture d'ensemble de leurs travaux critiques respectifs, nous ne voulons pas trouver des similitudes ou de ressemblances artificielles dans deux parcours qui sont – nous l'avons souligné à plusieurs reprises – très dissemblables, à certains égards même inassimilables. Jusqu'à présent, nous avons au contraire trouvé une continuité grâce à la cible polémique contre laquelle ils ont inscrit leur œuvre en faux. Ainsi, nous avons essayé de relever, chez l'un *et* chez l'autre, une tension qui répond au même questionnement, à la même volonté de s'opposer physiquement et formellement aux diktats formalistes. Conscients qu'une analyse comparative concernant leurs ouvrages dans le détail n'aurait eu aucun intérêt, nous avons mis en évidence une volonté commune de cohérence, d'adhésion jusqu'au paroxysme à eux-mêmes, à leur propre image. Ce n'est pas en effet une attitude téléologique qui amène à voir une sorte de courbe ascendante dans les deux parcours littéraires : Pasolini s'est effectivement libéré de certaines contraintes dont il ressentait le poids et les limites ; Muray a effectivement aiguisé son couteau en passant de la généalogie de nos fantômes (l'*ocsoc* du XIX^e siècle) à la transformation « des conditions actuelles d'existence en objet littéraire »¹. Il s'est agi, pour tous les deux, de tisser une trame, de déployer un fil narratif à l'intérieur même de leur propre histoire intellectuelle. Vu la complexité, le volume et l'étendue des deux œuvres, on aurait pu suivre de plus près leurs évolutions respectives, mais on aurait oublié la visée de notre étude : mettre en évidence l'importance de la pratique critique non seulement à l'intérieur de leur propre parcours, mais, d'une manière plus générale,

¹ Ph. Muray, « C'est le sans-précédent qu'il faut écrire », *Exorcismes spirituels IV, ibid.*, p. 1679.

pour l'histoire littéraire du siècle dernier. Tous les deux ont à faire, à des moments différents, avec le vocabulaire et les agents principaux de la *doxa* formaliste, et tous les deux manifestent une même insatisfaction à leurs égards. Cette insatisfaction évolue jusqu'à devenir une sorte d'obsession – comme s'ils avaient mieux centré l'objectif, réglé le zoom, comme s'ils avaient découvert là quelque chose de *vital* pour la littérature.

Apocalypse et hallucination du présent

Dans son essai consacré aux « idées » et aux « formes » de la critique italienne du XX^e siècle que nous avons déjà cité à plusieurs reprises, Emanuele Zinato a bien su reconstruire le parcours pasolinien justement comme une évolution¹ : d'une critique cherchant une médiation entre la stylistique et le marxisme, à une critique « globale »². Le passage se jouerait dans la réponse qu'il choisit de donner en tant qu'intellectuel à l'apocalypse, au ravage du présent, de l'idéologie hédoniste de la société de consommation. Dans cette perspective il faut comprendre l'usage pasolinien du cinéma comme moyen de résistance contre la réalité factice peinte et inventée par la télévision, ainsi que son appréhension du langage cinématographique comme expression du réel avec du réel³ (une appréhension plutôt naïve par rapport aux discours développés par les sémioticiens à la même époque). Et dans cette même perspective il faut lire la nouvelle tournure prise par sa pratique critique : le dernier Pasolini est en effet « un critique *transformé*, qui pour obtenir une audience dans une ambiance postmoderne se déplace sur le terrain des médias et se met lui-même directement en jeu comme personnage public, poète, réalisateur, homosexuel persécuté », arrivant grâce à son attitude de pirate à déconstruire « les mythologies transgressives des années 1970 plus que les mythologies respectables », s'attaquant « à la télévision et aux pouvoirs

¹ E. Zinato, «Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione », *Le idee e le forme*, cit., p. 139-145.

² *Ibid.*, p. 142.

³ D'une manière plus générale, voir P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

occultes »¹. La critique-littéraire s'intègre ainsi à une critique sociale bien plus ample et, pour ce faire, elle assume un aspect plus *descriptif* – elle devient une critique qui s'intéresse moins aux questions historico-littéraires et aux signes linguistiques qu'au rapport de la littérature avec le monde et à sa propre fonction clarificatrice concernant ce rapport.

Philippe Muray, pour sa part, dès qu'il s'est adonné à la critique littéraire, n'a jamais négligé d'en faire un instrument d'enquête sociale, afin de voir en quoi l'œuvre analysée – qu'elle soit du passé ou du présent – défie à la fois son propre temps et l'Empire du Bien contemporain, c'est-à-dire la platitude et le conformisme de l'humanité post-historique. À cet égard ses lectures de l'œuvre de Céline sont emblématiques : aussi bien dans l'essai de 1981 que dans les écrits qu'il lui a consacré par la suite, Muray a toujours voulu mettre en évidence le fait que Céline a su saisir le « Centaure épistémologique » qui préside aux actions et aux systèmes de pensée du XX^e siècle et qui trouveraient leur source au XIX^e siècle. En montrant les contradictions de son propre temps, il a su également prévoir les contradictions de la société à venir, la violence inhérente à l'esprit démocratique de la société de consommation, la forme de terrorisme doux représentée par la société du spectacle, le prétendu progrès du capitalisme étant en effet une marche en arrière civile et culturelle, un retour à l'esclavage, une perpétuation des mécanismes des fonctionnements les plus bestiaux de l'être humain. Parcourir les articles de Muray signifie parcourir la lente mais implacable opération de fictionnalisation du monde accomplie par les médias, ainsi que sa propre quête – dans la littérature – des antidotes possibles à cette substitution au réel des *signes du réel* réalisée par la société postmoderne selon Jean Baudrillard². En effet, dans sa production entière, critique littéraire, chronique sociale, critique de mœurs, satire et pratique romanesque s'intègrent dans un projet unique : la description des temps présents en termes de métamorphose, de changement du paradigme précédent qui n'a pas d'égal dans l'Histoire, de transformation de l'être humain au moment où la réalité est devenue *intégrale*. En s'affranchissant d'une approche au texte de type formaliste, l'écrivain a voulu souligner la pertinence d'une critique relevant le lien entre la littérature,

¹ E. Zinato, « Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione », *Le idee e le forme*, cit., p. 144.

² J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats » 1981.

l'Histoire et la société. C'était, pour lui, une question vitale : dans le monde de simulacres et de faux-semblant généré par la société du spectacle, il fallait mettre en évidence la défaite de l'Occident, tout en assumant, avec courage, une optique totalisante en contraste avec la vision parcellisée et neutralisante donnée par les médias.

Décrire, juger

Voyons donc de près les lieux où s'est jouée la critique littéraire de Pasolini et de Muray, et les manières qu'ils ont choisies pour poursuivre leur projet démystificateur : Pasolini s'attaquant aux poussées antidémocratiques en action dans la jubilation aveugle du boom économique ; Muray s'attaquant à la démocratie elle-même, ayant engendré un syncrétisme vidé de tout contenu, où rien n'aurait plus de valeur justement parce que la possibilité même du négatif aurait été oblitérée. L'égalité sans liberté, en somme, précisément comme Tocqueville l'avait prévu.

À travers une lecture transversale de *Descrizioni di descrizioni* et des *Exorcismes spirituels* nous allons trouver une confirmation de notre hypothèse de départ, à savoir la possibilité d'affirmer une continuité dans les deux pratiques critiques grâce à l'isolement de leurs cibles communes. L'*actualité* d'un ouvrage recensé est, pour les deux écrivains, l'un des gages de sa réussite esthétique – une *actualité* dont la signification coïncide avec la capacité de représenter les codes et les rituels du Pouvoir, comme l'aurait dit Pasolini. La *tolérance* et la *bienveillance* sont, pour tous deux, à bannir, en tant que mots d'ordre de la société de consommation – deux mots dont la signification est aussi ambiguë que son usage est hypocrite. La *nuance* et l'*objectivité* ne sont pas les idéaux à poursuivre, même si aussi bien Pasolini que Muray refusent fermement de qualifier leur approche d'impressionniste.

Pasolini résumait en 1975 son travail pour *Il Tempo* de la manière suivante :

J'ai fait des « descriptions ». Voilà tout ce que je sais de ma critique en tant que critique. Et « descriptions » de quoi ? D'autres « descriptions » auxquelles les livres se réduisent. L'anthropologie l'enseigne : il y a le « dromenon », le fait, la chose qui s'est produite, le mythe et le « legomenon », sa description parlée. Dans la vie, des événements arrivent ;

les livres les décrivent : mais en tant que livres, ce sont aussi des événements : et ils peuvent donc être eux aussi décrits : par la critique. Qui est donc « legomenon » au deuxième degré. Évidemment, celui qui décrit, décrit de son propre point de vue. Ce qui ne veut pas rigide dire subjectif : c'est le point de rencontre d'une infinité tourbillonnante d'éléments, qui en réalité appartiennent à des univers distincts (existence et culture, préhistoire et histoire, professionnalisme et dilettantisme, phénoménologie et psychologie : et autres couples semblables, plus ou moins antithétique, à l'infini). C'est pour cela que la « critique » n'est pas définissable, ni, à la limite, dicible. Il est certain que si je devais finalement rassembler ces brèves études dans un volume, je ne pourrais pas trouver de titre plus pertinent que : *Descriptions de descriptions...*¹

Muray, dans un article paru dans l'*Atelier du Roman* en 1996, définissait le travail qu'il avait pu y mener :

La critique, c'est le jugement. C'est l'appréciation, c'est la détermination des propriétés de quelque chose. C'est la possibilité de dégager un critérium amenant à porter un jugement. Une bonne connaissance de la réalité d'aujourd'hui, de l'état dans lequel elle se trouve, me semble requise pour apprécier les romans, dans la mesure où ils ont à faire avec cette réalité, mélange de dissolvant néo-évangélique, d'effacement ludique des « différences », d'oppression informationnelle, etc. Un véritable critique devrait être amené, par nécessité interne pour ainsi dire, non seulement bien sûr à dévoiler sa pensée sur le livre qu'il est en train de critiquer, mais aussi, via cette critique, à livrer ce qu'il pense lui-même du monde, des choses de la vie, de l'univers qui l'entoure, ou de ce qu'il en reste. J'ai autant de mal à me figurer un roman intéressant qui ne parlerait pas, d'une façon ou d'une autre, de la comédie contemporaine, qu'à imaginer une critique dont je ne pourrais pas lire, dans le filigrane de son commentaire, ce qu'il a compris du temps présent, ce qu'il sait de notre monde en liquidation et de ceux qui l'habitent.²

¹ P. P. Pasolini, *Descriptions de descriptions*, trad. René d Ceccatty, Marseille, Rivages, 1984, p. 264-265. [(P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 457-458 : « Ho fatto delle “descrizioni”. Ecco tutto quello che so della mia critica in quanto critica. E “descrizioni” di che cosa? Di altre “descrizioni”, che altro i libri non sono. L'antropologia l'insegna: c'è il “drómenon”, il fatto, la cosa occorsa, il mito, e il “legómenon”, la sua descrizione parlata. Nella vita accadono dei fatti; i libri li descrivono: ma in quanto libri sono anch'essi dei fatti: e quindi possono essere anch'essi descritti: dalla critica. Che è “legómenon” quindi, di secondo grado. S'intende che chi describe, describe dal suo angolo visuale. Che non vuol sempre rigidamente dire soggettivo: esso è il punto di incontro di una infinità vorticosa di elementi, che in realtà appartengono ad universi distinti (esistenza e cultura, preistoria e storia, professionismo e dilettantismo, fenomenologia e psicologia: e altre simili coppie più o meno antitetiche, all'infinito). È per questo che la critica non è definibile, né, quasi, parlabile. Certo è che se dovessi infine raccogliere questi miei brevi saggi in un volume, non potrei trovare titolo più pertinente che: *Descrizioni di descrizioni...* »).

² Ph. Muray, « Le propre de la critique », *Exorcismes spirituels I*, dans *Essais*, cit., p. 470-471.

Nous verrons ces deux positions critiques se faire curieusement écho. Si justement à cause de l'anti-systématicité de leur démarche, en donner une définition catégorique n'est pas possible, il n'en demeure pas moins que l'analyse de leurs approches dessine un tableau harmonieux et cohérent.

Descriptions de descriptions

Les articles qui composent *Descrizioni di descrizioni* reproduisent la presque totalité de la chronique littéraire que Pasolini a tenu dans l'hebdomadaire *Il Tempo* du 26 novembre 1972 au 25 janvier 1975 ; le livre a été publié pour la première fois en 1979, sous la direction de Graziella Chiarocci. Une démarche plus souple, moins systématique par rapport à *Passione e ideologia*, structure le recueil : les articles ne sont pas organisés selon la proximité du sujet abordé, mais ils suivent, tout simplement, un ordre chronologique. Le ton et le caractère des textes sont ceux de la chronique littéraire et artistique (ou de l'« elzeviro letterario »¹, selon la définition continienne) : les articles ne dépassent jamais les quatre ou cinq pages et, presque tous, sont consacrés à une parution récente. D'un point de vue rhétorique, on peut remarquer une certaine tendance à l'aphorisme, à la formulation apodictique réalisée par le truchement d'une parenthèse ou d'une incise, en forme de digression. Dans ses arguments, Pasolini utilise des définitions foudroyantes, il procède par effets de zoom,² il cherche un aspect particulier qui résumerait l'attitude d'un écrivain ou le noyau d'une œuvre – comme lorsque il voit dans une coquetterie ou une manie stylistique (« un *vezzo stilistico* ») de Giorgio Bassani, le concentré de « toute une idéologie »³. Au fil des articles, Pasolini déploie son goût pour le jugement péremptoire et pour l'affirmation hyperbolique⁴, tout en s'adonnant (non sans ironie)

¹ G. Contini, « Testimonianza per Pier Paolo Pasolini », *Ultimi esercizi e elzeviri* (1968-1987), Torino, Einaudi, 1988, p. 389.

² Voir par exemple: P. P. Pasolini, « Italo Calvino, *Le città invisibili* », dans *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 38-39; « Andréj Platonov, *Il villaggio della nuova vita* », *ibid.*, p. 46-47; « Alberto Moravia, *Un'altra vita* », *ibid.*, p. 204 et p. 211.

³ P. P. Pasolini, « Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura* », *ibid.*, p. 264.

⁴ Voir par exemple P. P. Pasolini, « Gaetano Carlo Chelli: *L'eredità Ferramonti* », *ibid.*, p. 66; « Raffaele La Capria, *Amore e psiche* », *ibid.*, p. 147.

au plaisir de l'éreintage¹. L'analyse linguistique est toujours présente, mais elle est souvent englobée dans des propositions moins techniques que celles de *Passione e ideologia* : la donne purement linguistique est là pour confirmer une hypothèse avancée préalablement d'une manière intuitive².

De manière plus générale, le *je* du critique se fait plus fort, il s'impose, il met en scène sa pensée³ : c'est son œil qui gagne la page, avec fraîcheur, légèreté, désinvolture, insolence. Pasolini ne cherche plus la rigueur d'une méthode⁴, mais il propose son point de vue, fréquemment sous la forme du parti pris. Ses catégories, comme l'a écrit Pier Vincenzo Mengaldo sont « extralittéraires »⁵. Dans *Descrizioni di descrizioni* Pasolini reprend les mêmes termes et il garde la même attitude que l'on retrouve dans les *Scritti corsari* et les *Lettere luterane*, la cohésion des articles est donnée par le retour d'un certain nombre de termes-clé ou des mots-concept que Pasolini avait utilisés auparavant. Il « balaye tout académisme et toute prudence, se livrant à une critique anti-discursive (ou excessivement discursive) » il mène son « corps à corps »⁶ avec les auteurs: il pratique une critique « violemment subjective »⁷ dont les catégories de référence qu'il resémantise sont « neo-avanguardia », « movimento », « studentesco », « espressionismo », « manierismo », « estetismo », « mimesi », « moralismo », « teppismo », « behaviorismo ». Ou bien il se sert de certains « concepts-cible »⁸ (*il Potere, il Palazzo, l'Omologazione*) qui, tels des allégories médiévales, dramatisent l'action. Pasolini abandonne ici tout jargon critique ou académique pour s'adonner à une réflexion qui, en dernier ressort, concerne les rapports entre littérature et société : en intégrant l'analyse littéraire à

¹ Voir par exemple: P. P. Pasolini, « Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno* », *ibid.*, p. 275; « Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*; Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!* », *ibid.*, p. 127; « Almanacco dello specchio n. 3 », *ibid.*, p. 306-307.

² P. P. Pasolini, « Gaetano Carlo Chelli: *L'eredità Ferramonti* », *ibid.*, p. 67; « Paolo Volponi, *Corporale* », *ibid.*, p. 293.

³ Voir par exemple P. P. Pasolini, « Carlo Cassola, *Monte Mario* », *ibid.*, p. 81; « Junichiro Tanizaki, *Neve sottile* », *ibid.*, p. 279; « Almanacco dello Specchio n. 2; Marianne Moore, *Il basilisco piumato* », *ibid.*, p. 98; « Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura* », *ibid.*, p. 262.

⁴ P. P. Pasolini, « *101 Storie Zen*; Marcel Granet, *La religione dei cinesi* », *ibid.*, p. 141.

⁵ P. V. Mengaldo, *Profili critici del Novecento*, cit., p. 80.

⁶ *Ibidem*: « straccia ogni accademismo e ogni prudenza, abbandonandosi a una critica antidiscorsiva (o eccessivamente discorsiva), a una sorta di corpo a corpo con gli autori [...] ».

⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁸ E. Zinato, «Le idee e gli stili della critica negli anni della mutazione », *Le idee e le forme*, cit., p. 142.

l'essai polémique et à la critique de mœurs, son discours se fait à la fois plus tranchant et plus aigu.

Le Pouvoir, la néo-avant-garde et Mai 68

Dans un article consacré à la désertification conceptuelle et à la pénurie de l'écriture chez les « jeunes écrivains » contemporains, Pasolini proposait une triple raison pour justifier cet appauvrissement et il mettait en évidence, au même temps, la polémique sous-jacente s'enchaînant d'une recension à l'autre de *Il Tempo* :

I) De 1963 à 1968 la néo-avant-garde a bloqué les jeunes, qui, par mode, ont fait de l'anti-littérature avant de faire de la littérature: c'est à dire qu'ils se sont auto-critiqués (et très sévèrement) sur quelque chose qu'ils n'ont pas fait, et par conséquent ils ont critiqués les autres pour quelque chose qu'ils ne connaissaient pas [...]. Ils ont fait un apprentissage de l'aridité et de la présomption [...]

II) Mai 68 a aussi, à son tour, bloqué les jeunes. L'intellectuel devait se suicider. La littérature devait avoir une fonction accessoire et subordonnée à la propagande politique. Elle devait être un appui strictement utilitaire. Celui qui n'était pas d'accord était un traître [...].

III) Avant, après, en dessous et au-dessus de tout cela, il y a la culture de masse et la société de consommation, que le pouvoir a broyé et brassé, au début des années 1960, pour passer aujourd'hui sur tout comme un rouleau compresseur. C'est ce pouvoir, qui, en fait, ne sait plus quoi faire de la littérature (qui n'est pour lui qu'un vestige d'humanisme, comme, d'une autre manière, l'Église, les institutions morales traditionnelles, avec la patrie, la famille, etc. Bref, le passé tout entier).¹

¹ P. P. Pasolini, [I giovani che scrivono], dans *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 242-243 : « I) La neo-avanguardia del quinquennio 1963-68 ha bloccato i giovani, che, per moda, hanno fatto dell'antiletteratura prima di fare della letteratura : si sono cioè autocriticati (e molto severamente) su una cosa che non hanno fatto, e di conseguenza hanno criticato gli altri per una cosa che non conoscevano [...] Il loro è stato un apprendistato all'aridità e alla presunzione [...]. II) Il '68 ha anch'esso, a sua volta, bloccato i giovani. L'intellettuale si doveva suicidare. La letteratura doveva avere una funzione ancillare e subalterna rispetto alla propaganda politica. Doveva essere strettamente utilitaristica, d'intervento. Chi non era d'accordo su questo era un traditore[...]. III) Prima, dopo, al di sotto e al di sopra di tutto questo c'è la cultura di massa e la civiltà dei consumi, che il Potere è andato macinando e preparando, nei primi anni Sessanta, passando ormai, oggi, su tutto come un rullo compressore. È questo Potere, che, in realtà, non sa più cosa farsene della Letteratura (che per lui è un residuo umanistico, come, in altro modo, la Chiesa, gli istituti morali tradizionali, con Patria e Famiglia, ecc.: insomma tutto il Passato) ».

Or, c'est exactement autour de ces trois questions que s'agencent les différentes cibles de *Descrizioni di descrizioni* : la méfiance radicale de Pasolini à l'égard de la néo-avant-garde¹ se noue constamment à une critique acérée de l'extrémisme soixante-huitard bâti à coups de slogans. Ce parti-pris polémique est soutenu, plus généralement, par la dénonciation constante des jeux de pouvoir au cœur de la société de consommation. Si l'écrivain n'a jamais accepté une conception autotélique de l'œuvre littéraire, sa critique a été, initialement, conditionnée par un vocabulaire d'inspiration formaliste, ainsi que par une attitude à la fois marxiste et structuraliste. En lisant les articles recueillis dans *Passione e ideologia* on a souvent l'impression en effet que la volonté d'établir des catégorisations strictes, politiquement orientées, ait le dessus sur le jugement esthétique, presque malgré le désir du critique. Comme si Pasolini, au début, avait voulu insérer son discours dans un débat dont il ne partageait pas les prémisses².

Exorcismes spirituels

La visée des chroniques parues dans *La Revue des deux mondes* était ambitieuse et audacieuse : Muray voulait y « dresser un portrait aussi précis que possible de notre temps », « entreprendre la théorie générale de ce moment

¹ Voir, à titre d'exemple: P. P. Pasolini, « Raffaele La Capria, *Amore e psiche*; J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*; Carlo Sgorlon, *Il trono di legno* », *ibid.*, p. 147; « [Francesco Leonetti] », *ibid.*, p. 166; « Hans Magnus Enzensberger, La breve estate dell'anarchia », *ibid.*, p. 217-222.

² Parmi les centaines d'articles que Pasolini a écrits et les dizaines d'entretiens et de « dialogue » qu'il a accordés dès les années 1940 (voir à ce propos : M. Ricci (dir.), *Pier Paolo Pasolini e il setaccio (1942-1943)*, Bologna, Cappelli, 1977; G. C. Ferretti (dir.), *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, Roma, Editori Riuniti, 1977; G. C. Ferretti (dir.), *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1979; G. Falaschi, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992), les textes contenus dans *Il Portico della Morte* méritent une attention particulière. Dans ce livre nous pouvons retrouver, en germe, les deux tendances de la critique pasolinienne : il y a, d'une part, la tentative d'organiser les objets analysés selon une perspective théorique et idéologique, et, d'autre part, l'émergence d'une critique plus subjective, participative. L'ouvrage recueille en fait un ensemble hétérogène d'articles publiés entre 1942 et 1971 et, comme l'a dit Cesare Segre dans la préface, il est traversé par une tension profonde « entre participation et historicisation » (C. Segre, « Prefazione », in P. P. Pasolini, *Il Portico della Morte*, Roma, Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini », 1988, p. XIX), et la première instance semble avoir souvent le dessus. Plutôt que d'utiliser le vocabulaire de la sémantique et de la linguistique pour tirer une interprétation à la fois historique et sociale des faits littéraires, Pasolini s'adonne à des interprétations de type psychologique, voire psychanalytique, et il montre un intérêt profond pour les questions anthropologiques et religieuses. Dans l'incertitude méthodologique de ces articles, nous pouvons ainsi déjà entrevoir le chemin que Pasolini emprunta dans la suite de son travail critique (à ce propos voir notamment P. P. Pasolini, « L'isola di Arturo », *ibid.*, p. 167 ; P. P. Pasolini, « Presentazione di G. Debenedetti, *Saggi critici* », *ibid.*, p. 222).

particulier de la civilisation qu'[il] appelle l'ère hyperfestive »¹, afin d'écrire une « nouvelle psychopathologie de la vie quotidienne »², en reprenant les épisodes les plus drôles relatés dans la presse, les faits divers, les chroniques des commémorations, les interviews, les sondages, car « il n'existe rien d'inoffensif, de négligeable ou d'anodin »³. Mais comment cette évolution a-t-elle eu lieu ? Qu'est-ce qui a déclenché dans l'œuvre de Muray cette mutation qui est esthétique avant d'être sociale ?

Les analyses du régime du festivisme et de la dimension de la post-Histoire ont été permises par *On ferme* d'une part⁴ et par cette forme singulière de combat contre la *Norme*, la *Transparence* et l'*Homogène* représenté par les *Exorcismes spirituels*. Les quatre recueils publiés entre 1997 et 2005 dessinent en fait un tableau mêlant chronique sociale, critique de mœurs, satire et critique littéraire, dans un style enjoué et caustique essayant de « tempérer plus ou moins les discours de Cassandre par l'ironie de Desproges »⁵. On y trouve des études de cas approfondies ainsi que de brefs morceaux au vitriol provenant des revues ou des journaux les plus disparates (de *L'Idiot International* à *Art Press* ou *L'Infini*, de *L'Atelier du Roman* au *Figaro* ou *L'Imbécile*, jusqu'au quotidien auvergnat *La Montagne*). Au long des articles, la littérature s'y configure « comme la seule liberté précaire encore plus ou moins en circulation »⁶, le titre donné aux recueils faisant justement référence au type d'antidote qu'elle constituerait.

Dans cette perspective, à *Cordicopolis* (le rendu littéraire du monde occidental et de sa presse où toute faculté critique prendrait la triste forme d'une *critique constructive*, en se réduisant ainsi au moralisme le plus grossier) le langage même serait assujéti à une vision du monde *hyperfestive* et des adjectifs tels que « dérangeant », « subversif », « anticonsuensuel », « politiquement incorrect », seraient devenus les mots de passe d'une époque qui engloutit tout ce qui essaye de la fuir, une époque où toute alternative aurait été oblitérée, au profit d'une

¹ Ph. Muray, « Avant-propos », *Après l'histoire I*, dans *Essais*, cit., p. 81.

² Ph. Muray, « Avant-propos », *Après l'histoire II*, *ibid.*, p. 249.

³ *Ibidem*.

⁴ Voir à ce propos Ph. Muray, « Préface. L'enfance du Bien », dans *L'Empire du Bien*, dans *Essais*, cit.

⁵ Ph. Muray, É. Lévy, « Il n'y a plus d'autre crime que d'être absolument moderne (2000) », *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, cit., p. 1259.

⁶ Ph. Muray, « Préface », *Exorcismes spirituels I*, *ibid.*, p. 463.

« hyperbolisation » et une « pléonasmisation » généralisées. C'est l'époque elle-même qui se raconte et se construit des discours flatteurs et auto-louangeurs, dans les fables modernes inventées par la publicité. Dans cette terre dévastée où aucune possibilité nouvelle ne peut voir le jour, critique littéraire et roman doivent travailler ensemble, « se transformer en immunologie sauvage »¹, poursuivre leur fonction d'« interrogation à vif »² du temps présent. Le projet fondamental de critique et création étant de type synthétique : c'est-à-dire, d'« absorber le monde présent, consommer le concret vivant, ingérer le maximum d'êtres » et, ainsi, « abrégé en les réunissant, les éléments épars du théâtre réel »³. Contre toute forme de babillage journalistique et de scientisme universitaire, Muray envisage une critique qui sache véritablement juger une œuvre, la vision et la version du monde qu'elle présente. Contrairement aux avant-gardes et aux néo-avant-gardes du XX^e siècle⁴, tous les écrivains dont Muray fait l'éloge – qu'il s'agisse de Balzac, Sade, Bloy ou Rabelais – ont ce but commun. Chaque fois que Muray se penche sur l'œuvre d'un écrivain qu'il admire, ce qu'il met en relief c'est son habileté à dévoiler les leurres de l'époque dans laquelle il a vécu ainsi que la distance qui le sépare des jeunes auteurs à best-sellers contemporains, ceux qui fabriquent « les nouvelles bergeries, les pastorales postmodernes, les romans de chevalerie de l'an 2000 »⁵.

¹ *Ibid.*, 469.

² Ph. Muray, « Les trois villes (Zola) », *ibid.*, p. 576. La monographie consacrée à Céline est, à cet égard, le premier ébauche (et la première systématisation) de l'attitude critique de Muray. *Céline* n'est pas que le préambule du *XIX^e siècle à travers les âges*, mais un véritable précis de critique murayenne : dans le livre il s'agit en effet de balayer les trois types canoniques d'intervention critique qui infestent l'interprétation de l'œuvre de Céline (la « question de la langue », la « question morale » et la « question politique ») et, en revanche, en faire jaillir le combat qu'elle mène avec son temps : la valeur d'un texte littéraire résidant, justement, dans la véhémence avec laquelle il sait dévoiler les leurres de l'époque qui l'a engendré. Les différentes facettes de l'œuvre de Céline ne seraient pas des pièces isolées à analyser séparément, mais elles constitueraient un ensemble cohérent et uniforme, un miroir déformant où se reflèteraient les traits saillants de son époque. Réduire la valeur de Céline à une réussite esthétique équivaudrait, en somme, à une mésinterprétation radicale, à une manière de contenir, circonscrire et cantonner son scandale. C'est *Guignol's band*, d'ailleurs, qui est défini pour la première fois, comme une opération de désensorcellement, un « exorcisme spirituel ». (Ph. Muray, *Céline*, cit., p. 135)

³ Ph. Muray, « Suis-je donc un monstre ? (Flaubert) », *Exorcismes spirituels I*, dans *Essais*, cit., p. 572.

⁴ Ph. Muray, « L'avant-garde rend mais ne se meurt pas (fragments d'une conférence) », *ibid.*, p. 617-618.

⁵ Ph. Muray, « Circulez, y a rien à croire », *ibid.*, p. 648.

Le double bind du « désastre actuel »

La dégénérescence de la critique à partir des années 1960 et sa dérive formaliste auraient laissé libre cours à toute une littérature intimiste, faite par des romanciers croyant « combler le vide avec leur *moi* insipide et souffrant, avec les aventures de leur subjectivité désolante, comme s'il s'agissait de valeurs en perte », alors qu'ils auraient pu « essayer de raconter toutes les destructions extraordinaires dont ils sont les témoins »¹. Néo-avant-garde et Nouvelle Critique auraient cela en commun : le leurre de l'autoréférentialité qu'ils poursuivirent n'était rien d'autre que leur narcissisme mal-déguisé. Au fil des quatre *Exorcismes spirituels* Muray retrouve la cause du « désastre actuel » de la littérature française dans une double impasse : le Nouveau Roman (et, plus en général, la « famille du Texte planétaire »²) et la médiatisation du livre. Au cours de la moitié du siècle dernier, la littérature néo-avant-gardiste aurait abandonné toute capacité à appréhender le monde pour se recroqueviller sur elle-même; en même temps, le roman serait devenu une marchandise soumise à la loi du *marketing*, un produit préfabriqué qui partagerait avec l'esprit néo-avangardiste un même interdit : la représentation du réel³. Au cours des années 1990 on aurait assisté au résultat de cette double calamité : la germination continuelle de « romans touristiques », ou des « romans de diversion », tant blâmés par Muray, serait en fait directement liée à la dégénérescence formaliste des années 1960 et 1970. Dans cette perspective, Muray s'en prend à Alain Robbe-Grillet ou Bernard Pivot, peu importe, car ils représenteraient les deux faces d'un même phénomène : si l'un promut l'équation naïve de révolution du langage et révolution sociale, l'autre façonna des « lecteurs-auditeurs » à épater avec l'illusion d'une pensée critique⁴ ; si l'un décréta comme périmés les fondements même de l'écriture romanesque, l'autre obligea les écrivains à remplir son royaume du bavardage et de la causette ; si l'un était un « nain suranné »⁵ (avec son camarade Roland Barthes, par ailleurs), l'autre était le

¹ Ph. Muray, « Le propre de la critique », *ibid.*, p. 474.

² Ph. Muray, « Enfin Proguidis vint », *Exorcismes spirituels III*, *ibid.*, p. 1185.

³ Ph. Muray, « Pivot et son peuple », *ibid.*, p. 1198.

⁴ *Ibid.*, p. 1197.

⁵ Ph. Muray, « Aux sources de la romanophobie contemporaine », *Exorcismes spirituels IV*, *ibid.*, p. 1474.

grand Pape de l'indifférenciation, virtuose et maître des « boute-feux » en public, « lèche-cul en privé »¹.

¹ Ph. Muray, « Pivot et son peuple », *ibid.*, p. 1197.

L'ÉCRITURE ET LE MONDE

L'ère de la discontinuité

Dans un article de 1999 consacré aux *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, Philippe Muray s'arrêtait longuement sur la description de l'arrière-fond du roman, ainsi que sur le sentiment à la fois mélancolique et catastrophique le gouvernant : point d'analyse stylistique au sens strict, ni d'analyse structurelle non plus, simplement des références à la trame et à quelques scènes du roman. Tout l'article était joué comme une variation autour du même thème, à savoir la *perception de la fin* qui envahit l'ouvrage et qui lui donne une sorte de clairvoyance *à rebours*, une capacité d'envisager le passé récent dans une perspective de longue durée.

À l'intérieur même du récit, comme, d'une façon plus générale, à la surface de la terre, les liaisons causales se sont évanouies. Les choses se succèdent, s'additionnent, s'opposent sans rien construire ou reconstruire. Tout est désassemblage dans ce roman, tout y est dissociation, dislocation, désagrégation. Tout y est divorce. Et, dans cette sphère décomposée de la nouvelle réalité, tout est aussi différenciation forcenée, affirmation de soi frénétique par la compétition économique et sexuelle, humiliation des faibles, accroissement à l'infini de la rivalité mimétique et des malheurs qui l'accompagnent. D'une façon ou d'une autre, un point de non-supportabilité a été atteint, à peu près dans tous les domaines, et même dépassé ; et c'est avec cette situation que se débrouillent les personnages du livre, à commencer par les deux principaux qui y répondent chacun selon son tempérament : Michel, le biologiste génial, par le repli, par le silence, par une sorte de désensibilisation qui confine à la schizophrénie maîtrisée ; tandis que Bruno, son demi-frère, s'épuise en expérimentations érotiques, en tentatives littéraires et sentimentales qui ne font qu'augmenter ses frustrations et le conduisent à l'asile. Pour l'un comme pour l'autre : il n'y a pas d'*issue*.¹

¹ Ph. Muray, « Et, en tout, apercevoir la fin », *Exorcismes spirituels III*, *ibid.*, p.1167-1168.

La clairvoyance *en arrière* montrée par Houellebecq est l'un des meilleurs exemples de cette forme singulière de prophétie que Muray reconnaît à l'art romanesque. Non pas la prévision de l'avenir, mais une vision du passé dépouillée des *bavardages* et des *histoires* que la société se raconte. Michel et Bruno, incarnant les deux déclinaisons de l'être *houellebecquien*, sont à la fois deux personnages romanesques sortis d'une réflexion sur la désagrégation sociale engendrée par la civilisation des loisirs, et leur meilleure critique. Houellebecq peint un monde désormais complètement géré et uniformisé par la consommation (une consommation qui est constamment louée et promue par la publicité, dans une sorte d'industrie de l'auto-adulation) et il donne une interprétation possible des raisons qui ont pu amener à cet état des choses. Contre toute la rhétorique de la libération sexuelle, du progrès, de la liberté individuelle, contre l'extase de la modernité se regardant dans un miroir déformant, Houellebecq parcourt l'histoire de la récente débâcle des mœurs entraînant une débâcle générationnelle, avec un regard posthume. Il se sert d'un cadre de science-fiction pour garder le recul permettant de répondre à la question : « comment les choses ont-elles pu en arriver là ? »¹ Et, grâce à cette attitude, il construit un chef-d'œuvre, c'est-à-dire une réalisation parfaite de cette « littérature de pressentiment » qui, selon Muray, devrait s'opposer à la littérature de « sentiment » ou de « ressentiment »². La formule « littérature de pressentiment », employée par Muray afin de définir l'esprit avant-coureur du pamphlet *l'Empire du Bien*, s'adapte effectivement très bien au genre de divination propre au romancier – comme c'est le cas, par exemple, pour la « clairvoyance drôle » de Marcel Aymé, lorsqu'avec *Les Tiroirs de l'inconnu*, en modifiant sa technique narrative, ce dernier aurait relaté le basculement dans un monde où l'on ne peut plus jongler avec les illusions, celles-ci s'étant installées au cœur même de la réalité³.

De la même manière, le type de prophétie propre à la littérature pour Pier Paolo Pasolini n'est pas une forme de voyance côtoyant la superstition et un certain fétichisme – comme souvent on a voulu le croire en lisant ses ouvrages et ses déclarations –, il s'agit d'une capacité de pénétration dans les bas-fonds du réel, cherchant systématiquement le pli caché, l'envers du décor. Une capacité de

¹ *Ibid.*, p. 1171.

² Ph. Muray, « Préface », *Exorcismes spirituels I*, *ibid.*, p. 464.

³ Ph. Muray, « L'art renversant de Marcel Aymé », *Exorcismes spirituels III*, *ibid.*, p. 1158-1166.

pénétration qui peut arriver jusqu'à des présages inquiétants – comme c'est le cas pour l'anticipation de l'attentat à la gare de Bologne de 1980 –, et qui permet à la presse, encore aujourd'hui, de bâtir des scandales et de rebondir sur l'énigme *vérité* à propos du meurtre de l'écrivain, ou à l'égard d'un prétendu chapitre disparu de *Petrolio* concernant l'Eni. L'accusation de passéisme que Muray et Pasolini ont partagée s'enracine précisément dans leur volonté commune de saisir la *ratio* cachée dirigeant les actions des hommes de leur époque : s'inscrire contre l'ère de la discontinuité pour donner un sens à la succession apparemment incongrue des évènements.

Médiocrité et conformisme

C'est ainsi que, parmi les termes revenant dans *Descrizioni di descrizioni*, « teppismo » assume un rôle particulier, tant que Pasolini en précise la signification véritable :

Qu'est-ce que le vandalisme ? C'est un comportement social par lequel le pouvoir prend des formes apparemment rebelles, en contradiction avec ses propres lois, et l'autorité est acceptée aveuglement, presque comme si une déclaration de loyauté à son égard était scandaleuse. Il existe aussi un vandalisme littéraire. Dans ce cas, le « pouvoir » et l'« autorité » s'acharnent dans un sens partiel et particulier : c'est à dire dans le sens générique de « conformisme ». Les conformistes sont presque toujours des voyous : c'est à dire qu'ils opposent au véritable scandale de la recherche libre et critique, le faux scandale d'une culture établie. Il y a eu les voyous du conformisme de l'« engagement » dans les années cinquante, les voyous du conformisme du « désengagement », dans les années soixante; les voyous du conformisme de la « contestation » et de la réévangélisation marxiste-léniniste, dans les années soixante-dix. Mais ces voyous du conformisme qui naissent inévitablement de la codification immédiate d'idées encore en formation et en progrès, sont des minorités inévitables : des faibles, des névrosés, des improvisateurs, des provocateurs inconscient, appartenant en fait, toujours, à la culture contestée, dépassée. Mais il y a aussi un conformisme de caractère, disons, orthodoxe, presque méta-historique.¹

¹ P. P. Pasolini, «[Che cosa è il teppismo?],» dans *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 197 :« Che cosa è il teppismo ? È un comportamento sociale attraverso cui il potere assume forme apparentemente rivoltose, in contraddizione con le proprie leggi, e l'autorità viene accettata faziosamente, quasi che la dichiarazione di lealismo ad essa fosse scandalosa. C'è anche un teppismo letterario. In tal caso il

Cette digression fantaisiste établissant un parallèle entre les formules et les actes de la critique d'une part, les configurations et les actions sociales d'autre part, est – nous l'avons vu – typique de la dernière manière de la critique pasolinienne. Il s'agit d'une façon particulière de détourner toute appréhension dogmatique du phénomène littéraire et d'insister sur la communion polémique d'intentions réunissant critique et création. Dans le cas du mot « teppismo » le parallèle proposé dans cet article est particulièrement intéressant, vu qu'il constitue le prétexte pour introduire une analyse au vitriol de l'attitude et du travail de Giorgio Manganelli (l'occasion est donnée, notamment, par la parution de *Lunario dell'orfano sannita*). Selon Pasolini, le conformisme qui est à la base du « teppismo » n'est pas simplement épisodique, occasionnel, il est aussi une composante « presque métahistorique »¹, comme le mobile et le moteur permettant à l'univers petit-bourgeois de s'éterniser, de continuer sa marche irrésistible vers la médiocrité la plus torve. Un peu comme l'*ocsoc* murayen qui traverse les âges, qui assume des apparences diverses, mais dont la nature profonde reste le même. Or, le « teppismo » inhérent à la poétique de Manganelli serait cette forme de violence asservie au Pouvoir qui ridiculise tout ce qui sort des « normes de la normalité »². Cette « normalité » serait ambivalente et flottante : fidélité postiche à un univers petit-bourgeois imbibé de bon sens et d'ironie ; dévouement à la cause néo-avant-gardiste dans la vision anti-utilitariste de la littérature.

Cette dévalorisation, voire ce refus, de la néo-avant-garde et de son pouvoir dogmatique et normalisateur est l'un des éléments qui rapproche le plus les parcours de Pasolini et de Muray : tous deux y ont vu la manifestation littéraire du

«potere» e l'«autorità» sono da accipirsi in un senso parziale e particolare: cioè nel senso generico di «conformismo». Quasi sempre i conformisti sono teppisti: cioè oppongono al vero scandalo della ricerca libera e critica, il falso scandalo di una cultura stabilita. Ci sono stati i teppisti del conformismo dell' «impegno», negli anni Cinquanta; i teppisti del conformismo del disimpegno, negli anni Sessanta; i teppisti del conformismo dell'a contestazione e della rivangelizzazione marxista-leninista, negli anni Settanta. Ma questi teppisti del conformismo che inevitabilmente nasce dalla codificazione immediata di idee ancora in formazione e in progresso, sono minoranze inevitabili: dei deboli, dei nevrotici, degli improvvisatori, dei provocatori inconsci, appartenenti in realtà, ancora, alla cultura contestata, superata. Ma c'è anche un conformismo di carattere, come dire, ortodosso, quasi metastorico ».

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 198.

conformisme et de la médiocrité qui a rendu possible le bouleversement anthropologique de l'après-guerre. *Homo Festivus* – ainsi que son évolution post-historique et trans-humaine dans *Festivus Festivus*¹ – est la quintessence de la médiocrité, il est le résultat du triomphe de cet « uomo medio » que Orson Welles méprise dans *La Ricotta*, un homme qui a oublié son passé et qui en fait un signe de mérite. Sauf que par rapport à ce que Pasolini avait prévu, la donne a changé et ce « pericoloso delinquente » affiche une *bonté* et une *tolérance* sans limites : il est devenu – en continuant le parallèle avec l'homme moyen du film – un anti-colonialiste, un anti-raciste, un anti-esclavagiste, quelqu'un qui affiche son Non à l'égard du *Mal* et de la *violence*, mais qui en réalité est complètement guidé par son Moi narcissique, référence ultime de toutes ses actions. Au moment où la transparence est devenue une manie et où les discriminations sont devenues des horreurs à dénoncer, on est entré dans l'ère de la « fusion », de l'« autrisme », de l'« égalitisme » (« lequel est à l'égalité ce qu'une perversion est à une névrose, ou une secte à une religion, ou le respect des différences des sexes au brouillage intentionnel des différences sexuelles, ou le plaisir amoureux à la destructivité pornographique »²). De nouvelles formes de violence sacrificielle prennent place, bien plus dangereuses que les anciennes, car la société affiche et institutionnalise sa *bonté*. L'écrivain (c'est-à-dire le critique de la société) ne peut donc plus se rebeller à l'homologation car la force du Passé et de la Tradition lui fait défaut, mais – comme par ailleurs Pasolini l'avait pressenti concernant le cercle infernal de la production-consommation – il doit devenir un insoumis constant « par rapport à ce réenchâtement despotique dans lequel se nouent inextricablement, et pourrissent ensemble, à la faveur d'une même opération de nécrose, rébellion et académisme »³.

¹ Philippe Muray a donné la définition suivante de *Festivus festivus* : « Ce festivocrate de la nouvelle génération, qui vient près Homo festivus comme Sapiens sapiens a succédé à Homo sapiens, est l'individu qui festive qu'il festive à la façon dont Sapiens sapiens est celui qui sait qu'il sait [...] » (Ph. Muray, *Festivus festivus*, cit. p. 11).

² *Ibid.*, p. 28-29

³ *Ibid.*, p. 33.

Nous avons longuement parlé du rapport d'équivalence ou de proximité que Pasolini comme Muray établissent entre le changement des mœurs de l'après-guerre et la littérature néo-avant-gardiste : Pasolini y retrouve un esprit ravageur vidé de toute valeur et de tout contenu, Muray y voit les prémisses idéologiques et épistémologiques de la dérive autofictionnelle narcissique des romans de la fin du XX^e siècle. Et tous les deux ont construit, chacun à sa manière, leurs romans *Petrolino* et *On ferme* précisément en défiant cette attitude. Comme l'a écrit Carla Benedetti, *Petrolino* peut être lu comme une entreprise de résistance et d'opposition à trois « tabous » – ou « obligations » – autour desquels s'était constitué le domaine du littéraire à l'époque. Ainsi, le roman s'opposerait d'abord à l'« obligation du style », c'est-à-dire la primauté de l'élégance, de l'ornement, de l'écriture comme dialogue avec les maîtres du passé, comme discours autoréférentiel et autorégulé, comme mépris du référent et exaltation de la recherche formelle ancrée dans le pur signifiant. Ensuite, il abattrait le « tabou » concernant un possible « message éthique et politique en tant que contenu de l'œuvre », c'est-à-dire un certain snobisme et une attitude sarcastique à l'égard de ces parcours critiques et romanesques qui, trouvant des liens directs entre l'écriture et le monde, étaient vus comme relevant d'une approche au réel ingénument déterministe. Enfin, *Petrolino* s'imposerait comme un énorme défi à cette « acceptation de l'ineffectivité » de la littérature, comprise d'une manière fataliste, voire affichée de manière triomphale par la néo-avant-garde et, notamment, par sa branche la plus ludique¹. Ces trois tabous sont autant de manières de dire ces principes formaliste que nous avons isolés dans le premier chapitre.

De même *On ferme*, en mettant en scène précisément le monde de l'édition sorti de la métamorphose culturelle et littéraire de l'après-guerre, en dessine une critique acérée : le programme politique révolutionnaire promu par la Nouvelle Critique et la néo-avant-garde (c'est-à-dire la « mouvance théorico-réflexive » des années 1960-1970, selon Vincent Kaufmann) y révélerait son vrai visage, c'est-à-dire le néant, le vide et l'indifférenciation où conduisent les positions formalistes figées

¹ C. Benedetti, « Per una letteratura impura », dans C. Benedetti, M. A. Grignani (dir.), *A partire da Petrolino Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995, p. 11-12.

en doctrine. Car une fois qu'on a séparé le destin de la littérature de celui du monde, le roman tourne en rond, il perd son objectif, il se dissout dans le brouhaha d'une Écriture qui, en s'hypostasiant, commence à patauger. La société BEST – cette énorme machine reproduisant le Même et l'Identique où travaille le héros Jean-Sébastien et autour de laquelle tournent tous les personnages du roman – est la représentation de cet immense trompe-l'œil qui serait devenu le monde de l'édition : une perpétuation de la graphomanie contemporaine qui transforme la littérature en son propre reality-show, sa mise en scène commerciale.

Or, ni *Petrolio* ni *On ferme* ne sont des romans réalistes, dans le sens péjoratif qu'Alain Robbe Grillet a pu donner à cet adjectif au long des pages de *Pour un Nouveau Roman*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des romans qui imitent les formes, la structures et l'attitude représentative des romans du XIX^e siècle. Il ne s'agit pas, en somme, de deux romans où la question du référent et des moyens de la représentation est éludée ; si le projet est, dans le deux cas, de sortir de l'ornière formaliste, cela ne signifie pas que la composante autoréférentielle – ou métalittéraire – soit inexistante, bien au contraire. C'est comme si Pasolini et Muray utilisaient des procédés métalittéraires justement pour désamorcer le cercle vicieux autoréférentiel et réaliser cette action de contraste de la littérature avec le réel envisagée dans leur critique.

Anticipation et métalittérature

Dans *Petrolio* le questionnement autour de la « forme » du texte et de sa signification est l'un des fils narratifs les plus évidents – qu'il s'agisse de l'allégorie ou de l'aura sacrale de certains épisodes (par exemple les rêves masturbatoires et exhibitionnistes de Carlo s'enchaînant à la gare « siège d'infinies possibilités sexuelles »¹, ou bien le sexe en série mis en scène dans « Terrain vague de la via Casilina »² où Carlo, devenu femme, donne de l'argent à vingt hommes afin qu'ils le soumettent pendant toute une nuit, ou des moments consacrés explicitement aux dispositions formelles. Comme par exemple les réflexions structurelles au sens strict

¹ P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 79 ; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 65 : « sede d'infinita possibilità sessuali ».

² Voir P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 291-247 ; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 201-229 : « Il pratone della Casilina ».

autour d'un roman qui est avant tout « forme », « quelque chose d'écrit »¹ ; ou autour d'un échafaudage du « roman non pas tant “en brochette” que “à grouillement”, ou même en “chiche-kebab” »², parodiant les définitions chklovskiennes ; ou encore les commentaires autour des « règles qui président à l'exposition de mon histoire »³ relatant les destins parallèles de Carlo et de son camarade de lycée Guido Casalegno (« peut importe s'il est destiné, après ce moment crucial, à ne plus réapparaître dans notre histoire »⁴). Et dans la note 6b l'emboîtement des épisodes est clairement défini comme une « mascarade » :

Jusqu'à ce point, le lecteur aura certainement pensé que tout ce qui est écrit dans ce livre – c'est naturel et d'ailleurs inévitable – « renvoie à la réalité ». Ce n'est que lentement, en avançant dans la lecture, et en reparcourant donc le chemin de son auteur, qu'il se rendra compte que, en fait, ce livre ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Il renvoie à lui-même fut-ce – pourquoi pas ? – à travers la réalité : celle qui est connue – conventionnellement et en commun – du lecteur et de l'auteur.⁵

Dans *Petrolio*, la difficulté à distinguer la nature des différents morceaux narratifs n'est pas due à la publication posthume et au caractère non-fini du livre, mais elle rentre tout à fait dans l'intention de l'auteur⁶. L'ambition surhumaine en jeu

¹ Voir les notes 131, 37, 22i, 3c, et le renvoi à la note 103b: « là où je parle de mon ambition de construire une forme avec ses lois s'auto-promouvant et auto-suffisantes, plutôt que d'écrire une histoire qui s'expliquerait à travers des concordances, plus ou moins “à clés”, avec la très dangereuse réalité » (P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 563; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 534 : « là dove parlo della mia ambizione a costruire una forma con le sue leggi autopromuoventesi e autosufficienti, piuttosto che scrivere una storia che si spieghi a concordanze, più o meno “a chiave”, con la pericolosa realtà »).

² P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 133 ; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 117: « non tanto a schidionata quanto a brulichio, o magari a “shish kebab” ».

³ P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 105 ; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 89 : « regole che presiedono all'esposizione della mia storia ».

⁴ P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 105; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 89 : « non importa se egli è destinato, dopo questo momento cruciale, a non riapparire più nella nostra storia ».

⁵ P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 52; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 39 : « Fino a questo punto certamente il lettore avrà pensato che tutto ciò che è scritto in questo libro – com'è naturale, e com'è d'altra parte inevitabile – “rimandi alla realtà”. Solo lentamente, avanzando nella lettura, e ripercorrendo dunque il cammino del suo autore, egli si renderà conto che, invece, questo libro ad altro non rimanda che a se stesso. Rimanda a se stesso magari anche – perché no? – attraverso la realtà: quella nota – convenzionalmente e in comune – a lettore ed autore ».

⁶ « Le caractère fragmentaire de l'ensemble du livre implique par exemple que certains ‘morceaux narratifs’ soient en eux-mêmes parfaits, mais qu'on ne puisse comprendre, par exemple, s'il s'agit d'événements réels, de rêves ou d'hypothèses émises par un personnage » (P. P. Pasolini, *Pétrole*, trad. R. de Ceccatty, cit., p. 14 ; P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 4 : « Il carattere frammentario dell'insieme del libro, fa sì per esempio che certi “pezzi narrativi” siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture fatte da qualche personaggio »).

dans *Petrolio* est le dévoilement du réel en tant qu'illusion, par le biais de la découverte faite *sur le terrain* de la critique : notre espèce aurait en fait subi une mutation irréversible, une véritable déformation anthropologique, et le roman en constituerait la « vision ».¹

Tout comme dans les *Écrits corsaires* nous pouvons lire l'article « Il romanzo delle stragi » destiné à rentrer ensuite dans *Petrolio*, Philippe Muray publie en 1995 un « apologue critique » qui non seulement introduit *On ferme*, mais en ébauche aussi le mouvement formel et structurel². Au milieu de l'article le questionnement – métalittéraire même dans ce cas – en jeu dans le roman est posé de manière péremptoire : « s'interroger sur les conditions de possibilité actuelles du roman, c'est se remémorer ce qui, dans le monde même, a voulu le rendre impossible »³. Dans une sorte de rêverie poétique et programmatique, Muray montre dans cet article un héros de roman prenant forme sous sa plume et se heurtant aux questions ou aux événements auxquels il devrait faire face s'il était géré par un auteur voulant, sous le signe de Balzac, « indiquer les désastres produits par les changements des mœurs ». Ainsi, ce personnage potentiel serait un écrivain voulant écrire un *Bildungsroman* capable de saisir la vérité de notre époque, à savoir la « dénaturalisation de l'existence sous ses moindres aspects ». Dès son enfance jusqu'à l'âge adulte il aurait vu le chaos et l'indifférenciation gagner la société et les esprits : « extase sous-marine de la fraternité », « neutralisation communicationnelle », « remplacement du monde par la fable », « bouffonnerie étatisée et contrôle technocratique », « triomphe du suprasensible contre l'univers sensible ou apparent », « dépréciation de l'ici-et-maintenant au profit d'un surmonde d'images »⁴. Une tentative de sabotage accomplie par la moralisation de chaque aspect de la vie humaine, à l'enseigne du Bien, voudrait enlever au roman son champs d'action, c'est-à-dire, dans le sillage kunderien, la dimension prosaïque, terne, ambiguë, douloureuse, méchante de l'homme : la festivisation de tout aspect de l'existant empêcherait, en somme, tout décryptage, toute véritable enquête romanesque. Selon Muray, c'est donc dans ce sens que, à la fin du XX^e siècle, le roman devrait se poser la question de sa propre

¹ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, cit., p. 169-174.

² Ph. Muray, « S'il te plaît, dessine-moi un roman (apologue critique) », *Exorcismes spirituels II*, dans *Essais*, cit., p. 953-964.

³ *Ibid.*, p. 960

⁴ *Ibid.*, p. 955.

survie et donner à ses personnages et à ses lecteurs « une trousse de secours post-freudienne pour temps de détresse ». Ainsi *On ferme* se configure comme un roman sur la fin du roman, une fin qui ne serait pas due à une sorte d'épuisement formel, mais à un changement de *statut* du réel. Que peut-il arriver à Don Juan à l'ère de la Fête perpétuelle ? Comment peut-il vivre sa propre tragédie dans cet Empire du Bien où tout conflit (*a fortiori* intérieur) est éliminé ? Dans un monde où la tradition (morale, historique, littéraire) est effacée, comment l'homme peut-il s'insurger ? Comment Don Juan peut-il vivre son drame de la liberté et de la répétition dans un monde où l'esprit d'aventure est devenu un slogan publicitaire ? Le libertinage est-il encore possible dans un univers ayant aboli tout négatif, toute déchirure ? Dans un univers où la notion même d'individu est éclipsée, pour laisser la place à un homme moyen vivant dans une société fusionnelle, symbiotique, que reste-t-il de l'humain ?

Désamorcer le cercle autoréférentiel

Qu'il s'agisse du jeu de miroirs ou du vertige structurel de *Petrolio* qui devait être publié comme édition critique (ou, mieux, comme un « métaroman philologique », comme l'a défini Aurelio Roncaglia dans la note ajoutée à l'ouvrage) ou du retour compulsif d'une même cellule narrative dans *On ferme* (« on ferme ? on continue ? »), le côté autoréflexif des deux romans semble construit justement pour sortir du cercle vicieux de l'autoréférentialité, afin de créer une sorte de court-circuit engendrant une implosion formelle. Comment créer un dispositif narratif brisant le côté ludique de toute convention littéraire ? Comment transposer à un niveau formel et structurel la dissociation « réelle, nécessaire, historique » de Carlo, de sa conscience et de son ancien monde catholique disparaissant à jamais¹ ? Comment parler du Pouvoir petit-bourgeois, de sa classe intellectuelle narcissique, recroquevillée sur elle-même et de ses moyens d'auto-fabulation ? Comment parler des discours mensongers et fictifs que la société du spectacle se construit et se raconte ? Comment le sens critique a-t-il véritablement capitulé face au triomphe de l'événementiel ? Comment ancrer l'histoire concrète d'un individu dans une réalité

¹ Voir à ce propos G. Patrizi, « *Petrolio* e la forma romanzo », dans C. Benedetti, M. A. Grignani (dir.), *A partire da Petrolio Pasolini interroga la letteratura*, cit., p. 15-25.

emportée par l'abstraction¹ ? Voilà quelques-unes des questions qui sont à la base des spéculations autoréflexives et métalittéraires de *Petrolio* et de *On ferme*.

Dans la dilatation démesurée d'un livre-monstre (un *Satyricon* moderne, plus précisément) qui aurait dû atteindre les 2000 pages, ainsi que dans le mouvement de balancier créé entre la pure forme et la matière brûlante mise en scène (une sorte de compte-rendu détaillé de la chronique italienne contemporaine, un « roman d'amour »² sur l'actualité comprenant le sexe, la politique et l'Eni, comme le dit Ottiero Ottieri), Pasolini n'accomplit pas une opération combinatoire de superposition entre ce qui relèverait du littéraire et ce qui ne le serait pas. Il essaye plutôt d'ouvrir une brèche (une « réouverture des possibles »³, comme l'a dit Carla Benedetti) dans la distinction posée de manière catégorique par la néo-avant-garde entre les conventions traditionnelles et leur chamboulement. Il essaye, en somme, de traduire dans une forme romanesque expérimentale (non pas néo-avant-gardiste) le même élan de renouvellement qui fit naître la revue *Officina*. Dans la revue, la critique du néo-réalisme et du « novecentismo » allait de pair avec un éloignement du parti communiste et de toute appréhension idéologique et manichéenne des changements sociaux. Comme dans le souhait exprimé par Pasolini lui-même dans l'article « La libertà stilistica » concernant la poésie⁴, ainsi *Petrolio* ne serait pas fondé sur une rupture avec la tradition romanesque (comme le voudrait la néo-avant-garde), mais sur la récupération d'une lignée plus ancienne, plurilinguistique, dialogique, sachant englober le réel et sa critique dans une forme métalittéraire. À ce propos, la liste des livres retrouvés à Porta Portese dans une valise volée au détective enquêtant sur Carlo constitue un bon repère pour reconstruire cette lignée littéraire (et métalittéraire) où le roman voudrait s'insérer (avec, dans un coin privilégié, *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, *Anime morte*, *Ulysses* et *Finnegans Wake*)⁵.

¹ Comme l'a dit Lakis Proguidis : « Le concret peut-il encore respirer dans la marée de l'abstrait qui s'étend inexorablement sur notre réalité ? » (L. Proguidis, « Le Bien déchaîné », *L'Atelier du Roman*, n°15, automne 1998, p. 42)

² O. Ottieri, « Pasolini: sesso, politica, Eni » [1993], *Lo Straniero*, n° 36, giugno 2003.

³ C. Benedetti, « Per una letteratura impura », dans C. Benedetti, M. A. Grignani (dir.), *A partire da Petrolio Pasolini interroga la letteratura*, cit., p. 13.

⁴ P. P. Pasolini, « La libertà stilistica », *Officina*, n° 9-10, juin 1957.

⁵ Une lignée qui est plurilinguiste avant d'être formaliste. Voir à ce propos G. Patrizi, « *Petrolio* e la forma romanzo », dans Carla Benedetti, Maria Antonietta Grignani (dir.), *A partire da Petrolio Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995, p. 15-25

Ainsi, dans les premières pages de *On ferme* on trouve la question autour de laquelle le roman se fait et se défait tout au long de ses 700 pages : « La littérature existe-t-elle pour s'entendre avec le monde ou pour prendre ses distances ? »¹ Pour le lecteur connaissant les essais et les pamphlets de Muray, cette question pourrait sembler un simple expédient narratif, rhétorique, lui permettant de poursuivre sa critique sociale et de construire son roman comme un *rejet de greffe*. Un moyen de se ranger, en somme, du côté de Sade, Lautrémont, Diderot, Balzac, Flaubert, Céline, à l'opposé de ces maîtres spirituels du consensus, ces « littérateurs-précepteurs » que seraient Voltaire, Hugo, Zola, Sartre². Et pourtant, ce n'est pas exactement cela. En prolongeant et en actualisant la réflexion faite par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *On ferme* propose un questionnement autour du désir (qui est toujours un désir triangulaire, un désir au carré, c'est-à-dire qu'on désire un objet car il est désiré par quelqu'un d'autre), de la médiation et de la rivalité, au moment où pour un personnage, pour un homme, il n'existe plus aucun empêchement, aucun obstacle, au moment où tout triangle mimétique est absorbé dans l'institutionnalisation d'une rhétorique généralisée, lyrique, idéalisatrice et approbative³. À cet égard, un article de 1998 est révélateur car Muray, tout en y restant vague à propos d'un roman qui décrirait à *la Girard* le temps présent, semble en effet se référer justement à *On ferme*, à l'enjeu fondamental qui le structure (apothéose de l'indifférenciation, culte du bouc émissaire, quête de nouveaux martyrs à célébrer, foisonnement d'une littérature fusionnelle avançant par scandales mais sans aucune ambition démythificatrice) :

À mesure que ce monde devenait plus franchement invivable, et les rapports entre les êtres plus nettement impossibles, la fête est apparue comme le seul remède universellement préconisable. Des activités festives classiques, dans

¹ Ph. Muray, *On ferme*, cit., p. 20.

² Ph. Muray, « S'il te plaît, dessine-moi un roman (apologue critique) », *Exorcismes spirituels II*, dans *Essais*, cit., p. 963.

³ Comme l'a dit Lakis Proguidis : « Dans *On ferme*, un personnage désire toujours un autre personnage, s'approprie le désir de son médiateur, imite son jeu et ceci à l'infini. C'est l'emboîtement des désirs, l'emboîtement des imitations. Qui n'aboutira jamais à rien : une fois l'objet du désir délaissé, le désir émigre, se déguise en agent d'abstraction : désormais, *on désire le désir* » (L. Proguidis, « Le Bien déchaîné », *L'Atelier du Roman*, n° 15, septembre 1998, p. 52).

les civilisations primitives ou antiques, de l'orgie, de la bacchanale ou du carnaval en tant qu'effacement passagers des différences induisant aux transgression, Girard a souvent parlé au fil de son œuvre. Mais la fête telle qu'aujourd'hui on la vante n'a plus beaucoup de rapport avec les festivités *interruptrices* du passé, quoique la possession ou la transe en tant que mimesis hystérique y soient observables ; et que la musique, toujours glorifiée comme « fédératrice » parce que sans « message explicite », dans laquelle chacun peut s'abîmer comme dans une sorte de vaste bouddhisme ultime, cotonneux et décibélique, y joue comme dans les « bacchanales meurtrières » de jadis le rôle essentiel de propagatrice de la contagion uniformisante ou unanimitaire (celle-ci se présentant, bien entendu, sous les couleurs flatteuses d'un système instable où les positions ne cessent de permuter). La fête a changé en devenant le monde, auquel elle dicte maintenant ses lois et son rythme.¹

Tout le drame ridicule et paradoxal de Jean-Sébastien et de son roman est bien là, dans sa moderne éducation sentimentale au pays des merveilles : une tentative ratée de perpétuer une tradition romanesque ayant perdu toute emprise sur le présent². Et cet extrait de l'article de 1998 renvoie directement à la vision apocalyptique du final de *On ferme*, au choix du narrateur, après la tentative inutile de faire abstraction de l'abstraction triomphante, « de s'enfoncer, toujours plus loin, encore plus loin dans la marmelade de la Joie, jusqu'à ce que d'elle, de moi, de nous, de quiconque il ne reste rien »³. Bien que dans cette vision il n'y ait pas de salut, elle semble nous rappeler significativement l'image libératrice concluant *La Conscience di Zeno* : Jean-Sébastien est bien un homme fait comme les autres, « mais un peu plus malade que les autres » ; sa tentative d'écrire un roman sur Michel Parneix et les autres personnages (mi-allégories, mi-caricatures) gravitant autour de la maison d'édition est continuellement interrompue par une réalité débordante, dissipant et gâchant toute tendance à l'ordre, à la hiérarchie. L'idylle érotique avec l'infirmière Hélène, dans le *oui* final de Jean-Sébastien « au futur », « aux fanfares », aux « bacchanales » et « à tout » évoque cette « détonation énorme que nul n'entendra, et

¹ Ph. Muray, « René Girard et la nouvelle comédie des méprises », *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, cit., p. 1180-1181.

² Voir à ce propos la discussion entre Jean-Sébastien et Parneix se concluant avec l'échange délirant et dégradant, annonçant la défaite finale : « - Il y a beaucoup d'aurores qui n'ont pas encore lui, ai-je soupiré. – Et beaucoup de glas qui n'ont pas sonné, a-t-il renchéri. – Et bien de nuits dont personne n'a encore touché le bout. – Et bien des temps perdus qu'on n'a pas retrouvés. – Et bien de crimes sans châtement. – Et bien des châtements sans crime » (Ph. Muray, *On ferme*, cit., p. 671)

³ *Ibid.*, p.677

la Terre, revenue à l'état de nébuleuse, continuera sa course dans les cieux, débarrassée de parasites et maladies »¹ du dénouement de la *Conscience de Zeno*. C'est à ce moment là que le voyage au bout de la nuit de Jean-Sébastien peut véritablement « démarrer »².

¹ I. Svevo, *La Conscience de Zeno*, trad. P.-H. Michel, dans *Romans*, éd. M. Fusco, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2010, p. 908; I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, dans *Romanzi*, éd. Pietro Sarzana, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani »,1985, p. 1117« esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie ».

² Ph. Muray, *On ferme*, cit., p. 677.

CONCLUSION

Une aristocratie de la pensée

En parcourant les écrits critiques de Pier Paolo Pasolini et de Philippe Muray dans la perspective d'une complémentarité de leur critique et de leur création, nous avons trouvé un cadre commun dans leur opposition aux principes formalistes. En outre, nous avons mis en relief le fait que tout en sapant aussi bien la distinction dogmatique entre l'homme et son œuvre que le principe de littéarité, c'est notamment à l'autorégulation de la littérature et à son autoréférentialité qu'ils s'en sont pris. C'est-à-dire qu'ils se sont opposés à ce système supranational que nous avons schématisé dans le premier chapitre et qu'ils l'ont démonté avec une obstination particulière concernant la prétendue imperméabilité de la littérature à l'Histoire. En résumant, notre comparaison pourrait se traduire de la manière suivante : Pasolini et Muray ont abhorré toute « aventure de l'écriture » telle qu'elle était célébrée et encouragée par la néo-avant-garde des deux côtés des Alpes et par la Nouvelle Critique française, ainsi que toute spéculation théorique à propos d'une « littérature objective » ou de l'énième « nouveau réalisme ». L'ère du soupçon aurait été, pour eux, l'ère de la vacuité des intellectuels qui l'ont théorisée ; selon eux, toute nouvelle voie pour le roman futur devant non seulement passer par la tradition ancienne, mais par une critique du présent. Il n'aurait pas existé de nouvelle vague réunissant structuralisme et marxisme, structuralisme et psychanalyse ou structuralisme et linguistique dans un cercle herméneutique vertueux, mais une énorme imposture intellectuelle faisant de la littérature une lettre morte. Ils auraient même compris ce que, par exemple, la critique formaliste universitaire italienne n'avait pas compris, à savoir que l'on ne peut pas mettre entre parenthèse l'Histoire sans tomber dans les abstractions stériles d'une critique se voulant pure, objective, scientifique, et prétendre ensuite la réintégrer. Car tout en affichant une résistance tenace au principe de l'autoréférentialité (cette aventure du langage qui, selon Barthes, ne cesserait d'être fêtée), même la critique formaliste italienne aurait pu

aboutir aux positions sur lesquelles campa la néo-avant-garde : les prémisses épistémologiques étaient les mêmes. Car une fois qu'on accepte les trois principes formalistes (impersonnalité, autorégulation, littéarité), l'autoréférentialité en résulte comme le corollaire immédiat, voire la conquête herméneutique majeure. Aussi bien Pasolini que Muray, en somme, auraient envisagé (plus ou moins consciemment) l'évolution d'une étude de l'œuvre *en soi* comme une limite, et ils auraient essayé de la dépasser en désapprouvant (voire en stigmatisant) le mirage scientifique avec lequel ce type d'étude avait fini par s'identifier. D'où leur approche critique tranchante, d'où leur vision de la communauté critique comme une aristocratie de la pensée. Pour Muray cette aristocratie n'était pas à concevoir comme un groupe fondé sur le compagnonnage, la camaraderie, le copinage de ceux qui veulent, surtout et malgré tout, assurer le maintien de l'ensemble, de la clique : contre les deux formes du nihilisme contemporain (universitaire et médiatique), contre la « désastreuse petite congrégation éditorialo-journalistico-intellectuelle » et ses valeurs, il était question, pour Muray, de souhaiter la montée en force d'« individus isolés » sachant distinguer les livres « qui participent de la conspiration uniformisante (solidariste, umanitaire) » de ceux « qui parlent des êtres humains à travers la manière dont le Programme est en train de les rééduquer, et de la façon dont ils accueillent massivement cette rééducation, quand ils ne la devancent pas »¹. Avant lui, Pasolini aussi avait fait référence à la notion d'aristocratie afin de définir sa vision de la littérature et de la critique éloignée de tout déterminisme simpliste, mais tout de même compromise avec la réalité : c'était dans l'article que nous avons déjà cité plus haut concernant les jeunes écrivains et les trois raisons de la fragilité de leur prose (néo-avant-garde, propagande gauchiste, Pouvoir ubiquitaire de la société de consommation et de la culture de masse). La considération préalable à toute la spéculation de Pasolini dans cet article étant que les métiers d'écrivain et de critique sont des tâches auxquelles, de quelque manière, on est destiné ou, encore mieux, on est voué. Pasolini n'utilise pas le terme « aristocrate » de la même manière que Muray, et pourtant il partage sa vision des critiques littéraires comme cohorte d'individus isolés ayant une sensibilité particulière, méprisant le tas croissant des

¹ Ph. Muray, « Le propre de la critique », 1996, *Exorcismes spirituels I – Rejet de greffe*, dans *Essais*, cit., p. 470.

petits Piotr Petrovitch Loujine venant de la province lécher les pieds aux Andreï Semionovitch Lébéziatnikov¹. La critique, donc, pour tous les deux, serait à envisager comme une aristocratie de la pensée voulant d'un côté préserver la Tradition, de l'autre combattre la Terreur imposée par la critique formaliste et la néo-avant-garde après la révolution libératrice de la fin du XIX^e siècle qui ouvrit la voie à la lente mais implacable ascension d'une étude de l'œuvre en soi.

Contre le « théorico-réflexif »

Mais cela est-il vrai ? Tous les deux ont-ils été véritablement *contre* la mouvance théorico-réflexive qui a vu son apothéose au cours des années 1960 et 1970 ? Si cette opposition semble parfois être le moteur de *Petrolio* et de *On ferme*, peut-elle être figée en véritable système propulsif ? Ou s'agit-il d'une grille appliquée après coup ? Ces questions ne sont pas rhétoriques car on pourrait objecter à notre analyse une donnée indéniable : Pasolini s'est largement servi du vocabulaire et des acquis de la mouvance théorico-réflexive notamment française, en accusant les intellectuels italiens de provincialisme lorsqu'ils n'adhéraient pas (ou ne faisaient pas référence) à ce système critique. Selon Pasolini, le mauvais formalisme des « luttes obsessives » était celui de la néo-avant-garde, non pas de la Nouvelle Critique. Et donc, si cette élimination du réel faite par la « famille du Texte planétaire » est, pour Muray, indéniable, concernant Pasolini ne serait-elle pas quelque peu artificielle et douteuse ? L'écrivain italien s'est toujours montré assez obséquieux à l'égard de ce qui se passait en France pendant les années 1960-1970, il a même essayé d'en imiter la posture, en envisageant cette mouvance théorico-réflexive comme un mouvement politique, visant à subvertir le *statu quo* par le truchement d'une subversion de la pensée – une subversion, avant tout, langagière. Au fil des articles non seulement de *Passione e ideologia*, mais aussi de *Empirismo eretico*, on voit Pasolini en quête d'une rigueur, d'un vocabulaire et d'une attitude critique qui ne sont pas sans rappeler cette critique formaliste figée en corps de doctrine. Peu importe si, en effet, comme l'a très bien dit Pier Vincenzo Mengaldo, Pasolini utilise une terminologie

¹ P. P. Pasolini, « [I giovani che scrivono] », dans *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 241-245.

scientifique inappropriée, s'il a une appréhension émotive, excentrique et complètement personnelle (*hérétique*, justement) des acquis de la linguistique ou de la critique structuraliste, ce qui compte est sa volonté de poursuivre cette approche, d'en confirmer l'utilité à travers son emploi. S'il est irréfutable que Pasolini s'en prend à la néo-avant-garde, son attention pour les travaux ressortant de la tendance formaliste de la critique semblerait donc contredire notre thèse. Comme le dit Maria Corti, Pasolini a toujours eu des « antennes frémissantes percevant ce qui dans l'air est à peine pondérable » (« antenne frementi e ricettive dell'appena ponderabile che c'è nell'aria »), mais il aurait été confus, sa pensée brumeuse, équivoque et floue – un Don Quichotte de la critique, filtrant tout phénomène à travers les principes de la linguistique figés en lois universelles (comme les lois de la chevalerie pour le héros cervantesque). Il serait en somme non seulement compliqué mais erroné de trouver une cohérence chez quelqu'un qui utilise les termes linguistiques comme des métaphores et qui fait des feux d'artifice avec tout ce qui lui passe sous la main : « nous sommes emportés et projetés par les explosions d'une pensée qui se dit contradictoire, obligés de courir dans les méandres d'une théorie que l'auteur déclare "sauvagement esquissée" »¹.

Une critique subjective ?

Il s'agirait donc d'une critique subjective ? Une critique impressionniste ? Plus proche de la critique de goût que de la critique déterministe de la fin du XIX^e siècle ? Une critique se référant au fond aux caprices et aux désirs d'un sujet qui se sert de n'importe quel concept pour imposer sa vision du monde ? Aurions-nous peut-être voulu dessiner un système là où il n'y a pas de règle ni de cohérence ?

Certes, l'indéniable discontinuité de la critique pasolinienne est double : elle est interne à l'œuvre de l'auteur (nous avons vu la distance qui sépare *Passione e ideologia* de *Descrizioni di descrizioni*, même à travers cette pseudo-médiation donnée par *Il Portico della morte*), mais elle est externe aussi (Pasolini fuit

¹ M. Corti, « Le orecchie della "neocritica" », *Metodi e fantasmi*, cit., p. 87-88 : « siamo travolti e sbattuti dalle esplosioni di un pensiero che si autodefinisce contraddittorio, obbligati a correre nei meandri di una teoria che l'autore dichiara "barbaramente abbozzata" ».

systématiquement tout schéma, il utilise tous les outils critiques, littéraires, conceptuels à sa manière). Pourtant, cette discontinuité trouve un reflet dans sa prose créative (il s'agit d'une façon de chercher sa propre poétique) et elle illumine, en le démontant, le dogmatisme de la *doxa* formaliste. Si le parcours de Philippe Muray est plus cohérent, il n'en demeure pas moins qu'il pourrait être également considéré comme subjectif et impressionniste. De même, il nous semble que, dans l'obstination et l'entêtement de l'attitude de Muray nous pouvons retrouver une critique efficace de l'immobilisme, de l'inertie et de la stagnation de la critique formaliste. Dans la fondation de la littérature sur une propriété spécifique, ainsi que dans les scléroses critiques engendrées par son absolutisation, Pasolini et Muray ont vu le pire des dangers. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé intéressant de considérer le rapport qu'ils ont instauré entre critique et création comme un cercle vertueux. Il n'y a pas de création sans critique, c'est la leçon que l'on tire de la gestation tourmentée de *Petrolio* ; il n'y a pas de critique littéraire ou sociale sans une enquête romanesque préalable, c'est la leçon que l'on tire de *On ferme*. Deux manières de parier sur la même chose : la littérature comme moyen de connaissance *directe* de la dimension hallucinatoire de la réalité contemporaine.

Échos et correspondances

Nous aurions pu relever d'autres lieux textuels où la contiguïté entre critique et création se manifeste dans les deux œuvres. Concernant Philippe Muray, on aurait pu reprendre le scénario d'*Après l'Histoire* et montrer qu'il a été véritablement dressé dans *On ferme*, ou bien dégager des articles d'*Exorcismes spirituels IV* la stratégie narrative de *Roues carrés* (où on voit « le réel contemporain sortir comme par césarienne du discours "critique", prendre son vol et *aller plus loin* »¹). En ce qui concerne Pasolini, on aurait pu faire référence aux vers mis en ouverture de sa fiche contenant le tapuscrit *Descrizioni di descrizioni* qui rappellent significativement la partition, la dualité, fondant *Petrolio*² ; ou bien insister sur le fait que les ébauches

¹ Voir à ce propos J. Couillerot, « L'art sanglant et sensible de Philippe Muray », dans A. Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray*, cit., p. 46.

² L'épigramme qui aurait dû servir d'exergue au recueil était le suivant : « Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune : / solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume ».

consacrées aux Godoari dans *Petrolio* trouvent leur source dans la lecture de *Je vous écris d'un pays lointain*, livre auquel Pasolini fait allusion dans un compte-rendu consacré à *La villa roman* de Anna Banti ;¹ ou, de manière plus générale, relever ces réflexions de *Petrolio* faisant directement écho aux remarques, aux allusions, aux réflexions développées dans des articles parus dans *Il Tempo*². Cependant, nous avons voulu saisir un mouvement, une tendance, une attitude réunissant critique et création. Une tentative, partagée par Philippe Muray, d'aller au-delà, en somme, de l'image de la littérature véhiculée par la *doxa* formaliste.

¹ Voir à ce propos P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, II, cit., pag. 2004.

² Comme par exemple dans la note 131 lorsqu'il commence sa réflexion métalittéraire en faisant référence au « Legomenon » et au « Dromenon ». D'une manière plus générale concernant les renvois à *Descrizioni di descrizioni* voir les « Notes » établies par S. De Laude dans l'édition de *Petrolio* Mondadori, coll. « Oscar », 2005.

Chapitre III. Au-delà du littéraire : Georges Perec et Pier Vittorio Tondelli

INTRODUCTION

Un pudding n'est pas un pudding

Dans le premier chapitre nous avons voulu circonscrire le concept de critique formaliste grâce à un double mouvement. D'abord, nous avons élargi le champ de vision en dessinant une généalogie très ample par rapport aux études habituelles concernant la critique, suivant plusieurs parcours, de Poe à Mallarmé, de Flaubert à Genette, de Jakobson aux formalistes italiens, de Proust à Barthes, de Croce à Poulet, des *news critics* aux nouveaux critiques. Ce faisant, nous avons voulu proposer un autre récit possible qui réunit ce lignage d'écrivains duquel se sont réclamés tantôt des critiques tantôt des romanciers tout au long du XX^e siècle, souvent présentant des positions et atteignant des conclusions diamétralement opposées. Et nous avons reconnu la racine commune des ces positions apparemment inconciliables dans une prise de conscience métalinguistique et métalittéraire qui a marqué la fin du XIX^e siècle, coïncidant, par exemple, avec ce changement décrit par Henry James dans son *Art de la fiction* de 1884. L'écrivain américain parlait en fait dans son article du dépassement d'une époque où « régnait partout le sentiment, rassurant et optimiste, qu'un roman est un roman comme un pudding est un pudding et que nous n'avons qu'à l'ingurgiter ». C'est-à-dire qu'il hypostasieait le Roman, il en faisait un art à part entière et considérait que lui et ses contemporains étaient passés d'une période d'insouciance (l'enfance du Roman) à l' « ère de la discussion »¹. Impossible, en somme, de faire de la fiction sans une réflexion préalable sur ce que cela signifie. La vraie critique ne devant être, au fond, qu'une espèce d'engrais : une manière de discuter des œuvres du passé afin de proposer des suggestions, ébaucher les œuvres à venir. L'attitude à la fois prescriptive et libératrice, catégorique et fluide, péremptoire et ductile (« la seule obligation que nous puissions d'avance imposer au roman sans

¹ H. James, *L'Art de la Fiction* [1884], éd. M. Zéraffa, Paris, Klincksieck, 1978, p. 18.

encourir l'accusation d'arbitraire, est qu'il intéresse »¹) avec laquelle James proposait sa vision du roman comme une « chose vivante, une et continue, comme tout autre organisme »² est effectivement le type d'approche où a pu s'implanter cette révolution critique dont nous avons dessiné les contours dans les premiers chapitres. La perspective de longue durée nous a permis d'arriver, par degrés successifs, à comprendre certaines déclarations d'intentions paradoxales et certains moyens d'action réunissant critique et création pendant les années 1960-1970.

Ensuite, nous avons isolé quelques épisodes éloquents. Pour ce faire, nous nous sommes servis de ce prodigieux condensé de tendances et de tensions représenté par l'année 1966 : un *annus mirabilis*, comme l'a dit Antoine Compagnon, qui a vu se manifester toute une série de coïncidences et de contingences révélatrices. 1966 comme l'année du retentissement de la querelle Barthes-Picard, de l'« invention » des formalistes russes avec la parution du recueil dirigé par Todorov, du colloque de Cerisy consacré à la critique contemporaine, de la publication et de l'énorme succès des *Mots et les Choses*, de la parution du célèbre numéro de *Communications* consacré à l'analyse structurale du récit. Nous avons considéré la France comme le catalyseur d'une tendance formaliste présente en Italie aussi, une tendance qui a eu son âge d'or au moment où elle s'est figé en corps de doctrine, une tendance que, faute de mieux, on a parfois définie – avec Vincent Kauffman – comme une « mouvance théorico-réflexive » (ou comme « théorico-réflexif » tout court). Il ne s'est pas agi, pourtant, de reconnaître cette prétendue primauté ou paternité française de la critique des années 1960 et 1970 qui est couramment considérée comme un acquis historico-littéraire, nous avons plutôt voulu y retrouver la manifestation d'un phénomène plus vaste qui s'est révélé en France mieux qu'ailleurs. Nous avons voulu subsumer la critique française et la critique italienne dans un modèle commun : tel un échiquier surréel où les pions échangent à chaque tour leurs camps, tout en demeurant les mêmes. Ainsi nous avons passé au crible de notre modèle théorique certains événements, certaines parutions, certaines polémiques et nous avons pu en tirer une vision renouvelée de la critique de la seconde moitié du XX^e siècle. Une vision où il est moins question d'un rôle

¹ *Ibid.*, 22.

² *Ibid.*, 26.

ancillaire de la critique italienne par rapport à la critique française que de deux manières fraternelles de faire face au développement naturel des choses. La visée primordiale de notre premier chapitre étant de montrer qu'au cours des années 1960-1970 cette étude de l'œuvre *en soi* rêvée par Flaubert s'est enfin réalisée, poussant à bout ses fondements épistémologiques et réunissant dans un équilibre momentané les ambitions et les objectifs de la critique qui s'est dite nouvelle et de la néo-avant-garde.

Un modèle supranational

En partant du constat que la critique formaliste, telle une anguille, nous glisse des mains dès qu'on essaye de l'attraper, de la disséquer, de la définir d'une manière stricte, nous avons choisi de l'encercler afin de pouvoir mieux l'observer. Car lorsqu'on parle de la critique formaliste au XX^e siècle on se retrouve très vite et très facilement perdu face aux dizaines de ses réalisations particulières et suivant les manières d'opérer habituelles on serait tenté d'abandonner la compréhension d'ensemble d'un phénomène dont la nouveauté par rapport au siècle dernier est pourtant tellement évidente. D'un côté elle se métisse dans un mélange fait de pratique de critiques et de pratique d'écrivains, de l'autre elle semble insaisissable, inclassable : à chaque fois qu'on a essayé de dresser une généalogie, elle a semblé se confondre avec des disciplines et des domaines bien divers. Ainsi, en Italie les acquis de la philologie romane ont pu paraître autant fondateurs que l'agitation provoquée par la poésie post-symboliste, par les traductions de Mallarmé, de Rimbaud ou de Valéry. L'énorme quantité de références, la tentative de se concentrer sur quelques querelles et l'absence d'un fil conducteur net qui marquent *L'analisi letteraria in Italia* publié par D'Arco Silvio Avalle en 1970 en sont symptomatiques. Bien que le livre demeure, encore aujourd'hui, l'un des essais les plus complets et les plus pointus concernant l'essor de la critique formaliste italienne, les digressions continuelles que fait l'auteur concernant Croce, Flaubert, la critique verbale italienne (pour utiliser une catégorie renvoyant à Terracini et d'une manière plus générale à la linguistique historique) ou la focalisation sur la figure de De Robertis sont autant révélatrices que restrictives. La proximité temporelle des événements et la

perspective italo-centrique rendent le livre quelque peu déroutant. On comprend bien que l'auteur fait allusion à un *Zeitgeist* dépassant largement les frontières italiennes, mais le livre n'est pas soutenu par un schéma conceptuel permettant d'en mesurer les enjeux et l'étendue véritable. Il lui manque, en somme, un échafaudage comparatif. Ce que nous avons essayé de faire. C'est pour cette raison que nous avons fait des sauts temporels et spatiaux : nous avons voulu montrer la continuité et la cohérence d'un système supranational dont la maquette pourrait bien coïncider avec le troisième modèle distingué par Claudio Guillén dans *Entre lo uno y lo diverso*¹. Nous avons voulu instaurer, à notre manière, ce dialogue entre unité et diversité mis en branle par toute entreprise comparatiste et exprimé grâce à la rencontre de trois pôles constitutifs de notre domaine de travail (critique-histoire-théorie de la littérature). Notre ambition étant, justement comme le dit Guillén, non seulement de vérifier certains énoncés théoriques, mais de mieux les préciser et les enrichir. Parier, en somme, sur la possibilité d'envisager les phénomènes littéraires d'un point de vue transnational afin d'en réviser l'interprétation coutumière. Ainsi, nous n'avons pas croisé les yeux pour trouver à tout prix une origine commune, mais pour montrer au contraire une ligne de développement dont le dénouement illumine ses propres prémisses : nous avons parié sur l'intérêt d'approfondir des phénomènes génétiquement indépendants non pas pour atteindre une unité originelle perdue, mais pour tresser une nouvelle trame conceptuelle dans l'histoire littéraire, pour en faire un récit plus éclairant.

Théorie, critique

La critique littéraire du XX^e siècle peut en effet se dire formaliste, dans un sens large, non pas seulement par la disposition de l'objet exclusif de son enquête dans la forme – en cela, les précédents ne manquent pas, à partir de l'ancienne rhétorique jusqu'aux *artes dictaminis* au Moyen-âge ou aux traités de poétique et de rhétorique du XVI^e siècle –, mais parce qu'elle a absolutisé l'œuvre jusqu'à en faire une monade, un être autosuffisant. D'où la nécessité d'encadrer ensuite les différentes monades – c'est-à-dire les différentes œuvres – dans un système ordonné

¹ Cl. Guillén, « Tres modelos de supranacionalidad », dans *Entre lo uno y lo diverso*, cit., p. 96-120.

et bâtir ainsi un savoir scientifique ayant justement dans la forme son terrain de vérification. Un lieu où puiser pour dresser des hypothèses, des confrontations, des examens, des contre-épreuves. S'il est difficile d'identifier le point de départ exact de cette révolution (les premiers signaux se manifestent autour de la moitié du XIX^e siècle alors que les symptômes majeurs apparaissent au début du XX^e), il est bien plus aisé de repérer son point d'arrivée : les années 1960, à savoir, suivant l'enchaînement proposé par François Dosse, la *belle époque* du structuralisme permettant à la pensée formelle de triompher.

Ainsi, dans son célèbre article contenu dans le recueil *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Todorov prenait à son parti non seulement Jakobson, les formalistes russes et Valéry, mais il remontait jusqu'à Aristote afin de définir avec le mot *poétique* « une théorie concernant les propriétés de certains types de discours littéraires »¹. Cela lui permettait de pratiquer ensuite ce découpage entre œuvres et constantes, entre un *continuum* (la littérature) et un épisode saillant (un ouvrage ou un ensemble d'ouvrages relevant de caractéristiques particulières) – un découpage calqué sur la distinction faite par les linguistes entre énoncé et énonciation. Ce qui était une autre manière de rebondir sur la centralité de la linguistique définie par Lévi-Strauss comme la seule discipline, parmi les sciences sociales, pouvant « revendiquer le nom de science », étant « parvenue, à la fois, à formuler une méthode positive et à connaître la nature des faits soumis à son analyse »². Dans le même sillage, il faut lire un texte comme *Critique et vérité* de Barthes : si le caractère pamphlétaire le rend quelques peu contradictoire et confus à l'égard des causes et des effets, il n'en demeure pas moins qu'il se réclame de la même vision des choses que Todorov ou Lévi-Strauss. La théorie est en somme l'aboutissement logique de la critique formaliste, car il s'agit des deux attitudes complémentaires et inséparables qui la fondent. La linguistique sembla constituer, à cet égard, nous seulement un exemple, mais la seule véritable matrice.

Cependant, nous avons voulu montrer que le mariage entre critique et théorie célébré pendant les années 1960 avait été consommé bien avant, en dehors de la linguistique, au moment où se réalisa cette fracture, cette séparation, entre les mots et

¹ T. Todorov, « Poétique » dans O. Ducrot *et alii*, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, p. 103.

² Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 37.

les choses décrites par Foucault comme fondant l'épistème moderne. Concernant le domaine critico-littéraire, la révolution saussurienne nous semble moins fondatrice que ce qu'on a voulu croire. Il s'est agi d'une influence de quelques manières posthume. Et l'on peut percevoir l'absence de cette influence directe dans la facilité avec laquelle, après les ivresses théoriques et méthodologiques des années 1960 et 1970, on a arrêté d'exploiter les schémas scientifiques et formels dans un but critique. Même si un certain *modus operandi* s'est installé au cœur des études littéraires universitaires et scolaires justement à partir de cette époque, il n'en demeure pas moins que la flamme théorique s'est éteinte depuis longtemps et il s'agit plutôt – nous l'avons vu – d'une stratégie de sauvegarde du dilettantisme. Une manière de garder sa citadelle fortifiée pour faire face à la crise générale des humanités.

Une science littéraire

Or, à l'intérieur de la *doxa* formaliste qu'on a vu se figer au cours des années 1960-1970, les principes de l'impersonnalité et de l'autorégulation de l'œuvre sont à considérer comme deux règles d'hygiène critique. Nous les avons abordées de biais dans le deuxième et dans le troisième chapitre, en montrant les parcours de quatre écrivains-critiques qui ont travaillé justement pour subvertir le système justifiant ces deux règles, pour le faire sauter de l'intérieur. Il existe pourtant un troisième principe auquel nous avons déjà fait allusion : le principe de la littéarité¹, c'est-à-dire la conviction qu'il existe un *quid* du langage littéraire qui l'éloigne de tout autre langage, une spécificité inhérente au langage littéraire qui permet d'en faire l'objet particulier d'un discours critique. C'est ce *quid* qui justifie l'insertion de la « poétique » parmi les domaines où la méthode structurale pouvait être développée et, poussé à ses conséquences extrêmes, il engendre ce repliement permettant à Todorov d'affirmer « l'objet de la poétique, c'est précisément sa

¹ D'une manière générale, l'essai de Thomas Aron demeure encore aujourd'hui une importante mise au point concernant le concept de littéarité, son histoire et son développement : T. Aron, *Littérature et littéarité. Un essai de mise au point*, Les Belles Lettres, 1984.

méthode »¹. La littéarité n'est pas une règle méthodologique, ni une police de lecture, mais un élément bien plus central : il s'agit de la manière escamotée par la révolution formaliste du début du siècle dernier de répondre et en même temps d'éluder la question marquant la modernité littéraire : qu'est-ce que la littérature ?

La réflexion autour d'une prétendue littéarité est, en même temps, moins ambitieuse que la réflexion esthétique caractérisant la modernité depuis Kant et plus hardie, plus prétentieuse : l'existence d'une littéarité permet à la fois un rétrécissement du domaine d'enquête et un travail télescopique. Cette composante paradoxale inhérente à l'idée même d'une prétendue littéarité est évidente dans la réflexion des formalistes russes – ou dans cette version et vision particulières qu'on en a eues à partir de 1966, à savoir à partir de la parution du recueil *Théorie de la littérature*. Car de la lecture du recueil en entier ressort une conception hybride, d'où la nouveauté qu'il a semblé représenter : tout en postulant une théorie ou une science de la littérature donnant la possibilité à l'écrivain et au critique de travailler avec des outils spécifiques, le refus d'une définition stricte, ou de la quête d'une essence, était clair. Ainsi, Viktor Chklovski pouvait relever la spécificité du langage poétique grâce à l'analyse des «constituants phonétiques et lexicaux » et de « la disposition des mots et des constructions sémantiques constituées par ces mots », un langage qui relèverait son « caractère esthétique » à travers certains signes : il serait « créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme » ; « sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée » ; « l'objet est perçu non pas comme une partie de l'espace, mais pour ainsi dire dans sa continuité »². Pourtant il n'enquêtait pas sur une prétendue essence de la littérature, sa pensée étant bien éloignée de toute réflexion philosophique : il n'était pas question de Beau, de finalité, de jugement, bien au contraire, il s'agissait justement de faire l'impasse sur une discussion qui depuis deux siècles au moins dirigeait l'esthétique, mais qui empêchait un véritable discours sur l'œuvre *en soi*, et atteindre une « conscience théorique et historique des faits qui relèvent de l'art littéraire en tant que tel »³.

¹ T. Todorov, *Poétique*, dans O. Ducrot *et alii*, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, p.164.

² V. Chklovski, « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, cit., p. 94-95.

³ B. Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », *ibid.*, p. 31.

Autonomie et matérialité

Il fallait enlever aux philosophes les discussions sur l'art, et en faire un domaine de savoir spécifique, un domaine construit exprès pour les professionnels de la littérature, écrivains ou critiques qu'ils fussent. Cette entreprise révolutionnaire était poursuivie aussi bien par des théoriciens que par des écrivains avant-gardistes ; elle révisait l'esthétique et, en même temps, elle en améliorait la fonction, faisant de la science, de la théorie, de la critique et de la pratique un ensemble nouveau. Ainsi Eichenbaum relevait précisément la nouveauté de cet ensemble original, paradoxal et contradictoire de la manière suivante :

Les notions et les principes élaborés par les formalistes et pris pour fondements de leurs études visaient, tout en gardant leur caractère concret, la théorie générale de l'art. La renaissance de la poétique qui, à ce moment-là, se trouvait tout à fait hors d'usage, se fit sous la forme d'une invasion du domaine entier des études sur l'art qui ne se bornait pas à reconsidérer certains problèmes particuliers. Situation qui résulte de toute une série d'événements historiques, dont les plus importants sont la crise de l'esthétique philosophique et le revirement brusque qu'on observe dans l'art, revirement qui, en Russie, choisit la poésie comme terrain d'élection. L'esthétique s'est trouvée mise à nue, tandis que l'art a volontairement pris une forme dépouillée et n'observait plus que les conventions les plus primitives. La méthode formelle et le futurisme se sont donc trouvés historiquement liés entre eux.¹

De ces quelques lignes un peu embrouillées ressortent pourtant des éléments importants : le croche-pied à l'esthétique, la communauté d'intentions partagée par les exploiters de la méthode formelle et les futuristes, la poésie comme terrain d'élection (non pas comme domaine de travail exclusif). Et la volonté de montrer que « c'est le principe de spécification et de concrétisation de la science qui était le principe organisateur de la méthode formelle »². Trouver, en somme, un autre moyen pour faire de la littérature une *nécessité* : non pas en relevant son action sur le temps et l'espace présents, mais justement en lui enlevant tout lien, en l'absolutisant.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 35.

Dans cette perspective, la *literariness* postulée par Jakobson ressort d'une idée, d'une obsession, partagée dans plusieurs zones géographiques et culturelles au même moment, elle est l'un des résultats les plus significatifs de cette révolution « presque mystique » placée par René Wellek au début du siècle dernier. Et tel concept est particulièrement puissant et évocateur car il incarne et résume ce qui selon Jacques Rancière serait le paradigme moderniste : la volonté de fonder l'autonomie des arts sur leur matérialité¹. Qui ne serait, selon le philosophe, que l'un des leurres engendrés par cet égalitarisme radical administré à petites doses au Romantisme, et ensuite fortifié de plus en plus à travers l'« absolutisation du style », l'opacité du langage, la métaphysique du mot juste, l'Art pour l'Art.

« *Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto* »

Le développement de la notion de littérarité dont on reconnaît habituellement la paternité à Jakobson trouve ainsi son pendant dans cette lignée d'écrivains qui, suivant le célèbre article de Eliot, part de Poe et arrive jusqu'à Valéry². Cela se manifeste d'une manière éclairante pendant les années 1960-1970, lorsqu'elle réunit dans sa propre signification aussi bien le souhait flaubertien d'une étude de l'œuvre en soi que l'action commune poursuivie par la critique nouvelle et la création néo-avant-gardiste. Une action alimentée par le renouveau de la rhétorique dans les études littéraires, à comprendre comme le symptôme de l'installation d'un régime de rhétoricité plus général, de matrice nietzschéenne³.

C'est sous l'égide de la littérarité que le texte, ou l'œuvre, peuvent être envisagés comme un *continuum* duquel, à chaque fois, il faut mettre en évidence l'un des aspects, l'une des faces. Un anneau de Moebius, comme le dit Genette au colloque de Cerisy, où non seulement se mêlent la forme et le contenu, mais où critique et création s'enchaînent à l'infini ; un anneau de Moebius qui n'est pas seulement le miroir de la pensée, mais le lieu même où elle est conçue et accouchée :

¹ Voir J. Rancière, « Politique de la littérature », dans *Politique de la littérature*, cit.

² T. S. Eliot, « From Poe to Valéry », *The Hudson Review*, vol. 2, n° 3, automne 1949.

³ Voir plus haut, chapitre I, « Rhétorique et rhétoricité ». À ce propos voir également A. Mirabile, *Le strutture e la storia*, cit., p. 171.

[...] les frontières entre l'œuvre critique et l'œuvre non critique tendent de plus en plus à s'effacer, comme l'indiquent suffisamment à eux seuls les noms de Borges ou de Blanchot. Et l'on pourrait assez bien définir, sans ironie, la critique moderne comme une critique de créateurs sans création, ou dont la création serait en quelque sorte ce vide central, ce désœuvrement profond dont leur œuvre critique dessinerait comme la forme en creux. Et à ce titre, l'œuvre critique pourrait bien apparaître comme le type de création très caractéristique de notre temps. [...] l'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui. En ce sens, il nous paraît évident que le critique ne peut se dire pleinement critique s'il n'est pas entré lui aussi dans ce qu'il faut bien appeler le vertige, ou si l'on préfère, le jeu, captivant et mortel, de l'écriture. Comme l'écrivain – comme écrivain – le critique ne se connaît que deux tâches, qui n'en font qu'une : écrire, se taire.¹

Bien que l'extrait puisse sembler incertain et confus, il aide à comprendre la Weltanschauung qui soutient des affirmations apparemment plus assurées et incontestables faites à la même époque. Car c'est cette vision du texte et de la littérature qui engendre l'appel à la linguistique apparu pendant l'après-guerre, non pas l'inverse. C'est-à-dire que la linguistique vint soutenir une approche déjà bien enracinée, elle fut un outil, une béquille momentanée, non pas le phare qu'on voulut croire. Après coup nous pouvons en effet rectifier cette affirmation avec laquelle Jakobson concluait un article de 1960 consacré à la poétique (une affirmation qu'il reprenait d'une conférence de 1953) : « Linguista sum ; linguistici nihil a me alienum puto »². En prenant à son compte la formule de Térence, Jakobson forçait un peu l'interprétation des voies empruntées par ses contemporains. Convaincu d'être l'un des premiers explorateurs d'une terre nouvelle, il mésinterprétait le changement en cours : il se voyait chevaucher une vague qui, en réalité, l'avait emporté. Et les anachronismes qui auraient affecté le « linguiste sourd à la fonction poétique » ou le « spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistique » étaient peut-être moins « flagrants » que l'oubli d'un regard à plus grande échelle³.

¹ G. Genette, « Raisons de la critique pure », dans G. Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, cit., p. 201-202.

² R. Jakobson, « Linguistique et poétique » [1960], *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 248.

³ *Ibidem*.

Saper la littérarité

Or, tout comme dans les chapitres précédents nous avons identifié des parcours critiques et littéraires voulant dépasser la *doxa* formaliste, nous allons faire de la littérarité la cible polémique réunissant l'attitude et l'approche de deux écrivains apparemment éloignés. Ainsi, dans les pages qui suivent nous allons nous pencher sur les œuvres de Georges Perec et de Pier Vittorio Tondelli pour y retrouver une même prise de distance à l'égard d'une vision autotélique de la littérature. Dans l'opinion courante, il ne s'agit pas de deux écrivains représentatifs d'une littérature transitive, bien au contraire. Si concernant Tondelli on fait référence habituellement surtout à la puissance et à la fraîcheur de son style, concernant Perec on ne peut pas oblitt rer son côté oulipien, le travail ludique interne au langage qu'il a poursuivi tout au long de son œuvre. Comment pouvons-nous donc les ériger en promoteurs du dépassement de la *doxa* formaliste ? Et, notamment, de ce principe sacré qui est la littérarité ? En essayant de comprendre les raisons de leurs jugements critiques, nous allons voir comment ils s'éloignent non seulement d'une science littéraire, mais de toute ambition pseudo- ou para- scientifique concernant l'étude de la littérature. Un élément commun ressort de la lecture croisée : aussi bien pour Perec que pour Tondelli il n'existe pas de spécificité du langage littéraire à opposer au langage fonctionnel, communicatif. Cette règle poétique primordiale affleure dans leur critique et se manifeste dans leur prose. Tous les deux parviennent en fait à bâtir leur œuvre romanesque justement parce que le mécanisme narratif qu'ils mettent en place n'est pas alimenté par un travail interne au langage (c'est-à-dire l'écart par rapport à une norme), mais il tient à l'inclusion, dans l'architecture textuelle, d'une multiplicité de plans discursifs. Notre objectif sera de démontrer que leur travail sur le langage n'est pas de type formaliste car ils ne considèrent pas le Langage comme une hypostase, ils ne sont pas en quête d'une dimension littéraire (comme nous venons d'en tracer les contours), ils ne veulent pas atteindre un régime de littérarité.

Refus du réel et analyse romanesque

En ce qui concerne Georges Perec, nous allons nous appuyer sur une série de textes parus entre 1955 et 1965 et recueillis plus récemment par Claude Burgelin dans un volume titré *L.G.*. Nous allons ainsi repérer les objectifs des ses polémiques (le Nouveau Roman et son « refus du réel » ; la « crise du langage » ; Robbe-Grillet, Nourrisier, Sagan, Ionesco et Beckett) et de ses éloges inconditionnés (Robert Antelme) afin de montrer de quelle manière la critique littéraire aurait permis à Perec de dépasser les limites d'une considération purement formaliste de la littérature. En ce qui concerne P. V. Tondelli, nous nous pencherons notamment sur *Un week-end postmoderno* : recueil de textes critiques, de fragments fictionnels, de chroniques mondaines et de réflexions socioculturelles, il s'agit du roman de l'Italie des années quatre-vingt-dix dans le sens, double, où il examine les enjeux culturels et politiques de la décennie et il en est, à la fois, l'expression la plus significative. Nous montrerons que dans les textes critiques de Tondelli qui sont recueillis dans l'ouvrage on retrouve, en germe, tous les éléments qu'il a développé dans son entreprise analytique romanesque. La critique littéraire sert à Tondelli tantôt comme ébauche de certaines idées à développer dans une structure plus complexe, tantôt comme premier outil d'enquête sur le réel – une sorte de machine, d'appareil, pour partir sur le terrain, comme disent les anthropologues.

POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE

Renverser la donne

Les œuvres de Georges Perec et de Pier Vittorio Tondelli n'ont aucun lien entre elles : il n'y a aucune contiguïté poétique manifeste, aucune influence réciproque, il n'existe aucune question ou événement historique ou social qui les apparente du point de vue thématique, en justifiant un rapprochement. Il s'agit de deux univers lointains, non seulement d'un point de vue stylistique, mais également d'un point de vue temporel et spatial. Si bien qu'on pourrait plutôt dire que leurs parcours sont représentatifs de la distance séparant la littérature française de la littérature italienne de la deuxième moitié du XX^e siècle, et non d'une communion possible. Non seulement Georges Perec mourut peu après que Tondelli n'eut commencé sa carrière d'écrivain, mais pour ce lecteur omnivore que fut Tondelli, Perec ne constitua certainement pas l'une des références centrales, bien au contraire : dans ce réservoir bibliographique et thématique qu'est *Un Week-end Postmoderno*, par exemple, le nom de l'écrivain français n'apparaît pas. En outre, les parcours singuliers et exceptionnels de ces deux écrivains semblent trop liés à leurs ambiances culturelles et sociales respectives, ils semblent constituer, à leur manière, le résultat de coïncidences et de contingences uniques : Georges Perec désarçonnant de l'intérieur le système clos oulipien, sachant s'écarter d'un emploi purement ludique des techniques élaborées, Pier Vittorio Tondelli arrivant à faire d'une certaine écriture juvénile, émotive et générationnelle un nouveau modèle stylistique, et empruntant une voie narrative qui n'avait pas encore été battue. Pourquoi avons-nous choisi d'en proposer une analyse comparative ? Si, suivant la partition établie par Claudio Guillén, il n'est pas question de contacts génétiques, ni de prémisses culturelles partagées, ni de conditions historique et sociales communes, comment Perec et Tondelli rentrent-ils dans notre modèle théorique ? En quoi incarneraient-ils une vérification du modèle que nous avons dressé dans le premier chapitre ? En quoi

illustreraient-ils et élargiraient-ils nos énoncés ? Pourquoi représenteraient-ils un dépassement de la tendance formaliste marquant la critique au XX^e siècle?

Comme nous l'avons fait précédemment, nous allons utiliser le principe de la littérarité comme un agent de contraste : cela nous permettra de tresser une trame inédite dans les domaines de la littérature italienne et française de la fin du siècle dernier. Nous poursuivrons avec notre méthode à balancier, c'est-à-dire que nous allons toucher tour à tour les œuvres des deux écrivains en gardant notre point fixe dans la littérarité. Car l'élément qui les apparente est précisément la tentative de sortir de l'impasse engendrée par l'assomption du principe de la littérarité à principe cardinal. Ils ont renversé la donne de la critique formaliste : la littérarité ne serait pas le principe fondateur, la dimension à relever ou à rejoindre, le régime différenciant la littérature des autres arts et du monde, mais plutôt l'élément à fuir, le véritable tombeau de l'œuvre écrite.

Mais ne brûlons pas les étapes et essayons d'atteindre notre but par degrés.

Georges Perec et ses interrogations

Auteur polygraphe, inclassable, atypique et encyclopédique qui a su faire de la « contrainte »¹ non pas une limite mais une chance de plus pour la création, dans un article paru en 1978 dans *Le Figaro* Georges Perec distinguait de la manière suivante les quatre « pôles » propres à son travail d'écrivain (l'interrogation sociologique, l'interrogation autobiographique, l'interrogation ludique et l'interrogation romanesque) :

Si je tente de définir ce que j'ai cherché de faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent. Cette versatilité systématique a plusieurs fois dérouté certains critiques soucieux de retrouver d'un livre à l'autre la « patte » de l'écrivain ; et sans doute a-t-elle décontenancé quelques-uns de mes lecteurs. Elle m'a valu la réputation d'être une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes. Pour ma part, je me comparerais plutôt à un paysan, qui cultiverait plusieurs champs ; dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans

¹ C. Reggiani, *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec-l'OULIPO*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions Interuniversitaires, 1999.

un troisième du maïs, etc. de la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire.¹

Or, si on voulait filer la métaphore agricole, on pourrait dire que la critique littéraire a représenté l'engrais du terrain qu'il a ensuite découpé en plusieurs champs. Il s'est agi d'un élément qu'il a abandonné dans la suite de son travail, mais son importance est demeurée centrale. Si l'œuvre de Perec a été caractérisée, avant tout, par sa versatilité, son travail critique est moins hétérogène et on peut y reconnaître aisément les raisons d'un certain manichéisme ainsi que ses cibles polémiques: tandis que la création doit poursuivre plusieurs chemins – éventuellement entrelacés ou superposés –, pour lui la critique littéraire se résout plutôt dans une entreprise d'éclaircissement, d'élucidation, fondée sur une prise de position précise.

Un antidote préventif

L'activité critique de Georges Perec est le volet le moins connu et le moins étudié de toute son œuvre. La raison de cette négligence est évidente : ne constituant qu'une partie mineure de sa production, elle a été analysée surtout en fonction de l'interprétation des ouvrages postérieurs. Comme s'il s'agissait du lieu où dénicher les bases théoriques et éthiques du travail de l'écrivain, d'une sorte de réservoir où puiser des thèmes, des raisons poétiques, des prises de position idéologiques, des pistes d'enquête, afin de donner une description complète et dynamique de l'œuvre entière. On y retrouve, d'ailleurs, une attitude et des formules marquées par un certain dogmatisme et, de manière plus générale, par un certain partisanisme typique de l'après-guerre². Afin d'en justifier le simplisme, Manet van Montfrans a très pertinemment renvoyé au « climat intellectuel fortement polarisé et manichéen, caractéristique de la France de la Guerre Froide », citant Tony Judt et les partitions

¹ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche » [1978], dans *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 9.

² M. van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. «Études de langue et littérature françaises», 1999, p. 21.

binaires typiques du vocabulaire de la Résistance devenues catégories morales inébranlables, lieux communs d'une certaine rhétorique communautariste¹. En outre, cette activité s'est déroulée pendant une période assez limitée : elle ne couvre, en effet, que la décennie qui va de 1955 à 1965-1966, c'est-à-dire la période qui coïncide avec ses premières tentatives romanesques et qui se termine avec la parution des *Choses* et d'*Un Homme qui dort*². Cependant, dans ce volet du travail de Perec on trouve autre chose que le brouillon d'un manifeste poétique : bien qu'il ait constitué une activité temporaire et, somme toute, intérimaire, ce travail contient des suppositions pointues et propose des solutions critiques inattendues. Et nous pouvons y lire, en filigrane, une vision de la littérature assez exceptionnelle pour l'époque. D'un point de vue biographique, le moment n'était pas anodin : entre 1957 et 1962 Perec se vit refuser, successivement, la publication de *L'Attentat de Sarajevo* (1957), de *Gaspard pas mort* (1959) et son évolution *Le Condottière* (1960), de *J'avance masqué* (1961)³ : alors qu'avec ses tentatives romanesques il accumulait les échecs, dans ses articles il posait les axes de son travail à venir. Notamment, grâce à la double volonté de s'éloigner et d'une optique étroitement sartrienne et de la vision de la littérature théorisée par la néo-avant-garde, Perec s'est montré avant-coureur : tout en attaquant deux des tendances intellectuelles les plus puissantes de l'époque, il arrive à envisager une alternative intéressante. Il propose une sorte d'issue, une approche oblique – approche qui sera, d'ailleurs, caractéristique de toute son œuvre, aussi bien dans la manière particulière dont il aborda le genre autobiographique, que dans la manière spécifique et distinctive qui marqua ses écrits oulipiens. Dans tous ses articles critiques la « dimension littéraire » demeure la question primordiale⁴, mais il n'essaye pas pour autant de la déceler à l'aide d'une étude analysant la composante linguistique d'un texte : il utilise plutôt d'autres catégories. Autrement dit : il aborde par une voie transversale la notion de littérarité.

¹ Voir T. Judt, *Un passé imparfait. Les intellectuels en France (1944-1956)*, Paris, Fayard, 1994, p. 47-53.

² G. Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1965 ; G. Perec, *Un Homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967.

³ À ce propos voir notamment : D. Bellos, *Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994 ; ainsi que les correspondances : G. Perec, J. Lederer, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* », Paris, Flammarion, 1997 et G. Perec, *56 lettres à un ami*, Coutras, Le Bleu du ciel, 2011.

⁴ Nous le verrons, notamment, dans l'article qu'il a consacré à Robert Antelme.

Dans l'œuvre de Pier Vittorio Tondelli, le parcours romanesque et le parcours critique ont toujours suivi deux chemins parallèles, constituant deux voies complémentaires d'enquête et d'analyse de la société contemporaine. Dans les chroniques, les reportages, les comptes rendus, les recensions et les interventions diverses qu'il a publiés en revue à partir de 1980 on retrouve les mêmes sujets et, parfois, les mêmes anecdotes qui composent ses romans. Ces éléments ont formé une sorte de canevas où, à chaque fois, l'écrivain a puisé pour camper un personnage, développer un noyau narratif ou nouer une intrigue dans son univers fictionnel. Chaque roman de Tondelli est une unité séparée des autres, un microcosme qui aborde un trait spécifique de la contemporanéité, par le biais d'un genre particulier¹, et qui met en relief le caractère profondément oxymorique de la société italienne des années 1980. Tondelli s'est essayé à tous les genres, ayant l'ambition de tout englober dans sa prose, en demeurant à la surface des choses pour mieux en saisir la valeur dans le monde et mesurer l'étendue de certains changements en acte, ou rebondir sur la continuité transhistorique des sentiments éternels. À travers son activité de critique et grâce aux analyses menées dans sa prose romanesque, il a toujours visé un même objectif : trouver les moyens pour exprimer ce qu'il appelait « la contemporanéité » et en saisir une dimension autrement impénétrable. Ainsi, même si dans *Altri libertini*² l'action se déroule dans une région particulière – l'Émilie Romagne –, le roman parle plus en général de la province italienne. Tondelli sait ici saisir le statut contradictoire de la province et il montre la condition irrésolue d'une jeunesse paumée, partagée entre le lien aux origines et la nécessité d'une évasion perpétuelle. De la fresque qu'il peint du monde *underground* et de la culture de la fin des années 1970 ressortent les mythes de toute une génération, sur laquelle pèse le sentiment pressant d'une solitude indépassable. Avec *Pao Pao*³, Tondelli évoque une autre expérience-clé de la jeunesse de ces années-là : le service militaire, raconté à travers les histoires rocambolesques d'un groupe de conscrits qui essaient

¹ Voir notamment F. La Porta, « Apocalissi e travestimenti », dans *Panta*, «Tondelli tour», n° 20, 2003, p. 77. À ce propos voir également F. La Porta, *La nuova narrativa italiana : travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 51.

² P. V. Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

³ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 1982.

d'imposer leur résistance à l'institution militaire, avec un vitalisme excessif, incontinent, inextinguible. Avec *Rimini*¹, l'écrivain dessine la physionomie de la « côte Romagnole et sa jungle kitch »², où cette sorte d'Hollywood à l'italienne constitue l'arrière-plan d'un récit à mi-chemin entre le roman policier et la chronique de mœurs. Dans *Camere Separate*³, enfin, il raconte la désillusion amoureuse, en jouant sur les tonalités élégiaques du roman sentimental, mais il ne s'agit pas d'une écriture intimiste, confidentielle : dans ce livre, l'abandon, la perte, la solitude sont saisis dans leur ambiguïté et ils deviennent les sentiments qui fondent toute activité artistique. En superposant les figures quelque peu stéréotypées de l'amoureux transi, de l'amant abandonné, de l'écrivain incompris et de l'homosexuel marginalisé, il essaye d'aller au-delà du cliché du genre littéraire, de ne pas s'enfermer dans la marginalité, mais d'atteindre, au contraire, un élément universel : le roman se joue ainsi totalement autour de l'ambiguïté, de la tension, entre l'isolement et le partage, entre la quête de la solitude et le besoin des autres, du monde⁴.

Comme l'a dit Tondelli lui-même lors d'un entretien avec Stefano Tonchi, ses romans sont des « hypothèses romanesques sur le quotidien et le monde contemporain »⁵. Une littérature vivant grâce aux sollicitations de la chronique, une littérature qui raconte ce qui se passe en Italie par le biais de loupes à chaque fois différentes : le langage, les constrictions sociales, les phénomènes de mode, l'essor de l'événementiel. Dans cette perspective, les mots de Filippo La Porta le définissant comme le « chantre » de notre fin de siècle nous semblent particulièrement bien choisis. Ainsi, d'une part, Andrea Pazienza aurait été l'aède « noir, désespéré, nocturne » d'une Italie à bout de souffle dansant angoissée et inconsciente sur ses propres cendres, alors que, d'autre part, Tondelli en aurait été le poète « solaire, blanc, païen »⁶.

¹ P. V. Tondelli, *Rimini*, Milano, Bompiani, 1985.

² F. Panzeri, *L'unica storia possibile*, dans P. V. Tondelli, *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2001, p. VII : « riviera romagnola e la sua fauna kitch ».

³ P. V. Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989.

⁴ Voir à ce propos A. Tagliaferri, « Vite separate », *Panta*, « Tondelli tour », cit., p. 97).

⁵ P. V. Tondelli, « Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi », dans *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 943-944 : « ipotesi romanzesche sul quotidiano e sulla contemporaneità ».

⁶ F. La Porta, « Apocalissi e travestimenti », dans *Panta*, « Tondelli tour », cit., p. 81- 82

La quintessence de l'époque

Or, nous pouvons retrouver une trace et une ébauche de tous ces microcosmes isolés dans les critiques publiées pendant la même décennie dans des revues comme *Rockstar*, *L'Espresso*, *Linus* ou dans des journaux tels que *Il Resto del Carlino*, *La Nazione*, *Il Corriere della sera*, *Il Manifesto*. Au fil des articles, ce sont les mêmes thèmes qui reviennent, qu'il s'agisse de chroniques musicales, de critiques littéraires, de chroniques de mœurs ou de textes plus intimes portant, par exemple, sur la « phénoménologie de l'abandon »¹. Le volet critique et le volet romanesque de l'œuvre de Tondelli constituent un *continuum* – ou un flux désignant « continuité et progression »² – qui, par degrés successifs, essaie d'extraire le concentré d'une époque, jusqu'à en définir la quintessence.

Dans un long entretien mené par Fulvio Panzeri, l'écrivain s'est expliqué largement sur cette question et il vaut la peine d'en citer un long extrait car, même dans l'apparente confusion typiquement tondellienne, il contient les éléments cardinaux de son entreprise artistique :

Ceux qui arrivent en bombant le torse comme cela se produisait à la fin des années 1970 sont ridicules. Je considère celui qui continue à appliquer la pure leçon expérimentaliste comme vieux et anachronique. *Les Nouveaux Libertins* se rebellait justement contre cette sous-culture. Et il le faisait de façon ironique et légère. Ce qui est important est de se questionner pour trouver une modalité de réalisation d'un discours littéraire ou pour développer des formes et des styles nouveaux, en fonction des temps qui ont changé. [...] Je crois que la vraie question aujourd'hui est de comprendre ce qui appartient à cette catégorie du « contemporain » et comment elle doit être exprimée. L'écrivain doit se demander s'il est plus approprié d'utiliser les techniques qui peuvent être de la néo avant-garde ou plutôt des formes qui sont liées au roman plus classique. Je pense que chacun d'entre nous, pendant ces années-là, a tenté de résoudre le problème de la contemporanéité. Certains ont utilisé le langage familier, d'autres un style plus littéraire, ou le *rétro* et d'autres encore sont restés plus purement cinématographiques. Personne ne s'est mis à écrire un livre aussi naïvement

¹ « Fenomenologia dell'abbandono » est la formule que Tondelli utilise pour définir la recherche menée dans *Camere separate*. Et il s'agit également du titre d'un chapitre du livre posthume *L'abbandono* (P. V. Tondelli, *L'abbandono*, Milano, Bompiani, 1993).

² F. Panzeri, « L'unica storia possibile », dans P. V. Tondelli, *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. XVIII.

qu'il ne veut le faire croire. Au contraire, la préoccupation formelle a peut-être été la question prééminente de la nouvelle fiction italienne.¹

Tout en soulignant son besoin d'emprunter des voies nouvelles pour sortir des impasses où était tombée la littérature néo-avant-gardiste, Tondelli dit avoir résolu sa préoccupation formelle par le biais d'un travail de recherche développé à la fois sur le style, sur la langue et sur le matériau documentaire dont il s'est servi. Et, comme nous l'avons dit concernant l'œuvre Georges Perec, lui aussi l'a fait en abordant de manière transversale la notion de « littérarité ». Dans ce même entretien, lorsque Fulvio Panzeri lui demande de parler de son activité d'éditeur, Tondelli affirme :

Nous devons d'abord comprendre ce que signifie écrire. En ce qui me concerne, une réponse peut être: l'écriture a un lien avec un chemin qui suit toute la gamme des langages possibles. Il ne peut pas et ne doit pas y avoir un paramètre de la littérarité. C'est précisément la raison pour laquelle je ne me soucie absolument pas de proposer des modèles à sens unique. J'aime plutôt encourager ce que je sens, dans le texte, comme transgression d'un langage stéréotypé d'une certaine littérature ... Le problème fondamental réside dans la prise de conscience de la façon d'utiliser le langage. Je préfère certainement ces écrits qui tentent une *mimesis* de la langue parlée, qui ont recours à l'utilisation de l'argot des jeunes, toujours en perpétuelle mutation. Même si, cependant, je n'exclus pas d'autres issues, d'autres paramètres ...²

¹ F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli, il mestiere di scrittore: una conversazione autobiografica*, Ancona, Transeuropa, 1994, p. 73-74 : « Trovo ridicolo che uno si presenti adesso e faccia dei « coccodè coccodè » come accadeva alla fine degli anni Settanta. Chi dovesse continuare ad applicare la pura lezione sperimentalista per me risulta vecchio e anacronista. *Altri libertini* si ribellava proprio contro questa sottocultura. E lo faceva in modo ironico e scanzonato. L'importante è interrogarsi per trovare una modalità che realizzi un discorso letterario o per elaborare forme e stili nuovi, a seconda del tempo che è cambiato. [...] Credo che la questione reale, oggi, sia capire qual è questa categoria di « contemporaneo » e come debba essere espressa. Lo scrittore deve chiedersi se è più opportuno usare delle tecniche che possono essere della neoavanguardia o invece delle forme che magari si riallacciano a impianti più classici di romanzo. Penso che ognuno di noi, in questi anni, abbia cercato di risolvere il problema della contemporaneità. C'è chi ha usato il parlato, chi uno stile più letterario, chi il *rétro* e chi ancora quello più prettamente cinematografico. Nessuno si è messo a scrivere un libro così ingenuamente come vogliono far credere. Anzi, la preoccupazione formale è stata forse quella preminente, per la nuova narrativa italiana ».

² *Ibid.*, p. 79-80 : « Innanzitutto bisogna capire cosa vuol dire scrivere. Per me una risposta può essere: la scrittura ha a che fare con un percorso che insegue tutta la gamma dei linguaggi possibili. Non può e non deve esserci un parametro di letterarietà. Proprio per questo non mi interessa assolutamente proporre modelli a senso unico. Mi piace invece incoraggiare quelle che sento, nel testo, come trasgressioni rispetto al linguaggio stereotipato di certa letteratura... Il problema fondamentale sta nella consapevolezza di come poter usar il linguaggio. Preferisco senz'altro quelle scritture che tentano una mimesi del parlato, che fanno ricorso all'uso dello *slang* giovanile, sempre in continuo mutamento. Anche se però non escludo altri esiti, altre impostazioni... ».

Tout au long de son travail artistique, Tondelli n'a cessé de se questionner sur son métier d'écrivain et sur les différentes stratégies à adopter pour ne pas tomber dans le piège de la littérature – un terme qu'il a toujours envisagé dans un sens péjoratif, en tant que repli sur des conventions déjà existantes. La littérature d'une œuvre est, pour Tondelli, ce qui la rend daté, oubliable, lettre morte.

Un réseau de relations

Pour Tondelli, il n'y a aucun trait spécifique du langage littéraire. Pire : dans le cas où il y en aurait effectivement un, le critique doit le relever, certes, mais pour l'éreinter. Il s'agit du *leitmotiv* revenant dans toutes les recommandations, les lettres ouvertes, les conseils élargis publiquement aux jeunes écrivains à l'intérieur de ses projets éditoriaux, à partir de « Under 25 » jusqu'à « Mouse to Mouse ». Justement pour éviter ce piège, Tondelli a nourri sa prose romanesque de son travail d'essayiste et de journaliste jusqu'à élaborer un véritable roman critique, bâti, justement, sur l'agencement de chronique et d'affabulation. *Un weekend postmoderno*¹ se présente en fait comme un dispositif construit sur l'enchaînement de faits divers et de fictions :

Je crois que la principale motivation a été de traiter, enfin, tout ce matériel que j'ai accumulé pendant dix ans et qui d'un côté témoigne de mon être d'écrivain et du désir de me confronter à différentes réalités, alors que regardé sous un autre angle il représente le matériel de rapprochement à mes romans. Je pense avoir été quelqu'un qui a beaucoup travaillé en public. Les romans que j'ai écrits, les histoires, se nourrissaient beaucoup de *reportages*, d'excursion dans l'actualité, dans le présent. Ces pages du *Week-end postmoderne* sont un peu les sous-textes de mes romans. Elles en sont vraiment le laboratoire. Et c'est aussi l'occasion de dire ce que cela signifiait que d'être écrivain pendant ces dix années. Cela signifiait avoir un style d'écriture qui se compromettait grandement avec la contemporanéité, avec les jargons, avec la langue parlée, avec l'argot des jeunes, avec le fond sonore du *rock* et de ses sous-cultures. C'est ce que pour moi a signifié être écrivain. C'est pour ça que le *Week-end* n'est pas seulement le bilan de ces dix années, une archive, même si considérable, du passé et de la mémoire, mais de mon point de vue il devient une nouvelle

¹ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.

proposizione sur ce qu'est le devoir – ou ce que pourrait être l'un des nombreux devoirs – de l'écrivain, l'une de ses nombreuses incarnations¹

Tondelli choisit une approche critique oblique, où les questions stylistiques, linguistiques et plus strictement textuelles sont abordées de biais. Il préfère plutôt contextualiser les auteurs et les ouvrages dont il parle en reprenant des anecdotes extravagantes ou en proposant une lecture parfois sociologique, parfois biographique, parfois historico-littéraire². Son but est de créer un réseau de relations qui puisse nouer les œuvres entre elles et qui sache refléter le monde dont elles parlent. Et ce travail analytique et critique est pour lui préalable à toute construction fictionnelle. Plus précisément, « la rigueur » de son œuvre ressort justement de cet amalgame : faire de la littérature pour Tondelli signifie avant tout dresser un projet, établir un dessein³.

¹ *Ibid.*, p. 61-62 : « Credo che la motivazione principale sia stata quella di affrontare, finalmente, tutto quel materiale che ho accumulato nel corso di dieci anni e che da una parte testimonia il mio essere scrittore e il desiderio di confrontarmi con le diverse realtà, mentre visto da un'altra angolazione rappresenta il materiale di avvicinamento ai miei romanzi. Penso di essere stato una persona che ha lavorato molto in pubblico. I romanzi che ho scritto, le narrazioni, si nutrivano molto di *reportage*, di escursioni nell'attualità, nel presente. Queste pagine del *Weekend postmoderno* costituiscono un po' il sottotesto dei miei romanzi. Rappresentano realmente il laboratorio. E questa è un'occasione anche per affermare che cosa ha significato fare lo scrittore in questi dieci anni. Ha voluto dire avere una scrittura che si compromette altamente con la contemporaneità, coi gerghi, col parlato, con lo *slang* giovanile, con il sottofondo del *rock* e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo. Allora il *Weekend* non è solo il bilancio di dieci anni, un archivio, pur se importante, del passato e della memoria, ma diventa dal mio punto di vista una proposta nuova su qual è il compito – o quale potrebbe essere uno dei tanti compiti – dello scrittore, una delle sue tante incarnazioni ».

² « Je voudrais qu'un critique ne soit pas que journaliste ou phénoménologue, mais qu'il essaye de comprendre l'horizon de naissance d'un texte, la raison pour laquelle il est né de cette façon, quelles en sont les racines. J'aime la découverte d'aspects que l'auteur a peut-être omis ou négligés, des aspects auxquels il n'a pas réfléchi. J'aime quand on rapproche des séquences de films ou des chansons à texte, car très souvent, de nombreuses scènes viennent de là. Je crois que la fonction noble de la critique est d'interpréter le texte, de préparer un discours autour du texte de manière à faire ressortir ces lignes profondes et ces résonances qui le relient à l'histoire de la littérature, à son développement, à son retour » (F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli, il mestiere di scrittore: una conversazione autobiografica*, Ancona, Transeuropa, 1994, p. 77 : « Vorrei che un critico non solo facesse il giornalista o il fenomenologo, ma cercasse di capire l'orizzonte da cui nasce un testo, perché nasce in quel modo, quali sono le sue radici. Mi piace quando si scoprono degli aspetti che l'autore magari ha tralasciato o trascurato, sui quali non ha riflettuto. Mi piace quando si accostano sequenze di film o canzoni ai testi, perché molto spesso molte scene nascono da lì. Credo che la funzione nobile della critica sia quella di interpretare il testo, di approntare un discorso intorno al testo in modo da far emergere quelle linee profonde e quelle risonanze che lo collegano alla storia della letteratura, al suo sviluppo, al suo ritorno »).

³ Voir F. Panzeri, « L'unica storia possibile », dans P. V. Tondelli, *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. XVIII.

Véhémence et dogmatisme

Georges Perec n'a pas recueilli ses articles critiques en volume, mais il en existe une anthologie publiée au début des années 1990 par Claude Burgelin : *L. G.*, à savoir les initiales de la revue qui aurait dû les publier. Bien que le recueil ne soit composé que de sept articles, il contient ce qu'on pourrait appeler le cœur de la production critique perecquienne, les autres textes étant souvent trop impromptus et épisodiques pour fournir une véritable matière d'analyse¹. Et si les prises de position de Perec autour de 1960 relèvent, certes, d'un dogmatisme et d'un vocabulaire typiques de l'époque², il n'en demeure pas moins que, même dans un choix aussi restreint, nous pouvons retrouver, en germe, sa vision de la littérature³.

Tout se joua autour d'un projet de revue, initialement conçue sous le nom de *La Locomotive* et appelée ensuite *Ligne Générale*. Ce précis d'ordre biographique ne relève pas de la pure anecdote : le projet de cette revue, ainsi que son naufrage, constitue l'encadrement dans lequel tous les articles de Perec ont pris forme. C'est dans ce cadre qu'il peaufina sa perspective critique et qu'il ébaucha et formula ses premières considérations sur la littérature, au sein d'un groupe dont les affiliés

¹ Pour une bibliographie exhaustive de la production perecquienne et ainsi que de toutes ses chroniques et des comptes rendus, voir : B. Magné, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec : bibliographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les cahiers de littérature », 1993. On retrouve également un certain nombre de textes critiques dans G. Perec, *Entretiens et conférences, I, II*, Paris, Joseph K., 2003, mais il s'agit d'articles à caractère autobiographique ou d'écrits programmatiques.

² Comme l'a écrit Claude Burgelin : « du marxisme, mais aussi des polémiques de l'époque (qu'on se souvienne par exemple de la façon dont Sartre ferrailait avec Camus), ces textes ont gardé ce ton parfois délibérément cassant et simpliste. Ce dogmatisme et cette véhémence risquent de laisser perplexe le lecteur d'aujourd'hui. Mais les outrances du ton et l'usage approximatif d'un marxisme un peu arrogant ne devraient pas occulter ce qu'avait de neuf et d'ambitieux un tel projet » (C. Burgelin, « Préface », dans G. Perec, *L. G.*, Paris, Seuil, 1992, p. 11).

³ Tout récemment la critique perecquienne a montré qu'il est d'ailleurs possible d'envisager un rapport direct entre ce travail critique et ses écrits postérieurs. Par exemple, Matthieu Rémy a souligné que la « sociologie intuitive » de Perec a été élaborée justement grâce aux articles critiques qui auraient dû paraître dans *Ligne Générale*. Selon Rémy, ces articles constitueraient de fait l'avant-texte fondamental des trois ouvrages « lukácsiens » de Perec (*Les Choses*, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, *Un homme qui dort*) : « Ces romans ancrés dans leur époque, qui évoquent la guerre d'Algérie ou l'aliénation de la vie quotidienne, apparaissent comme le versant pratique d'une théorie du réalisme critique vis-à-vis du roman engagé et des circonvolutions de l'art pour l'art. Cette réponse prend forme, dans *Les Choses* et *Un homme qui dort*, de romans qui décrivent leur époque et cherchent à la dire avec les moyens du réalisme critique. [...] Car si Perec refuse dans les entretiens parus après *Les Choses* ou *Un homme qui dort* l'étiquette de « sociologue », il met cependant en place un système de perception esthétique qui permettrait de dire l'époque et certains de ses tropismes socio-économiques, notamment par un ensemble de choix narratifs et stylistiques » (M. Rémy, « Penser et représenter la société des années 1960 », *Roman 20-50*, n°51, juin 2011, p. 27-28).

étaient « tous fort jeunes (de dix-huit à moins de trente ans), très majoritairement étudiants, assez souvent membres du parti communiste, plus souvent encore en proximité conflictuelle avec lui »¹ ; ce fut « une chauffe intellectuelle », son « école de formation de goût »². Car en effet au sein de *La Nouvelle Nrf* – où il fut introduit par son mentor Jean Duvignaud – et dans *Les Lettres Nouvelles*, Georges Perec ne publia que quelques chroniques³ ; à la fin des années 1950 il entra probablement dans le cercle des *Temps Modernes*⁴, et assista à quelques réunions du groupe constitué autour du trimestriel *Arguments*, mais c'est à partir de 1959 que, avec son ami Roger Kleman, il commença à réfléchir à un projet indépendant nommé *La Locomotive*. Une quarantaine de personnes participèrent aux premières réunions, le projet fut pourtant poursuivi par un collectif moins nombreux : autour de la nouvelle revue gravitaient des khâgneux du lycée Louis-le-Grand et d'autres étudiants qui se réclamaient d'une gauche marxiste, souvent en altercation avec le parti communiste, réunis par le contraste avec l'orthodoxie stalinienne et mobilisés pour l'Algérie. Le nom choisi pour la revue fut *Ligne générale*, en hommage au film de Sergueï Eisenstein, connu aussi sous le titre de *L'Ancien et le Nouveau*⁵.

L'omniprésence du faux

Le projet entier s'inspirait donc du réalisateur soviétique qui, dans ses écrits théoriques et dans ses films, avait fait de la technique du montage d'éléments contradictoires du réel le principe architectural de tout art. Et c'est justement d'un art

¹ C. Burgelin, « Préface », dans G. Perec, *L. G.*, cit., p. 7.

² C. Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 239.

³ Pour les chroniques et les comptes rendus qui ne sont pas recueillis dans *L.G.* voir notamment les chapitres « En selle » et « Musique, peinture et bon conseil » dans D. Bellos, *Une vie dans les mots*, cit., p. 160-167, p. 177-187.

⁴ Voir *ibid.*, p. 183.

⁵ « *La Ligne générale* [...] parle de la coopération quotidienne, courante mais profonde : de la ville avec la campagne, du sovkhose avec le kolkhoz, du moujik avec la machine, du cheval avec le tracteur, sur la rude voie du but unique. Comme cette voie, elle doit être claire, simple et nette. Comme cette voie, sa réalisation est nouvelle, accomplie pour la première fois sur des terres vierges, et de ce fait, compliquée et importante. Comme cette voie, elle doit être toute en recherches. La recherche de la ligne juste sur laquelle nous devons avancer pour l'accomplissement réel de nos aspirations sociales. Voilà pourquoi, renonçant au clinquant des recherches et de tours de passe-passe formels, elle est inévitablement une expérience. Puisse cette expérience, si contradictoire que la formule paraisse, être une expérience accessible à des millions ! » (S. M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, dans Œuvres, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1974, p. 59-60).

qui visait à un rendu ordonné, organisé et, finalement, critique du monde que *Ligne générale* se voulait le porte-parole. L'ambition du groupe n'était pas modeste : tout en se plaçant dans une perspective anti-jdanovienne, ses membres voulaient poser les bases d'une esthétique marxiste renouvelée et « fournir une alternative d'une part à *La Nouvelle Critique* et *Les Lettres françaises*, et d'autre part aux *Temps modernes* et à *Esprit* »¹. Insatisfaits tant du débat critique que de la production romanesque de leur époque, ils voulaient s'opposer à la fois à la vision de l'engagement telle qu'elle était promulguée par Sartre ou par le PCF et à la littérature réactionnaire des « Hussards », à « l'humanisme blessé de Camus ou les mythologies métaphysiques de l'absurde » et à la fausse révolution proclamée par la néo-avant-garde. Le ton polémique de leurs prises de position était dirigé par un optimisme volontariste qui se rattachait à la haute tradition du roman occidental, à son ironie abrasive et démystifiante (dont les phares étaient les romanciers de la polyphonie, Rabelais, Melville, Shakespeare, Thomas Mann, Lawrence, Sterne, Brecht, Lowry):

Face à cette omniprésence du faux [...], la *Ligne générale* pose des exigences radicales : « Tout est à recommencer »; « Une nouvelle littérature est à naître ». Exigence première, le « réalisme » : autrement dit une littérature (mais aussi des pièces de théâtre, des films, des tableaux...) qui, sans tomber dans les pièges du vérisme et du naturalisme, sache dire la complexité ou les ambiguïtés de la réalité sociale. Ses maîtres mots seront *lucidité, sens, prise de conscience, cheminement, apprentissage, dépassement, conquête, méthode, cohérence, maîtrise, totalité*. Tout ce lexique teinté d'hégélianisme valorise l'idée d'éducation et d'itinéraire. Il se dit là une confiance passionnée en une intelligence toujours à même de dominer par sa distance lucide l'entrechoc des contradictions, et toute une défiance à l'égard du spontané ou de l'intuitif, de l'exercice incontrôlé de l'imagination (et un évident refus de la poésie).²

Cette voie nouvelle qu'ils voulaient emprunter était inspirée principalement par les écrits de G. Lukács et, notamment, par son recueil *La Signification présente du réalisme critique*, paru en France en 1960³. Ainsi, ils partageaient l'analyse du critique hongrois à propos de la littérature d'avant-garde – ou décadente – qu'il considérait marquée par une vision pessimiste de l'homme et du monde, étouffée par l'angoisse et l'impuissance. Une littérature qui n'aurait su donner qu'une image de

¹ M. van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, cit., p. 42.

² C. Burgelin, « Préface », dans G. Perec, *L.G.*, cit., p. 12-13.

³ G. Lukács, *La Signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960.

l'homme réduit à sa petitesse et à son incapacité d'avoir prise sur le monde qui l'entoure. Une littérature marquée, formellement et stylistiquement, par la fragmentation, l'éparpillement, la désagrégation. Dans *Ligne générale*, littérature et réalisme étaient deux notions tellement proches que les termes étaient considérés comme des synonymes. À l'instar du critique hongrois, pour les membres du groupe, un véritable écrivain réaliste – c'est-à-dire un écrivain tout court – devait, à la manière de Balzac, savoir saisir le typique, c'est-à-dire ce qui est singulier et universel à la fois. Dans cette perspective, l'homme devait être envisagé comme agent actif qui est certes conditionné par le monde et par l'époque dans lesquels il vit, mais qui les conditionne à son tour. D'où la confiance de *Ligne Générale* dans le pouvoir de la création : grâce à la méthode critique réaliste, une véritable œuvre d'art aurait su ordonner le monde et l'organiser dans un horizon précis, dans une optique rigoureuse et heuristique à la fois. La mise en relief des failles, des contradictions, des injustices du monde aurait permis, ensuite, de l'améliorer.

Le projet de *Ligne générale* prit fin en 1963, à cause d'une série de problèmes structurels liés aussi bien aux liens contradictoires désirés mais impossibles à nouer avec le Parti Communiste, qu'à une certaine ignorance et insuffisance critique et culturelle de ses jeunes membres (Burgelin a parlé d'un « vouloir-s'essayer-à-être-marxiste » qui aurait été « plutôt velléitaire »¹). Les articles écrits par Perec ont pourtant été publiés ailleurs, dans *Partisans*, *La Nouvelle Critique* et *Clarté*. De ce projet avorté restent l'effort d'organisation et la recherche d'une méthode : une méthode qu'il peaufina par la suite, mais qui eut ici son laboratoire primordial.

Puissance de la littérature

Nous avons nommé cette première section de notre quatrième chapitre de manière à singer le titre du célèbre ouvrage de Julia Kristeva concernant l'abject. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, elle propose en fait une approche de l'abjection, de la peur, de l'horreur de type freudien, c'est-à-dire une approche ancrée dans le désir inextricablement lié à la peur, et elle enquête sur l'omniprésence de ce sentiment, sur son ambiguïté, sur son double statut de pulsion attirante et de répulsion, de moteur et

¹ C. Burgelin, « Préface », dans G. Perec, *L.G.*, cit., p. 10.

de frein, de séparation et de symbiose, de rejet et de sublimation. Dans ce livre, la littérature est, pour Julia Kristeva, l'un des bancs d'essai de sa thèse, avec la religion et les mythes. Notamment, concernant Céline, elle superpose la réaction du lecteur, les œuvres de l'écrivain et sa biographie en relevant partout ce mélange de mystère et d'opprobre : chez Céline l'horreur est instituée, et il arrive à faire croire « qu'il est vrai, qu'il est le seul authentique, et nous sommes prêts à le suivre, enfoncés dans ce bout de nuit où il vient nous chercher »¹. Or, en jouant quelque peu sur ce calque saugrenu, nous avons tout de même voulu suggérer la possibilité d'établir un parallèle entre la nature ambiguë et fondatrice de l'abject dans l'être humain et la vision de la littérature partagée par Perec et Tondelli. Non pas parce que la littérature serait pour les deux écrivains le lieu où l'ambivalence de ce sentiment s'institue, mais parce qu'elle serait le lieu capable de tout englober, l'envers du décor du monde, le banc d'essai du réel. Comme s'il y avait, dans la littérature même, « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »². Car si d'une part nous avons voulu souligner la distance qui sépare Tondelli de Perec, nous avons essayé, d'autre part, de glisser dans l'esprit du lecteur le doute d'une proximité possible : une proximité à chercher dans leur rejet commun du concept de littéarité – et, par conséquent, de la littérature – tel qu'il est appréhendé par la critique formaliste et par la pratique néo-avant-gardiste.

Pouvoir et limites de la doxa formaliste

Avec Perec et Tondelli nous avons, d'un côté, un écrivain qui essaye de se frayer un chemin au beau milieu des années 1950, en ébauchant sa propre poétique à l'intérieur du système idéologique typique de la gauche de la période ; de l'autre, nous sommes face à un écrivain arrivé bien après ces « dix hivers », selon la formule de Fortini, de l'après guerre (lorsque maints intellectuels italiens s'étaient retrouvés imbriqués dans les mêmes débats que Perec), un moment pourtant révolu au début

¹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* [1980], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 158.

² *Ibid.*, p. 9.

des années 1980. Cependant tous les deux manifestent dans leurs écrits critiques une même gêne à l'égard, pour l'un, de la *doxa* formaliste qui était en train de se figer dans la pratique néo-avant-gardiste, pour l'autre – né et formé dans l'un des centres propulseurs du Groupe 63, à Bologne –, de son esprit inutilement dogmatique, marqué par un autoritarisme improductif¹. Dans les deux cas il s'agit d'une pensée embryonnaire, plus intuitive que bien réfléchie.

D'une manière générale, dans l'ensemble de ses articles, Georges Perec a voulu démonter la conception autotélique de l'œuvre d'art qu'il voyait en train de s'imposer à travers les propos affichés par la néo-avant-garde. Pour cette raison, son activité critique, aussi circonscrite qu'elle ait pu être, s'est attaquée systématiquement à une conception de la littérature comme entité autonome, s'autorégulant, indépendante de tout lien avec le monde. Et cela a été fait par le biais de la notion de « réalisme critique » empruntée à Lukács. Paradoxalement, parmi les trois principes formalistes dont nous avons parlé dans la première partie de notre étude, Perec s'en est pris notamment au troisième : la spécificité du langage littéraire. Postuler le caractère autonome du langage littéraire, tant au niveau de la création qu'au niveau de la réception, aurait signifié pour lui accepter l'isolement du texte, et l'impossibilité d'une action dialectiquement déterminée sur le monde. Or, en montrant que la valeur d'un texte réside ailleurs que dans le texte lui-même, et que le travail sur le langage est un aspect important, certes, mais non fondateur, l'écrivain a mis l'accent sur la centralité des rapports entre littérature et monde réel modulés par

¹« Il me paraît impossible de contenir l'écriture, la littérature, l'idée même de la vie d'un auteur, dans un chemin prédéfini. Tout le monde grandit, part du plan social puis en vient à soi-même. Et cela devrait être une faute ? Au début, j'ai été pris pour un expérimental. Eh bien ... Bien sûr, je travaillais sur la langue, mais je n'ai jamais nourri l'idée d'une littérature froidement expérimentale et combinatoire. Il y avait du pathos en elle. Il y avait de la pitié dans ces récits, du sang. Maintenant, on dit : "Ah, Tondelli n'est plus expérimental". Je trouve cette déclaration idiote. Il faut voir au cas par cas, comment le texte aborde certains problèmes. J'ai l'impression que certains critiques du Groupe 63 sentent quelque chose leur glisser des mains et en perdre le contrôle. Alors ils se pavanent » (F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli, il mestiere di scrittore: una conversazione autobiografica*, Ancona, Transeuropa, 1994, p. 64 : « Non è possibile voler imbrigliare la scrittura, la letteratura, l'idea anche della vita di un autore, all'interno di un cammino prestabilito. Ognuno cresce, parte da un sociale e poi arriva a se stesso. E questa dovrebbe essere una colpa? All'inizio ero preso come sperimentale. Mah... Certo lavoravo sul linguaggio, ma non ho mai nutrito un'idea di letteratura aliquidamente sperimentale e combinatoria. C'era del pathos dentro. C'era della pietà in quei racconti, del sangue. Adesso si dice "Ah, Tondelli non è più sperimentale." Trovo stupida questa affermazione. Bisogna vedere di volta in volta come il testo affronta certi problemi. Ho l'impressione che alcuni critici del Gruppo 63 percepiscano che qualcosa gli sta sfuggendo di mano e non è più sotto il loro controllo. Allora alzano la cresta »).

les différents mécanismes narratifs. L'intérêt du langage d'une œuvre littéraire ne résiderait pas dans sa spécificité, bien au contraire, mais plutôt dans sa proximité au langage quotidien. La réussite esthétique résiderait dans la capacité de se servir de plans discursifs différents, les agencer d'une manière inédite et, ainsi, resémantiser le langage courant. Afin de prendre de la distance, réfléchir.

Dans sa pratique critique, dans son parcours romanesque et dans son travail d'éditeur, Pier Vittorio Tondelli a toujours manifesté une gêne profonde à l'égard de la « littérature ». Pour lui, il n'y a pas de spécificité ni de valeur autonome du langage littéraire : c'est justement grâce à la capacité de se servir de la langue de tous les jours qu'une œuvre littéraire peut être définie comme telle. À travers la lecture des chroniques littéraires de Tondelli, nous allons mettre en relief la polémique qu'il a engagé contre le troisième des principes formalistes dont nous avons parlé dans la première partie de notre étude. Tout comme son but critique a été d'établir une « géographie littéraire » hétérogène et originale, de la même manière, il a reconnu la dimension littéraire d'un texte dans son aptitude à englober plusieurs niveaux discursifs tirés du langage quotidien, ordinaire. Dans cette perspective, *Un week-end postmoderno* représente le défi majeur à une conception autotélique de l'œuvre littéraire : bâti grâce à l'agencement de morceaux choisis publiés au cours des années 1980, il est non seulement une enquête sur la décennie, mais il constitue un véritable questionnement sur la société italienne de l'époque. Dans son activité critique Tondelli s'est constamment efforcé de mettre en relief le caractère hybride du texte littéraire, son inévitable compromission avec le monde. Même lorsqu'il s'est appuyé sur les travaux de Peter Bichsel concernant le *storytelling*, il n'a pas arrêté de se pencher sur les liens entre la littérature et les éléments qui lui sont extérieurs.

UN REGARD OBLIQUE

Exhaustivité et non-contradiction

Comme pour Landolfi, Tournier, Pasolini et Muray, nous voulons mettre en évidence la manière dont Perec et Tondelli s'en sont pris à la *doxa* formaliste : ce qui compte n'est pas qu'il y ait eu une querelle ouverte, une polémique évidente, mais la vision de la littérature sous-entendue par leur pratique critique, au-delà des déclarations d'intentions. Nous avons vu que, par exemple, concernant Pasolini la discordance est éclatante : il peut aussi bien exalter la pratique structuraliste et se servir – à sa manière – des outils de la critique formaliste italienne qu'éreinter – presque malgré lui – la vision du texte qui en est à la base. C'est pour cette raison que nous avons défini notre méthode d'analyse en empruntant différentes métaphores relevant du champ sémantique de la fluidité et de la souplesse, de la remise en perspective : il s'est agi de saisir un mouvement souterrain et non pas de repérer des données précises. Nous avons en fait deux démons à exorciser continuellement : le démon de l'exhaustivité et le démon de la non-contradiction. Le premier nous amènerait dans le piège de l'encyclopédisme, nous obligeant à tout justifier – articles, essais et dates à l'appui – afin de nous faire renoncer à un autre récit possible de l'histoire de la critique. Le deuxième nous ferait abandonner toute tentative de synthèse, tout découpage abrupt – même, parfois, grossier – de notre terrain d'enquête : le démon de la non-contradiction nous suit avec sa loupe à la main, prêt à trouver la faille là où on apparente des parcours littéraires, là où on utilise des étiquettes, là où on met plusieurs écrivains dans le même panier. Le démon de la non-contradiction est le frère germain du démon du perfectionnisme et il engendre les mêmes attitudes : une attention maniaque au détail, une passion pour l'accumulation des données, une révérence extrême à l'égard de la chronologie. Le démon de la non-contradiction et celui du perfectionnisme provoquent les mêmes types de déviations : incapacité d'adaptation à la matière analysée, peur angoissante du jugement, de la défaite et du chaos, maintien du *statu quo*, immobilisme.

Par le biais de l'appréhension schématique de notre premier chapitre, nous avons voulu justement affronter ces démons et nous avons osé une interprétation binaire de la doxa formaliste, qui serait composée de deux volets : la critique formaliste et la pratique néo-avant-gardiste. Loin de relever des contradictions ou des contrastes, nous avons au contraire mis en relief leur épistème commune : elles ne seraient que deux réalisations de la même vision de la littérature. Nous avons largement motivé cette bipartition, en montrant les enjeux aussi bien en Italie qu'en France : il serait moins question d'une critique formaliste italienne attentive à l'Histoire, que d'une même mouvance présente dans la critique occidentale, englobant critique et création dans un univers autonome. Cela nous a permis d'établir les axes qui ont soutenu la pensée autour de la littérature à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960 et 1970, des axes qui constituent également les cibles polémiques des écrivains-critiques que nous avons pris en considération ensuite. Ainsi, protégés par cette sorte de paravent chiasmique, nous avons pu dire que ces écrivains ont attaqué la *doxa* formaliste même lorsqu'ils se sont dit d'accord avec les méthodes élaborées par la critique formaliste : dans ces cas, nous avons remarqué plutôt les charges qu'ils ont lancées contre la néo-avant-garde. Ou bien nous avons montré que certaines attitudes communément reconnues ne le sont que de parade : comme pour l'esthétisme – ou le stylisme – de Landolfi, par exemple, un esthétisme qui cache la volonté de trouver une issue au piétinement de la littérature contemporaine.

Nouveauté et inconscience

Or, cette vision *bifrons* est particulièrement utile dans les cas où la sortie des impasses critiques et créatives engendrées par une vision autoréférentielle de la littérature s'est faite – en partie, au moins – inconsciemment. Comme pour Perec, admirateur inconditionné des méthodes et des techniques formalistes de Barthes et de Goldmann, polémiquant âprement contre le Nouveau Roman et son refus du réel. Comme dans le cas de Tondelli, insouciant, au fond, non seulement des anciennes querelles, mais aussi du débat critique de son époque, sa volonté de sortir de la cage formelle de la néo-avant-garde répondant au besoin de libération et de rébellion

juvénile typique de son entreprise artistique. Ni chez l'un ni chez l'autre il n'y a de vraie conscience du dépassement mis en branle à travers leur critique littéraire. Il s'agit, pour l'un et pour l'autre, d'un laboratoire poétique, un moyen d'imposer préalablement leur vision des choses et de faire la part du feu : ils prétendaient se ranger d'un côté plutôt que de l'autre, alors qu'ils étaient en train d'ouvrir une véritable brèche dans la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle.

Ainsi nous allons voir de quelle manière ils ont emprunté une voie nouvelle par rapport à celles qui leur semblaient être les tendances dominantes. Perec s'éloignant à la fois de l'engagement sartrien, de la mystique du langage des nouveaux romanciers et du culte du néant célébré dans une bonne partie de la littérature de ses contemporains. Tondelli cherchant une voie nouvelle entre le journalisme et l'académisme¹, précisément comme avec sa prose narrative il s'était frayé un chemin dans le terrain ouvert par Gianni Celati avec *Lunario del paradiso*².

Une troisième voie

L'un des mérites de l'ouvrage de Manet van Montfrans *Georges Perec. La Contrainte du réel* est d'avoir mis en relief la profonde originalité du parcours perecquien, une originalité non pas basée sur son travail langagier – comme il est communément admis – mais sur la dialectique nouvelle qu'il a instauré entre l'œuvre littéraire et le monde réel. Et cela non seulement à l'encontre du Nouveau Roman, mais également – nous le verrons – par rapport à l'engagement sartrien. Notamment, elle trouve une justification de la « position excentrique » de l'écrivain justement dans ses premiers articles critiques : alors que les groupes néo-avant-gardistes « préconisent un anti-mimétisme fondé sur la mise en cause du sujet libre (assujetti aux contraintes psychologiques et aux contraintes du système linguistique) », Perec se réclame en fait d' « un réalisme qui présuppose un langage transparent, un sujet

¹ P. V. Tondelli, « Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi », dans *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 957.

² G. Celati, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978. Dans les éditions successives le défi à la néo-avant-garde et à son écriture métalittéraire n'apparaît plus.. Voir à ce propos: M. Vianello, «Memorie dell'opera di Gianni Celati nella prima produzione narrativa tondelliana », in *Panta*, « Tondelli tour », cit., p. 253-262.

capable de maîtriser ce réel par son intelligence et un appareil littéraire formel »¹. Cette « troisième voie » se dessine malgré ses déclarations de principe et les maîtres que Perec lui-même s'est reconnus.

Entre 1963 et 1965 Perec suivit en fait le séminaire de sociologie de la littérature de Lucien Goldmann et les séminaires de Roland Barthes sur Saussure et sur la rhétorique. Du premier, on retrouve la trace dans ce projet de DES qui aurait dû avoir comme titre *Les choix du roman français aux alentours des années cinquante* et qui, à en croire David Bellos, fut remis par Perec à son professeur en octobre 1963. La note préalable renvoyait aux thèses soutenues par les membres de *Ligne Générale*, c'est-à-dire que Perec y méconnaissait l'opinion courante selon laquelle le roman français depuis 1945 aurait été partagé seulement entre littérature « engagée », « non engagée » et « nouveau roman ». Le projet se proposait de réviser l'interprétation critique courante des romans publiés en France entre 1948 et 1954 afin de démontrer, d'une manière absolument en ligne avec la matrice formaliste de l'enseignement et avec une « bibliographie impressionnante » à l'appui, que « les vieux maîtres du roman moderne – Roger Martin du Gard et John dos Passos, par exemple » avaient été remplacés « par les nouveaux phares littéraires qu'étaient Joyce, Kafka, Virginia Woolf, peut-être Paul Morand, voire Simenon »². En ce qui concerne les séminaires des Barthes, on retrouve la trace dans toute la production perecquienne, à partir des *Choses* et de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Cependant, même si dans toute l'œuvre de Perec on retrouve l'écho de ces années de formation, c'est l'empreinte donnée par l'aventure de *Ligne Générale* qui nous semble bien plus fondatrice.

Le réalisme comme méthode

Les premiers articles de *L. G.* constituent un triptyque où Perec établit les assises de sa vision de la littérature et de la critique³ : *Le Nouveau Roman et le refus*

¹ M. van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, p. 48

² D. Bellos, *Une vie dans les mots*, cit., p. 309

³ G. Perec, C. Burgelin, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *Partisans*, n° 3, février 1962, p. 108-118 (initialement les auteurs de cet article devaient paraître sous les pseudonymes de Yves Ponthieu et Alain Bachaumont) ; G. Perec, « Pour une littérature réaliste », *Partisans*, n° 4, avril-mai

du réel, écrit à quatre mains avec Claude Burgelin ; *Pour une littérature réaliste ; Engagement ou crise du langage*. Bien qu'ils soient parsemés de phrases contenant des propositions d'intentions et des lignes directrices à suivre, dans ce textes on retrouve principalement une dénonciation de la pénurie esthétique de la littérature contemporaine. Perec se plaint du manque d'audace et d'inventivité ainsi que du défaitisme facile des romanciers de l'après-guerre, et il prône un renouveau dont les contours ne lui sont pas très clairs. Ainsi, il affirme entre autre que « nous ne savons pas très bien ce qu'est la littérature révolutionnaire »¹ et que la littérature doit devenir « le signe décisif de l'homme à la conquête du monde »², mais les exemples concrets lui semblent manquer. Il y a pourtant une certitude qui demeure le fil rouge qui traverse le triptyque : « tout ce que nous savons, c'est qu'une telle littérature n'existe pas en France »³. Et le noyau du problème est défini dès le début :

1962, p. 121-130 ; G. Perec, « Engagement ou crise du langage », *Partisans*, n° 7, novembre-décembre 1962, p. 171-181. Les trois autres articles recueillis dans *L. G.* nous semblent moins intéressants. « La perpétuelle reconquête » est consacré au film *Hiroshima mon amour* et il se compose d'une longue première partie descriptive. Dans le dénouement, Perec utilise à peu près les mêmes stratégies rhétoriques – et le même vocabulaire – que ces textes sur la littérature, comme par exemple lorsqu'il dit : « [...] au-delà de la complexité du monde, ce va-et-vient de la sensibilité et de la mémoire, cette réflexion sur soi et sur le monde, cette méditation, ce passage, débouchent sur une élucidation totale, une volonté d'explication, engagée et objective, des problèmes de notre temps. Une compréhension. Oui, il s'agit bien d'apprendre à changer le monde: *Hiroshima mon amour* est un film pré-révolutionnaire » (G. Perec, *L. G.*, cit., p. 164). Dans « *Wozzeck* ou la méthode de l'apocalypse », écrit avec Jacques Lederer, on retrouve une tentative d'application de l'esthétique marxiste à l'opéra *Wozzeck* peu convaincante (*ibid.*, p. 165-181). Dans « L'univers de la science-fiction », enfin, Perec ne propose pas un véritable panorama du genre – comme le titre semblerait vouloir faire croire –, mais il s'acharne contre une revue précise, *Planète* : « chaque numéro de *Planète* nous plonge dans un univers obscurantiste et crétinisant sensiblement inférieur au niveau mental des aventures des Superman ou de Mandrake, remplacés ici par Teilhard de Chardin et Alfred Korzybki » (*ibid.*, p. 133).

¹ G. Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G.*, op. cit, p. 48.

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 49. Parmi les sept articles du recueil, « Pour une littérature réaliste » est certainement le plus idéologique, puisqu'il présente une vulgarisation des écrits de Lukács. Nous y retrouvons des propositions telles que : « La société dans laquelle nous vivons refuse le réalisme : l'idéologie bourgeoise, depuis quelque trente ans, n'a plus rien à nous offrir et les valeurs qu'elle a créées et qui, pendant deux siècles, lui ont permis de conquérir le monde, ont été une à une anéanties et n'ont plus servi que d'alibis, de plus en plus imparfaits, de plus en plus fragiles. L'humanisme occidental éclata en 1914 et cet éclatement devint l'image prépondérante d'une littérature qui ne sut bientôt plus déboucher que sur le cataclysme ou sur le silence (il suffit, pour s'en convaincre, de chercher ce qui relie d'abord entre elles les œuvres de Kafka, Joyce, Svevo, Musil, Woolf, Thomas Mann, Martin du Gard, Fitzgerald, etc.) » (*ibid.*, p. 63). Ou bien : « [...] la perspective socialiste n'est pas seulement un niveau de conscience nécessaire à la conception d'ensemble d'une œuvre, mais aussi, presque techniquement, au niveau de la création, l'un des garants les plus sûrs de l'appréhension correcte de la réalité[...] » (*ibid.*, p. 61). Ou encore : « Il ne s'agit pas d'une école, d'une technique ou d'une tradition ; la fonction de la littérature est d'être réaliste, c'est quand elle est réaliste qu'elle est littérature ; c'est quand elle s'encarte qu'apparaissent les failles, les lacunes, les échecs. Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer » (*ibid.*, p. 53)

Le refus du réel est, nous semble-t-il, la caractéristique fondamentale de la culture française contemporaine. Ce refus, évidemment lié à un mouvement idéologique plus général, apparaît particulièrement significatif en ce qui concerne la peinture et la littérature, qu'à la limite il conditionne entièrement. [...] Nous précisons tout de suite, afin d'éviter tout malentendu inutile, que le souci qui nous pousse à parler du « Nouveau Roman » ne procède en aucune façon d'une quelconque préférence pour le roman d'assouvissement, ces « témoignages bouleversants », ces œuvres « fraîches et tendres qui portent la marque d'un talent original et exceptionnel », etc., qui constituent le neuf dixième de la production littéraire.¹

Une fois son indifférence à l'égard des « romans d'assouvissement » motivée, Perec examine le phénomène, bien plus intéressant à ses yeux, du Nouveau Roman car, « protégé par ce solide mythe qu'est l'avant-garde »², il se voudrait le début d'un nouveau printemps artistique. En outre, le Nouveau Roman serait légitimé « implicitement ou explicitement, par toute la gauche »³. Les écrivains qui se regroupent sous l'enseigne de l'École du Regard seraient en définitive devenus les « nouveaux chiens de garde »⁴ et, dans leurs textes, ils figeraient le monde dans sa dimension la plus plate et la plus incolore, en lui enlevant tout dynamisme, toute possibilité : pour eux « l'angoisse » serait « une donnée métaphysique »⁵ et la condition humaine se résoudrait dans « l'avilissement pathologique, la vie végétative, l'idiotie congénitale »⁶. Pour eux « l'angoisse et le chaos » seraient les « caractères éternels d'un monde immobile »⁷ et de ce parti pris redoutable ils voudraient faire le déclencheur de toute création.

Lucidité et déshumanité

Pour démontrer ses thèses, Perec se penche, notamment, sur les propos de Robbe-Grillet et de Sarraute et sur l'interprétation qu'en donnent, respectivement, Barthes et Sartre. La prétendue « lucidité » de Robbe-Grillet ne serait rien d'autre

¹ G. Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *ibid.*, p. 25-26.

² *Ibid.*, p. 26

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, 41.

⁵ *Ibid.*, 39.

⁶ *Ibid.*, 40.

⁷ *Ibid.*, 40.

qu'« une mise entre parenthèse du monde », « une réalité gratuite, coupée de tout lien social, hors de l'histoire, hors du temps même »¹. Robbe-Grillet confondrait la description d'un monde « déshumanisé » avec la « description déshumanisée du monde, un peu comme s'il confondait une description de l'ennui avec une description ennuyeuse »². De la même manière les « tropismes » de Sarraute et ses « créatures insituables (“on”, “il”) » seraient la « restitution pseudo-immédiate de bribes dépourvues de sens », c'est-à-dire « une négation totale, définitive de la conscience, de la volonté, de la liberté »³. Et, dans cette littérature épuisée, l'homme se retrouverait ainsi « rabaissé au rang de végétal »⁴. Le dessein des Nouveaux romanciers de faire sauter – selon la célèbre formule de Robbe-Grillet – les quelques « notions périmées » du roman du XIX^e siècle se résoudrait en réalité dans le remplacement de vieilles conventions par des conventions nouvelles, tout aussi arbitraires et artificielles que les anciennes. Ce serait le cas, par exemple, de la suppression de la virgule, « que Claude Simon découvre quelques quarante-cinq ans après Joyce »⁵, ou de toute une série d'autres astuces simplement typographiques, comme l'enchâssement continu des parenthèses. La prétendue honnêteté affichée par les Nouveaux romanciers ne serait qu'une forme d'ingénuité, voire du mauvais esprit.

Les conventions qui, jadis, remplissaient ce rôle ou, du moins, servaient de support à l'exploration de la réalité, sont maintenant périmées. La volonté de trouver « autre chose », d'étudier le réel, d'affronter le concret, semble unanime. Mais rien ne se passe. Ou plutôt si : la disparition des conventions héritées de Stendhal et de Flaubert, d'Hemingway et de Dickens ne débouche que sur l'apparition de conventions nouvelles. Simplement, au lieu de renvoyer à une réalité sclérosée, elles se réfèrent, fondamentalement, à l'irrationnel.⁶

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 42-43.

⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

Un va-et-vient entre un échec et une faillite

De manière plus générale, Perec refuse de rédiger une vue d'ensemble détaillée de ces tentatives soi-disant audacieuses, et choisit de présenter l'histoire récente de la littérature française sous une perspective dichotomique, à savoir celle d'un double échec. Ainsi il affirme :

L'histoire de la littérature française depuis la Libération [...] nous apparaît comme l'histoire de deux grands échecs : celle de la littérature « engagée », d'une part, celle du Nouveau Roman, d'autre part. Ces deux tendances se partagent à peu près équitablement les vingt dernières années : le roman « engagé » naît à la Libération, affecte la quasi-totalité de la production pendant plusieurs années, puis devient de moins en moins représentatif et n'est plus, à partir de 1953, qu'une tendance minoritaire se survivant de plus en plus difficilement ; le Nouveau Roman [...] s'opposant à la littérature « engagée », [...] prétend être révolutionnaire ; il se veut démystifiant, désaliénant. Mais son aspect réactionnaire fondamental ne tarde pas à apparaître, et s'il règne encore aujourd'hui, il est devenu de plus en plus difficile d'admettre qu'il représente une voie possible pour la littérature.¹

Les deux pôles de la littérature française de l'après-guerre seraient donc à identifier dans une littérature qui se voudrait politique et les diverses « profession[s] de foi parnassienne[s] »². Perec subsume ces deux orientations dans une même conception de l'écriture, qu'il refuse :

La politique n'avait pas grand-chose à y gagner, et la littérature avait tout à y perdre. L'on oubliait que le roman est un genre spécifique ayant à exprimer autre chose que ce que peuvent exprimer, par exemple, des tracts et des pamphlets. [...] La littérature est, par sa définition même, création d'une œuvre d'art. Elle n'est même rien de plus. Mais ceci ne signifie pas qu'elle est une activité gratuite ni qu'elle est la recherche formelle et abstraite du Beau pour le Beau [...] Ce que nous appelons œuvre d'art, ce n'est justement pas cette création sans racines qu'est l'œuvre esthétiste, c'est, au contraire, l'expression la plus totale des réalités concrètes : si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, c'est parce qu'elle le dévoile, au-delà de son anarchie quotidienne, en intégrant et en dépassant les contingences qui en forment la trame immédiate, dans sa nécessité et dans son mouvement.³

¹ G. Perec, « Pour une littérature réaliste », dans *L.G.*, cit, p. 49.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 51.

La vision critique habituelle, en opposant « littérature politique et littérature artistique, engagement et désengagement, efficacité et beauté »¹, aurait bloqué le débat dans un schématisme stérile : elle ne représenterait qu'un « va-et-vient entre un échec et une faillite »². Selon Perec, la seule issue à cette impasse critique est représentée par l'appréhension des différents courants ainsi que de leurs acteurs principaux (Sartre, Camus, Nimier, Blondin, Beckett, Butor, Robbe-Grillet)³ dans un cadre à la fois plus ample et plus unitaire : celui de « la crise du langage »⁴.

La crise du langage apparaît, à son niveau plus général, comme le reflet d'une attitude mystifiée de l'écrivain bourgeois au XX^e siècle. Alors que la compréhension du monde, l'appréhension correcte et conquérante de sa complexité, l'exploration de son incommensurable richesse, exigent de la part de l'écrivain une remise en cause fondamentale et continue de sa sensibilité, de son langage, de ses moyens d'expression, elle signale le refus d'une confiance initiale. Elle n'est évidemment pas inhérente au langage. Nulle damnation ne pèse sur le vocabulaire. Le mal qui ronge les mots n'est pas dans les mots. La Terreur n'existe que pour celui qui écrit. La crise du langage est un refus du réel.⁵

Dire la postmodernité

Un tout autre élan pousse Tondelli : il ne veut pas redéfinir le champ littéraire, ni repérer la voie manquante afin de pouvoir l'emprunter. La critique est, pour Tondelli, le pendant de la création et toutes les deux ont à faire au vagabondage, à l'errance, à l'égaré. Dans ses critiques littéraires, il s'est penché sur plusieurs genres, en abordant les expressions artistiques les plus diverses de la contemporanéité : de la chanson *pop* aux nouvelles formes de théâtre expérimental, de la bande dessinée à la poésie, de l'histoire du roman à l'histoire du *rock*, de la musique *new wave* à la peinture. Ce mélange singulier de sujets a façonné son attitude envers la littérature – une attitude caractérisée par une excentricité et une polymorphie qui a peu d'égal dans l'Italie des années 1980. Si effectivement il superpose le rôle du narrateur à celui du journaliste comme l'on fait Piovene,

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ G. Perec, « Engagement ou crise du langage », dans *L. G.*, cit., p. 85.

Pasolini, Parise ou Arbasino¹, le résultat est quelque peu différent : son approche du texte littéraire est moins orientée vers le texte en soi ou projetée sur des élucubrations subjectives que dirigée vers une lecture transversale, portant sur plusieurs textes à la fois ou établissant des liens totalement inattendus. Une lecture qui lui a fait constituer une « géographie littéraire » – comme d’ailleurs l’indique l’une des sections du *Weekend*². Ainsi, nous pouvons retrouver, sur le même plan, l’analyse d’un roman et la discussion sur les nouveaux jargons de la jeunesse des années 1980, des enquêtes sur les modes vestimentaires ainsi que les descriptions des lieux où un écrivain a vécu. Son but est de retrouver des affinités électives, plutôt que d’établir un système de catégories. Dans cette « géographie littéraire », les auteurs dont il parle hantent son paysage intérieur et les lieux physiques mêmes assument des tonalités fantasmagoriques, transfigurés par le je du critique qui les englobe dans sa mythologie personnelle. Et, dans un tourbillon de références, de citations, de renvois à l’actualité littéraire et artistique des années 1980, ce paysage devient l’arrière-plan de toute une génération. Comme l’a bien dit Enzo Golino, l’activité journalistique de Tondelli est un mélange de fragments « d’un discours amoureux sur la vie et d’un nomadisme intellectuel fébrile à la recherche du nouveau » (« di un discorso amoroso sulla vita e di un febbrile nomadismo intellettuale alla ricerca del nuovo »). Chacun de ses articles est une explosion d’images médiatiques alternées par des pauses réflexives, les manifestes de poétique succédant aux déclarations d’intentions, aux sentimentalismes, à la nostalgie, « dans une succession rutilante de polaroids verbaux »³ (« in una successione rutilante di polaroid verbali »).

Il s’agissait d’ailleurs, pour Tondelli, de trouver les moyens pour exprimer ce changement épistémologique qui, pour le dire avec Lyotard, aurait amené à la « décomposition des grands récits de légitimation »⁴ : il voulait trouver une manière nouvelle pour parler de la littérature, il voulait englober dans le discours critique toute une série d’aspects oubliés, habituellement considérés inintéressants. C’est pour cette raison que dans ses écrits il a toujours accordé au « lecteur » le rôle principal : c’est *en lecteur* qu’il a fait ses critiques, en flânant d’un ouvrage à l’autre, en

¹ Voir à ce propos E. Golino, « Tondelli giornalista », dans *Panta*, « Tondelli tour », cit., p. 112).

² P. V. Tondelli, *Geografia letteraria*, dans *Un weekend postmoderno*, cit., p. 461-514.

³ E. Golino, « Tondelli giornalista », dans *Panta*, « Tondelli tour », cit., p. 116.

⁴ F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

retrouvant les échos d'une œuvre dans les endroits les plus inattendus. Le style critique tondellien est un style changeant, qui suit la nature de l'objet dont il parle. Tondelli n'avance pas de propositions dogmatiques, il n'impose aucun choix, il entre plutôt en résonance avec l'objet de sa critique¹. Ainsi, lorsque Tondelli parle d'une œuvre, il ne donne pas une véritable clé interprétative, mais il dessine des parcours de lecture. À ce propos, Generoso Picone a établi un parallèle fécond entre l'univers critique de Tondelli – la copie conforme d'un entrepôt postmoderne de marchandises culturelles – et la « maison de la fiction » de Henry James². L'écrivain italien aurait créé une version nouvelle de cette maison, en l'agrandissant, en y ajoutant des casiers, des étagères, des rayons, où, à côté des livres, il aurait rangé des disques et des films. Sauf que, ajouterions-nous, de cette manière, il serait allé à l'encontre de l'art de la fiction tel qu'il était envisagé par l'écrivain américain : il ne proposerait pas un mode d'emploi, ni une boîte à outils, mais un plan où les lieux de la littérature et de la réalité se superposent.

Le lecteur, la narration

Tondelli, en parlant de son métier d'écrivain et de son activité de lecture, a souvent fait référence au livre de Peter Bichsel *Il lettore, il narrare*³ où l'écrivain suisse met l'accent sur la valeur anthropologique de la narration, une valeur qui serait liée au *storytelling* comme besoin primaire de l'être humain. Dans les notes préparatoires d'une conférence de 1989, nous pouvons lire une série de remarques qui renvoient au besoin « corporel » de la lecture, tel qu'il est envisagé par Bichsel, à la véritable dépendance engendrée par la lecture, au lecteur comme « toxicomane »⁴. Il s'agirait, dit-il, d'un besoin salutaire car il ne conduirait pas à l'enfermement, au repli sur soi, mais à l'ouverture, au partage, à l'empathie. Or, la raison primordiale de cet élan envers les autres réside dans la volonté de Tondelli de se positionner aux

¹ Voir à ce propos Michele Dantini, « *Un weekend postmoderno. Gli anni ottanta visti da Pier Vittorio Tondelli* » (<http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/un-weekend-postmoderno>).

² G. Picone, « Merci culturali e postmoderno. Un po' di filologia della nostra gioventù », *Panta*, « Tondelli tour », cit., p. 108.

³ Il s'agit du recueil des célèbres leçons de Francfort de l'essayiste suisse. Le livre a d'ailleurs été une référence pour au moins une génération d'écrivains et de critiques italiens.

⁴ P. V. Tondelli, « Una conferenza emiliana », dans *L'abbandono*, cit., p. 57.

antipodes de la *doxa* formaliste. Ses travaux montreraient ainsi son « refus de l'idéologie » par le biais de la reproduction du quotidien « dans les pages et dans le rythme » de ses romans, il laisserait de côté toute ambition ample afin de se concentrer sur le tout petit, l'ordinaire, à savoir sur le « ici et maintenant » du Zen. De cette manière il serait devenu le « le narrateur qui met en scène la surface ; conscient que cette surface est notre écorce, l'écorce du monde contemporain, mais qui en même temps devient également substance »¹. Cette tâche serait par ailleurs le véritable « devoir d'un artiste », c'est-à-dire « raconter ce qu'il vit à l'instant, et que lui seul peut vivre »². Cette attitude superficielle étant à son égard la seule qui permette d'arriver au cœur des choses, sans aucun conditionnement sociologique ou idéologique. Car un texte littéraire, pour Tondelli, parle, avant tout, du monde et avec un langage qui est de ce monde.

Le critique, le romancier

Deux volumes recueillent de manière systématique la plupart des écrits critiques de Tondelli : *Un weekend postmoderno* et *L'abbandono*, le premier publié du vivant de l'écrivain, le deuxième paru deux ans après sa mort. Les deux ouvrages ressortent d'un même projet, dressé avec Fulvio Panzeri à partir de la fin des années 1980 et ils naissent comme une sorte de bilan de l'activité publique et du parcours intérieur de l'écrivain. C'est par la métaphore du voyage que Tondelli a toujours expliqué l'esprit qui en a dirigé l'assemblage ainsi que la logique dans laquelle les deux recueils doivent être lus³. Ainsi nous pouvons retrouver dans le dénouement de l'ouvrage l'une des meilleures explications de cette métaphore devenant une sorte de mise en abyme du livre, l'expérience du voyage condensant en soi l'expérience tout court – la vie, la mémoire, le monde.

¹ P. V. Tondelli, « Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi », dans *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, cit., p. 944 : « narratore che mette in scena la superficie; consapevole che questa superficie è la nostra crosta, la crosta della contemporaneità, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza ».

² *Ibidem* : « il dovere di un artista è quello di raccontare quello che lui ora sta vivendo e solo lui può vivere ».

³ Dans *Un weekend postmoderno*, notamment, cette logique est évidente dès la table des matières (les titres des chapitres: *Scenari italiani* ; *Rimini come Hollywood* ; *Scuola* ; *Affari militari* ; *Un weekend postmoderno* ; *Fauna d'arte* ; *Frequenze rock* ; *Under 25* ; *Viaggi* ; *Geografia letteraria* ; *America* ; *Giro in provincia*).

Grâce à certains films, à la lecture de certains romans, à la propagation de certaines idées ou, plus simplement, par l'émergence de nouveaux besoins, il est possible de dessiner la structure du voyage et de ses mythologies qui se construisent génération après génération. Et il est intéressant de noter que tout voyage ou itinéraire trouve sa propre musique, une véritable bande son qui contribue à donner au voyage (épisodique par nature) une dimension plus générale, d'un moment de sa propre vie. [...] C'est à travers le voyage - mental ou réel, intérieur ou aventureux - que chaque génération construit sa propre mémoire et, en y regardant de plus près, sa propre légende aussi.¹

Roberto Carnero a mis en évidence, à ce propos, la stratification du voyage métaphorique qui est le principe organisateur de *Un Weekend postmoderno* et il en a dégagé trois niveaux de lecture. Au premier niveau, panoramique, nous pouvons observer le grand-angle tondellien, qui se déplace de Modène à Bologne ou à Florence, qui au fur et à mesure qu'il poursuit son analyse peut se focaliser sur le concours de Miss Italie ou sur la philosophie *freak* et *new age*, sur les examens de baccalauréat ou sur l'essor de la BD². Au deuxième niveau, nous pouvons apercevoir le va-et-vient entre le travail de l'essayiste et celui du romancier, les différentes sections du *Weekend* (*Affari militari*, *Rimini come Hollywood*, *Giro in provincia*) renvoyant en effet à ces morceaux de contemporain déjà découpés et analysés dans les romans de Tondelli³. Enfin, au troisième niveau, nous pouvons retracer le parcours artistique de l'écrivain et isoler les principes de sa poétique. Or, il nous semble qu'un autre niveau de lecture est possible : tout au long de l'ouvrage, la révision des positions critiques formalistes faite par Tondelli répond, certes, à la même tension cognitive que son activité de romancier, mais elle propose également une possibilité de renouveau. Le voyage comme exploration d'un terrain critique, donc. Si nous avons déjà souligné que le principe de la littéarité constitue – en tant

¹ P. V. Tondelli, «Sulle strade dei propri miti», dans *Un weekend postmoderno*, cit., p. 461-463 :« [...] è possibile rintracciare [...] una struttura del viaggio e una sua mitologia che si costruisce generazione dopo generazione, attraverso la visione di certi film, la lettura di certi romanzi, la diffusione di certe idee o, più semplicemente, l'emergere di nuove necessità. E quello che è curioso notare è che ogni viaggio o itinerario generazionale trova una propria musica, una vera e propria colonna sonora che contribuisce a dare al viaggio, per natura episodico, la dimensione più generale di un periodo della propria crescita. [...] È proprio attraverso il viaggio – mentale o reale che sia, interiore o avventuroso – che ogni generazione costruisce la propria memoria e, a ben guardare, anche la propria leggenda ».

² R. Carnero, *Lo spazio emozionale*, Novara, Interlinea, 1998, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 94.

que considération du langage littéraire comme valeur autonome et spécifique – la cible principale de Tondelli, l'écrivain s'attaque également aux autres principes d'une conception autotélique de l'œuvre littéraire : il peut se servir, par exemple, de la biographie d'un auteur ou montrer les liens étroits qui rattachent un ouvrage à son époque historique.

Manières de voyager

Tondelli est arrivé à sortir des impasses formalistes en concevant la critique comme voyage : voyage de l'écrivain à la découverte de modes de vies différents, voyage dans les lieux où d'autres écrivains ont vécu, hommage à leurs tombeaux, recherche du mythe du voyage dans les œuvres analysées. Ainsi, dans un chapitre de *L'abbandono* consacré aux maisons des écrivains, nous pouvons suivre Tondelli en quête des traces laissées par leurs propriétaires¹. Dans « Oltre il Fiume », par exemple, il raconte une sorte de pèlerinage qu'il a fait sur les traces des ancêtres de Jack Kerouac qu'« il serait plus correct d'appeler Jean-Louis Lebris de Kerouac, affectueusement surnommé "Ti Jean" ("Petit Jean") »². L'article constitue une sorte d'imitation, en sens inverse, du voyage que Kerouac lui-même avait fait à la recherche de ses propres racines en Europe. Il s'agit d'une longue description de la ville de Québec – « cette ville complètement européenne »³ –, de la région et des représentants de la communauté franco-canadienne, membres de l'Association « Familles Kirouac et Kérouac », que Tondelli a croisés dans son voyage en bus. Dans l'article, l'écrivain parle de ses compagnons de route, de l'esprit cosmopolite des québécois et de leur lien à la terre, en ajoutant quelques réflexions sur les minorités ethniques et culturelles. Mais le centre gravitationnel de l'article est la question de la langue, telle qu'elle est vécue dans la région et qui constitue pour Tondelli le véritable pivot de l'œuvre de Kerouac, son noyau primordial :

¹ Dans *L'abbandono* nous pouvons lire seulement les textes consacrés à Kerouac et Prokosch. Le projet initial était pourtant bien plus étoffé et un échantillon nous en est donné dans les notes ajoutées au recueil par Fulvio Panzeri où apparemment il aurait été question aussi de Bachmann, Aude, Delfini, Isherwood, Coccioli ou d'une trouvaille comme la maison d'Antonio Beltramelli (P. V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 310).

² P. V. Tondelli, « Oltre il fiume », *ibid.*, p. 176 : « sarebbe più corretto chiamare Jean-Louis Lebris de Kerouac, affettuosamente soprannominato "Ti Jean" ("Petit Jean") ».

³ *Ibid.*, p. 176 : « questa città del tutto europea ».

Dans l'église le curé nous attend en compagnie de trois vieilles femmes aux cheveux blancs qui nous tendent le livre d'or pour que nous le signions. Ils me parlent dans un français incompréhensible. C'est le français québécois, qui a conservé des idiomes médiévaux intacts, une langue qui n'a pas évolué au fil du temps en raison de la « conquête » anglaise. La langue que Jack Kerouac a parlé avec sa mère et avec son père jusqu'à l'âge de quatorze ans.¹

Dans ses critiques, Tondelli se met en scène, il joue le rôle de l'enquêteur, du reporter, à la recherche tant des traces laissées par un écrivain que de soi-même, de sa propre identité. Ainsi, la description de son propre séjour à Juan-les-Pins, quelques temps après la mort de Prokosch, occupe la majorité de l'article « Viaggio a Grasse ». Et c'est seulement à la fin de l'article qu'émergent les bribes de ce qu'aurait pu être un dialogue avec Prokosch, les questions que Tondelli aurait souhaité lui poser :

De quoi aurais-je parlé, sous la pergola, assis à cette table, avec Prokosch? Je lui aurais posé des questions sur les années 1930 à Cambridge et sur Guy Burgess. Sur Forster et Connolly et Pound, sur l'histoire de son amour et de son désamour pour la poésie de Auden. Je me serais fait raconter l'histoire de Klaus Mann, dont Prokosch – d'après ce qu'on peut lire - donne l'impression d'en savoir beaucoup plus que ce qu'il n'en a écrit. Et, bien sûr, l'histoire de l'Italie et de ses écrivains, de Norman Douglas à Capri, et ainsi de suite. Peut-être que ça aurait été une entrevue banale. Et Prokosch aurait raconté pour la énième fois la même anecdote, la même impression – comme ce Bertolt Brecht « avec ces doigts trapus de criminel », ou cette baronne Blixen « terriblement vieille et fragile ».²

Et l'article se termine par la mise en relief d'un élément qui révèle les raisons du séjour :

¹ « In chiesa ci attende il parroco in compagnia di tre anziane donnette dai capelli bianchi che ci porgono il libro dei visitatori da firmare. Mi parlano in un francese incomprensibile. È la lingua dei franco-canadesi, che ha mantenuto intatti idiomi medioevali, una lingua che non si è evoluta con il tempo per via della « conquista » inglese. La lingua che, fino a quattordici anni, Jack Kerouac ha parlato con la madre e con il padre » (*ibid.*, p. 177).

² P. V. Tondelli, « Viaggio a Grasse », dans *L'abbandono*, cit., p. 191-192 : « Di cosa avrei parlato, sotto il pergolato, seduto a questo tavolo, con Prokosch? Gli avrei chiesto degli anni trenta a Cambridge e di Guy Burgess. Di Forster e Connolly e Pound, della storia del suo amore e disamore per la poesia di Auden. Mi sarei fatto raccontare di Klaus Mann, di cui Prokosch – a quanto se ne può leggere – dà l'impressione di saperne ben più di quanto abbia scritto. E, naturalmente, dell'Italia e dei suoi scrittori, di Norman Douglas a Capri e così via. Forse sarebbe stata un'intervista banale. E Prokosch avrebbe raccontato per l'ennesima volta il solito aneddoto, la solita impressione, quel Bertolt Brecht “con le tozze dita da criminale”, o quella baronessa Blixen “paurosamente fragile e vecchia” ».

En fin de compte, le désir de parler avec lui n'était pas seulement la curiosité de recueillir l'expérience d'un homme qui a passé toute sa vie à se nourrir de littérature et d'écriture, ou de sonder ce que lui même appelait sa « mémoire totale » (« Je souffre d'une maladie appelée "mémoire totale". Me restent en mémoire tous les détails visuels et olfactifs d'une rencontre, et les inflexions de la voix résonnent encore dans mon oreille »), mais, plutôt, une réflexion, par sa voix, par ses gestes, par son corps, sur le vieillissement et la solitude.¹

Les épisodes que Tondelli raconte ou les anecdotes biographiques qu'il relate ou encore les remarques qu'il fait à propos des niveaux discursifs d'un texte deviennent la caisse de résonance d'une œuvre entière, afin de pratiquer une critique qui se veut essentiellement empathique. Souvent les articles commencent par une longue citation: Tondelli immerge son lecteur dans le texte, il l'introduit dans le livre, il lui en fait ressentir l'ambiance. Il s'agit, au fond, d'une conception de la critique basée sur la digression, sur le vagabondage car, comme il le dit à propos de Nina Simone, les grandes artistes créent des liens inattendus, ils arrivent à exprimer le condensé d'un moment historique et artistique avec « une facilité et un naturel qui enchantent »². Et c'est cette conception qui permet à l'écrivain des rapprochements inattendus, en mêlant le sacré au profane, la littérature ancienne aux technologies modernes, le mythe au quotidien. Ainsi, dans la recension de *Car-week* de Tullio Masoni, Tondelli parle du livre par le biais d'un foisonnement de références diverses, de l'Orestie à Orange Mécanique et au Living Theatre³.

Si Tondelli fait référence à la dimension littéraire d'une œuvre, il ne se sert pas de paramètres linguistiques. Souvent, il parle du style et de la langue d'un écrivain de manière métaphorique, en utilisant des formules évocatrices, qu'il crée de toutes pièces. Comme dans le cas de *Boccalone* d'Enrico Palandri. Son « langage réel » (« linguaggio reale ») est défini comme une « écriture de trois heures du matin » (« scrittura da tre del mattino ») :

¹ *Ibid.*, p. 192 : « In fondo, il desiderio di parlare con lui non era solamente la curiosità di raccogliere l'esperienza di un uomo che ha trascorso tutta la vita vivendo di letteratura e di scrittura, di sondare quella che lui chiamava la sua « memoria totale » (« Io soffro di una malattia chiamata 'memoria totale'. Mi resta nella memoria ogni particolare visivo e olfattivo di un incontro, e le inflessioni delle voci continuano a risuonarmi dell'orecchio ») ma, alla fine, una riflessione, dalla sua voce, dai suoi gesti, dal suo corpo, sull'invecchiamento e la solitudine ».

² P. V. Tondelli, « BOLOGNA », *ibid.*, p. 580.

³ P. V. Tondelli, « Car-week », *ibid.*, p. 473.

Palandri fusionne les deux niveaux adoptant [...] une écriture lyrique, réfléchie, très propre, je dirais même « insomniaque ». Une écriture de trois heures du matin. Très silencieuse et pensive, très à l'écoute des sentiments et des images extérieures ou profondes. À trois heures du matin, comme nous l'enseignent Bergman ou Cohen, on fait un bilan de sa propre vie, non pas de manière bureaucratique, mais plutôt à travers des intuitions poétiques et des images intérieures tourmentées [...].¹

Dans un compte rendu de *Les Règles de l'attraction* de Bret Easton Ellis Tondelli relève aussi la qualité de la traduction de Francesco Durante :

Ellis tient bien ses trois cents pages, grâce à une orchestration de points de vue et de subjectivités narratives comparable à celles d'un roman épistolaire à plusieurs voix. Les monologues des protagonistes du libertinage souffrent d'un *découpage* peut-être trop sauvage, mais, en dehors de la redondance et de la vacuité de certains dialogues, rien à redire. [...] Le traducteur de ces *Leçons Dangereuses*, Francesco Durante, a un bon jeu lorsqu'il insère d'une main légère, des termes de la faune BCBG et *paninara* italiate sans tomber dans le jargon.²

Ou encore, dans l'article que nous venons de citer consacré à Kerouac, Tondelli parle du style de l'écrivain comme de la « substance verbale d'un blues d'une beauté bouleversante »³.

¹ P. V. Tondelli, « Enrico Palandri », *ibid.*, p. 215-261: « Palandri fonde i due piani, adottando – nel segno di una prosa poetica, quasi poemica – una scrittura lirica, riflessiva, molto pulita, io direi “insonne”. Una scrittura da tre del mattino. Molto silenziosa e assorta, molto recettiva delle sensazioni e delle immagini dell'esterno e del profondo. Alle tre del mattino, come insegnano Bergman o Cohen, si tirano i conti con la propria vita, ma non burocraticamente, bensì attraverso intuizioni poetiche e sofferte immagini interiori [...] ».

² P. V. Tondelli, « Bret Easton Ellis », *ibid.*, p. 533 : « Ellis regge bene le sue trecento pagine, con un'orchestrazione dei punti di vista e delle soggettività narrative paragonabile a quella di un romanzo epistolare a più voci. I monologhi dei protagonisti del libertinaggio risentono di un *découpage* forse troppo selvaggio, ma, a parte la ridondanza e la vacuità di certi dialoghi, nulla da eccepire. [...] Il traduttore di queste *leçons dangereuses*, Francesco Durante, ha buon gioco quando inserisce, con mano leggera, certi termini della fauna preppy e paninara italota senza prevaricare nel gergo ».

³ P. V. Tondelli, « Jack Kerouac », *ibid.*, p. 520 : « la sostanza verbale di un blues bellissimo e struggente ».

MONTER LE RÉEL

Robert Antelme ou le pouvoir de la création

Nous avons montré de quelle manière les premiers articles critiques de Perec sont construits autour d'une ou de plusieurs oppositions : refus des partitions critiques habituelles, mépris des « romans d'assouvissement », déni des formes et des contenus ou s'exprime le nihilisme passif de son époque, déni de la théologie du négatif et de l'absurde. Cependant nous avons fait allusion à un autre aspect : dans *L. G.* nous pouvons retrouver également un éloge sans conditions, c'est-à-dire les pages consacrées à Robert Antelme. Qu'est-ce qui distinguerait l'ouvrage d'Antelme des dizaines de témoignages sur les camps parus à la Libération ? Où réside sa nouveauté ? Comment l'auteur arrive-t-il à dépasser les limites de la littérature concentrationnaire ? Si la littérature de témoignage sur les camps a souvent cédé à la « tentation naturaliste », en commettant l'erreur de laisser les faits parler « d'eux-mêmes », en « entassant » les anecdotes et les « descriptions exhaustives », en quoi Antelme aurait-il su se distinguer¹ ? Comment arrive-t-il à éviter l'entassement de faits, typique du roman historico-social, pour rendre la vérité des camps ? Comment arrive-t-il à « concerner » le lecteur ? Comment arrive-t-il à englober l'horreur du vécu dans un rendu mesuré de l'expérience ? Comment arrive-t-il à combler la distance entre l'horreur de l'expérience et l'économie de l'expression ? Ce sont là quelques-unes de question auxquelles Perec répond dans son article.

Or, ce serait, au fond, grâce à deux éléments que Robert Antelme réussit à façonner et à appréhender son expérience dans un cadre littéraire : d'abord, le refus du spectaculaire, « du gigantesque et de l'apocalyptique »² ; ensuite, l'interposition d'une grille critique, constituée par une mémoire qui devient le filtre de l'émotion. Ces deux éléments président au montage du récit et c'est leur agencement qui fait de *L'Espèce humaine* une œuvre d'art :

¹ G. Perec, *L. G.*, cit., p. 93.

² *Ibid.*, p. 94.

Ce va-et-vient continuuel entre le souvenir et la conscience, entre l'expérimental et l'exemplaire, entre la trame anecdotique d'un événement et son interprétation globale, entre la description d'un phénomène et l'analyse d'un mécanisme, cette mise en perspective constante de la mémoire, cette projection du particulier dans le général et du général dans le particulier, qui sont les méthodes spécifiques de la création littéraire, en tant qu'elles sont organisation de la matière sensible, invention d'un style, découverte d'un certain type de relations entre les éléments du récit, hiérarchisation, intégration, progression, brisent l'image immédiate et inopérante que l'on se fait de la réalité concentrationnaire. Détaché de ses significations les plus conventionnelles, interrogé et mis en question, éparpillé, dévoilé de proche en proche par une série de médiations qui plongent au cœur même de notre sensibilité, l'univers des camps apparaît pour la première fois sans qu'il nous soit possible de nous y soustraire.¹

Grâce à ce va-et-vient, à l'agencement continuuel de champ et de contre-champ, Antelme évite de tomber dans la pure chronique ou dans le journal intime. L'importance de la forme, ou de la structure, se joue donc en rapport à la matière analysée : il faut trouver le meilleur moyen non pas simplement pour *dire* (ou *se dire*), mais pour raconter précisément cette expérience-là. Ainsi, l'autoréférentialité de la *doxa* formaliste se trouve désarçonnée, car dans cet agencement il y a une interaction continuelle entre le monde et le réel, l'un et l'autre s'entrelaçant, s'influençant réciproquement sans fin.

Antelme interroge non seulement la réalité des camps, mais il refuse à la fois l'apitoiement et la reddition :

Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose toute la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout. Ce qui est implicite dans les autres récits concentrationnaires, c'est *l'évidence* du camp, de l'horreur, l'évidence d'un monde total, refermé sur lui-même, et que l'on restitue en bloc. Mais dans l'espèce humaine, le camp n'est jamais donné. Il s'impose, il émerge lentement. Il est la boue, puis la faim, puis le froid, puis les coups, la faim encore, les poux. Puis tout à la fois. L'attente et la solitude. L'abandon. La misère du corps, les injures. Les barbelés et la schlague. L'épuisement. Le visage du SS, le visage du Kapo, le visage du Meister. L'Allemagne entière, l'horizon entier : l'univers, l'éternité.²

¹ *Ibid.*, p. 97-98.

² *Ibid.*, p. 96.

C'est dans cette mise en perspective continuelle que l'on trouverait l'antidote à l'attitude totalitaire et oppressante du Nouveau Roman et à ce néant qui affecterait la littérature de l'après guerre comme un mal inextirpable. Le défi qu'Antelme lance à la littérature est d'ordre éthique avant tout, et le fait que cela se reflète dans une structure particulière n'est pas secondaire, certes, mais le cœur d'une critique et d'un jugement les concernant ne résident pas pour autant dans cet élément d'ordre formel.

Au-delà de la négation

À plusieurs reprises, Perec met en évidence le fait qu'il n'y a pas une seule « vision d'épouvante » dans le livre : la terreur douce qui creuse les corps et les esprits dans les camps est rendue par les hésitations de la chronologie, par la temporalité chancelante d'un « présent qui s'entête, des heures qui n'en finissent jamais, des moments de vide et d'inconscience, des jours sans date »¹. Et il souligne également le haut degré de dignité et d'honnêteté intellectuelle qui dirige tout le travail d'Antelme : s'il n'y a pas de réponses faciles, ni non plus de motivations immédiates aux raisons d'une telle abomination, demeure un effort constant de compréhension, non seulement de l'univers concentrationnaire, mais du monde et de l'homme en général.

Il n'y a pas d'*explications*. Mais il n'est pas un fait qui ne se dépasse, ne se transforme, ne s'intègre à une perspective plus vaste. L'événement, quel qu'il soit, s'accompagne toujours de sa prise de conscience : le monde concentrationnaire s'élargit et se dévoile. Il n'est pas un fait qui ne devienne exemplaire. Le récit s'interrompt à chaque instant, la conscience s'infiltré dans l'anecdote, l'épaissit, et cet instant du camp devient terriblement lourd, se charge de sens, épuise un instant le camp, puis débouche sur un autre souvenir.²

Robert Antelme a su donner un nom au fondement de tout système concentrationnaire : le principe de négation. Le principe de négation ne se réalise pas simplement dans l'extermination des déportés, mais il est le moteur de la bureaucratisation poussée à l'extrême par les SS, du système névrotique de

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 96-97.

hiérarchisation, du travail de Sisyphe auquel étaient contraints les déportés. Pourtant, contre ce principe d'effacement et d'annulation, Antelme voit la possibilité d'une réaction, présidant aux actions des déportés. Il s'agit du principe de solidarité, qui a su, souvent, avoir le dessus sur toute sorte de négation. Ainsi Perec voit dans une phrase de *l'Espèce humaine* une clé de voûte :

« La pire victime ne peut faire autrement que constater que, dans son pire exercice, la puissance du bourreau ne peut être autre qu'une de celles de l'homme : la puissance du meurtre. Il peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose »¹.

Il s'agirait d'une « revendication de l'espèce humaine », permettant de faire naître, solliciter et motiver « l'effort de survie ». Ce constat de fragilité et de faiblesse est en fait le contraire d'une faiblesse car il entraîne une conscience collective renouvelé et indispensable : « une solidarité nouvelle non plus active, puisque le rôle des Kapos est de l'interdire, mais implicite : qui naît de ce que les déportés subissent *ensemble* ». La puissance du bourreau engendre ainsi une réaction inattendue : c'est comme si la victime poussait jusqu'au paroxysme la néantification qu'elle subit. L'esclavage et l'exploitation amènent le déporté à réviser le rapport qu'il a « avec son corps, avec sa singularité, avec son histoire individuelle (son passé et sa mémoire, son présent, son devenir possible) » : au fur et à mesure qu'il s'efface, les autres assument un rôle de plus en plus important, ils deviennent la seule unité envisageable².

En montrant que l'homme – avec sa dignité et à travers la solidarité – peut encore arriver à maîtriser le monde, *L'Espèce humaine* n'est pas seulement exemplaire d'un point de vue éthique et esthétique. Ce livre représente aussi un défi contre ceux qui croient que « la littérature a perdu son pouvoir » et que « l'angoisse sainte des murs nus, des landes, des corridors, des places pétrifiées, des souvenirs impossibles, des regards vides »³.

À ce niveau, langage et signes redeviennent déchiffrables. Le monde n'est plus ce chaos que des mots vides de sens désespèrent de décrire. Il est une

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 112.

vérité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert. La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres. Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'Espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde.¹

Une littéarité au carré

Chez Tondelli il n'y a pas cette quête d'une médiation entre éthique et esthétique, mais il n'en demeure pas moins que pour lui aussi le jugement critique s'accomplit en dehors du texte lui-même. À peu près vingt ans séparent les articles critiques de Perec de ceux de Tondelli et ce décalage temporel marque un changement des termes en jeu dans le débat critique. Au cours des années 1980 les flammes des expérimentations du Nouveau Roman et du Groupe 63 s'étaient éteintes ou, du moins, elles avaient pris de nouvelles apparences : il était devenu impossible de parler d'un mouvement compact, d'autant plus que les acteurs principaux étaient devenus des francs-tireurs. Cependant, les résidus d'une appréhension monolithique et autotélique de la littérature étaient restés dans la critique : dans certains tics de vocabulaire, mais aussi dans une certaine tendance à la spécialisation, à la professionnalisation, à la peur du dilettantisme. Comme si la littérature non seulement était faite d'un langage spécifique, mais qu'il fallait lui adapter un langage critique spécifique à son tour. La critique littéraire étant donc caractérisée par une sorte de littéarité au carré.

La troisième voie qu'emprunte Tondelli ne l'oblige pas à désarçonner le cercle vicieux déclenché par le va-et-vient entre engagement et néo-avant-garde, comme l'a fait Perec, mais à sortir indemne de la fixation textualiste des années 1960-1970. Non seulement en retrouvant le plaisir de l'affabulation dans le récit, mais en cherchant la raison, la motivation, la poussée de l'œuvre littéraire en dehors d'elle-même. Et plus précisément, en l'envisageant comme le lieu d'une analyse constante du présent ainsi que comme un laboratoire où concevoir les alternatives aux impasses de la *doxa* formaliste – des alternatives qui ne sont pas des fins de non-

¹ *Ibid.*, p. 114.

recevoir, mais des manières d'envisager différemment les mêmes questionnements. Dans cette perspective, nous pouvons lire *Un Week-end postmoderno* comme une tentative d'aborder et de résoudre différemment les trois principes formalistes dans une structure littéraire et critique à la fois. Le rapport homme-œuvre n'est pas éludé, ni accepté de manière déterministe : dans ce roman-critique Tondelli parle à la première personne, mais il partage l'organisation du matériel avec Fulvio Panzeri¹ ; en outre, il utilise, de biais, sa propre vie pour parler d'autre chose, exactement comme il le fait dans les articles où il aborde des éléments de la biographie d'un écrivain. La temporalité et la chronologie indépendantes fondant le principe de l'autorégulation de la littérature sont balayées par l'organisation spatiale du matériel, la « géographie littéraire » devenant un moyen pour mieux expliquer le monde, en escamotant de nouveaux découpages de la chronique et du savoir. La littérarité, enfin, est – nous l'avons vu – reniée. L'un des mérites principaux que Tondelli reconnaît à une œuvre réside donc dans le montage discursif, dans l'habileté à gérer et à mélanger des niveaux de langages différents, dans l'adaptation de la langue écrite à l'oralité, à son rythme. Tout au long d'*Un weekend postmoderno* résonne en effet l'écho d'un passage qui se trouve au milieu du livre : il s'agit d'une série de remarques que Tondelli fait à propos des jeunes écrivains qu'il a croisés grâce à son activité d'éditeur.

¹ « Un week-end postmoderne est aussi né de la rencontre entre un écrivain et un critique qui se sont immergés dans la « fabrique littéraire » un peu pour récupérer ce sentiment de dynamique collective qui est en vigueur dans les arts visuels ou dans la musique. Alors que la figure du nouvel écrivain italien prend forme, sous le signe d'un modèle narcissique – représentation du « misanthrope pour l'éternité » d'une part, et « *soubrette* » d'autre part – la nécessité d'une discussion sur le travail littéraire devient essentielle. Dans ce cas, l'écrivain ne considère pas le critique comme le philologue de sa propre œuvre, mais il l'invite à prendre la posture de ce qui est essentiellement sa nature : celle du « lecteur privilégié » ou du « lecteur échantillon ». La dynamique progressive du travail a alors imposé, de manière tout à fait naturelle, que le critique assiste l'écrivain dans l'élaboration structurelle du texte et agisse dans la composition, dans le montage des fichiers, à travers lesquels les scénarios du *Week-end* trouvent leur architecture » (F. Panzeri, « Postfazione », dans P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 601-602 : « *Un weekend postmoderno* nasce anche dall'incontro tra uno scrittore e un critico, i quali si sono immersi nell'"officina letteraria" quasi per recuperare quel senso della dinamica collettiva che vige all'interno delle arti visive e anche della musica. Mentre la figura del nuovo scrittore italiano si va delineando, nel segno di un modello narcisistico che vede, da una parte, la figurazione del "misanthrope per l'eternità" e, dall'altra, quella della "soubrette", la necessità di un confronto sul lavoro letterario diventa essenziale. In questo caso, lo scrittore non ha assunto il critico nel ruolo di filologo della propria opera, ma lo ha invitato a porsi in quella che è essenzialmente la sua natura: quella di "lettore privilegiato" o di "lettore campione". La dinamica progressiva del lavoro ha poi imposto, di maniera del tutto naturale, che il critico coadiuvasse lo scrittore nell'elaborazione strutturale del testo e agisse nella composizione, nel missaggio dei file, attraverso i quali trovano la propria architettura gli scenari del *Weekend* »).

Mais la plupart tombent sur le champ de bataille, victimes d'un malentendu plutôt sournois: la littéarité. Ce que l'on entend par ce terme est très simple [...]. En ressort continuellement le grincement entre les ambitions et la précarité du style, comme si tous ces jeunes gens voulaient dire des choses très importantes, de très haute volée et absolument uniques, avec un langage inadapté: un langage de conversation professorales, de seconde classe en train rapide ; un langage farci de bonnes expressions scolaires, devenues niaises. [...] Nous n'avons pas l'impression d'être en face d'une génération post-moderne, dont la langue s'est enrichie et a été modifié par toutes les expressions des expériences de la jeunesse des années soixante et soixante-dix (culture de la drogue, contre-culture, mysticisme, politisation, etc.), ni avec le lexique de dérivations anglo-saxonnes désormais international, ni avec la progression de ce qu'on appelle les "langages fonctionnels", comme peut l'être celui appliqué aux ordinateurs. Nous avons l'impression d'être en face d'enfants comme il faut, d'un bon collègue de province, qui pèlent les oranges avec un couteau et, qui parfois, entre eux, laissent échapper un « Merde! »¹

Pour Tondelli, la littéarité est synonyme de langage scolaire, figé, inactuel. Et il faut chercher là le premier des héritages laissés à la génération d'écrivains qu'il a directement influencée : la valeur d'une œuvre se mesurerait ainsi à sa capacité à dépasser la « dimension littéraire » comprise dans un sens formaliste, autoréférentiel. C'est dans cette perspective que *Un week-end postmoderno* peut être lu comme le lieu même de ce dépassement, ses différentes sections étant autant de manières d'aborder l'époque contemporaine et d'en extraire la pulpe.

¹ P. V. Tondelli, « Under 25: presentazione », *ibid.*, p. 349-350 : « Ma la maggior parte cade sul campo di battaglia, vittima di un equivoco alquanto subdolo: la letterarietà. Che cosa s'intenda con questo termine è assai semplice [...]. In essi emerge continuamente lo stridore fra le ambizioni e la precarietà dello stile, come se tutti questi ragazzi volessero dire cose altissime e importantissime e assolutamente uniche, con un linguaggio poi inadatto: un linguaggio da conversazione professorale, da seconda classe in treno rapido; un linguaggio farcito di buone e ormai insulse espressioni scolastiche. [...] Non pare di essere di fronte a una generazione postmoderna, il cui linguaggio si è arricchito o modificato con tutte le espressioni delle esperienze giovanili degli anni sessanta e settanta (cultura della droga, contro cultura, misticismo, politicizzazione ecc.), né con il lessico ormai internazionale di derivazione anglosassone, né con l'avanzare dei cosiddetti "linguaggi funzionali", come può essere quello applicato ai computer. Sembra di avere di fronte ragazzini per bene, di un buon collegio di provincia, che sbucciano le arance col coltello e, ogni tanto, fra di loro, si lasciano sfuggire un: "Cazzo!" »

Le fonctionnement du mythe contemporain

À cet égard, nous pouvons mieux comprendre pourquoi la valeur d'un certain nombre d'écrivains américains résiderait dans leur capacité à décrire le fonctionnement du mythe contemporain par excellence : Hollywood.

Chez John Fante :

A Hollywood, on peut jeter des simulacres de chevaux morts dans une piscine juste pour obtenir un effet. Voilà ce qu'est Hollywood, et voilà qui sont ceux qui la peuplent. Depuis les hauteurs de sa petite pension de Bunker Hill, Arturo Bandini a probablement vu et entendu tout cela. Mais, n'étant pas moraliste, il ne s'en est pas offensé. Il s'en est amusé. Il a toujours su que le cheval était un objet en plastique, tout comme son rêve était fait de celluloid. Malgré cela, il s'est abandonné à l'humanité mesquine, corrompue, sordide, folle, de la Babylone Californienne. D'autres l'ont fuie. D'autres encore, en toute cohérence, n'ont pas résisté à la supercherie et se sont tués, des manières les plus désespérément spectaculaires. Fante est resté dans la poussière de Bunker Hill avec son protagoniste, non pas tellement pour nous informer de quelle résine était composé ce cheval, mais pour nous raconter, avec son rictus moqueur et méprisant, la stupeur face à la supercherie. Mais aussi la grimace amère de l'instant où sur l'eau verte et claire de la piscine, les lumières s'éteignent. Le cheval semble alors vraiment une carcasse putride et infectée flottant sur le noir inerte d'une ville, d'un monde en décomposition.¹

Chez Norman Mailer:

Le Parc aux cerfs a été l'un des premiers romans que j'ai lus sur Hollywood et dans lequel Hollywood a été décrite comme une Sodome et Gomorrhe où le rêve se nourrissait du vice et de la corruption. Par ailleurs, Hollywood a été la seule fabrique de mythologie que le monde contemporain ait produit. Rien ni personne n'a autant gonflé l'imaginaire contemporain que ces fous délirants qui en Californie donnèrent naissance à

¹ P. V. Tondelli, « John Fante », *ibid.*, p. 554 : « A Hollywood si possono buttare in piscina simulacri di cavalli morti solamente per procurare un effetto. Ecco cos'è Hollywood, ed ecco chi è la sua gente. Dall'alto della sua pensioncina a Bunker Hill, Arturo Bandini ha probabilmente visto e capito tutto questo. Ma, non essendo un moralista, non se ne è scandalizzato. Si è divertito. Ha sempre saputo che quel cavallo era un oggetto di plastica, così come il suo sogno era di celluloid. Nonostante questo si è abbandonato all'umanità meschina, corrotta, sordida, folle della Babilonia californiana. Altri ne sono fuggiti. Altri ancora non hanno retto l'inganno e si sono uccisi, coerentemente, nei modi più disperatamente spettacolari. Fante è restato nella polvere di Bunker Hill con il suo protagonista, e non tanto per informarci di quale resina fosse fatto quel cavallo, ma per raccontarci, con il suo ghigno sprezzante e beffardo, lo stupore di fronte all'inganno. Ma anche la smorfia amara del momento in cui, sull'acqua verde e trasparente della piscina, vengono spente le luci. E allora quel cavallo parrebbe davvero la carcassa putrida e infetta che galleggia sul nero immobile di una città, di un mondo, in decomposizione ».

une Olympe postiche, où du jour au lendemain les carrières et les vies étaient détruites ou élevées à des niveaux divins, faisant rêver le monde entier.¹

Il s'agit toujours du même jeu d'emboîtement : chez ces écrivains américains Tondelli retrouve sa volonté de décrire le fonctionnement de la mythologie contemporaine, justement grâce à l'analyse de ce lieu mythopoïétique d'exception, Hollywood. Mais de manière plus générale – nous l'avons vu – c'est la métaphore du voyage qui revient constamment au fil des articles. La lecture de Tolkien est un « voyage libéré de ces instrumentalisation ridicules et idiotes qui, dans les années 1970, voulaient faire de Tolkien un auteur désengagé et réactionnaire, ou le dernier bastion de la tradition contre le péril rouge »². Le voyage de Robert M. Pirsig dans *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* est « comme un isotope radioactif injecté dans le cerveau » ; et « il part à la dérive dans les méandres de la pensée occidentale, parfois il s'arrête, parfois il s'illumine d'une intuition radieuse »³. James Baldwin, Jack Kerouac, David Leavitt, Jay McInerney, Bret Easton Ellis, William Burroughs, Norman Mailer, John Fante dessinent les contours d'une sorte de carte de l'imaginaire américain⁴. Et Isherwood nous parle de Berlin, tout comme Gilberto Severini d'Ancona⁵.

L'aventure du langage

En outre, la métaphore du voyage (et tout son champ sémantique) est souvent la clé pour apprécier un livre ou une œuvre entière. Comme dans le cas de Carlo

¹ P. V. Tondelli, « Norman Mailer & Co. », *ibid.*, p. 538 : « *Il parco dei cervi* fu uno dei primi romanzi che lessi su Hollywood e in cui Hollywood veniva descritta come una Sodoma e Gomorra in cui il sogno si nutriva del vizio e della corruzione. D'altra parte, Hollywood è stata l'unica fabbrica di mitologia che la contemporaneità abbia prodotto. Niente e nessuno ha tanto gonfiato l'immaginario contemporaneo come quei pazzi deliranti che in California diedero vita a un Olimpo posticcio, in cui da un giorno all'altro le carriere e le vite si distruggevano o venivano innalzate a livelli divini, facendo sognare il mondo intero ».

² P. V. Tondelli, « J. R. R. Tolkien », *ibid.*, p. 477 : « viaggio liberi da quelle ridicole e stolte strumentalizzazioni che, negli anni settanta, volevano Tolkien autore disimpegnato e reazionario, oppure ultimo baluardo della tradizione contro il pericolo rosso ».

³ P. V. Tondelli, « Robert M. Pirsig », *ibid.*, p. 468 : « come un isotopo radioattivo iniettato nel cervello » qui « va alla deriva nei meandri del pensiero occidentale, ogni tanto si arresta, ogni tanto s'illumina di un'intuizione radiososa ».

⁴ P. V. Tondelli, « America », *ibid.*, p. 517-554.

⁵ P. V. Tondelli, « TIERGARTEN », *ibid.*, p. 562-563 ; « ANCONA », *ibid.*, p. 559-562.

Coccioli ¹ –, dont Tondelli apprécie le « nomadisme culturel et métaphysique » qui n'avait pas été compris à un époque dominée par l'esthétique néoréaliste d'abord et par la néo-avant-garde ensuite².

C'est d'ailleurs grâce à un véritable voyage littéraire « en papier » (« cartaceo ») – qui est également une « aventure du langage » – que Tondelli rédige un article fort original sur la tradition littéraire de l'Émilie Romagne³. En partant d'un défi intellectuel et géographique – envisager la côte adriatique, de Comacchio à Gabicce, comme une seule grande ville⁴ –, Tondelli propose un parallèle entre les rythmes saisonniers de la côte adriatique et les deux types humains qu'on y croise : l'homme d'action et l'intellectuel. Ce parallèle refléterait « l'essence de toute la région, et peut-être les saturations et les vides, la frénésie et l'attente, les explosions et les réajustements de notre existence »⁵. L'aspect *pop* de la côte, déjà mis en relief pas Arbasino, Piovene et Scerbanenco, se mêlerait à son érotisme, qu'on trouverait cristallisé dans les tableaux de De Pisis⁶. Encore une fois, la mise en relief de certains aspects linguistiques n'est pas une fin en soi, mais, éventuellement, un ressort.

Une influence démocratique

Maryline Heck, reprenant la définition de Malraux à propos de Gide, a parlé de Georges Perec comme d'un « contemporain capital posthume », en remarquant le fait que sa gloire, son ascendant et son succès se sont accrus depuis sa mort de manière irréfrenable⁷. Il est devenu effectivement « l'un des auteurs les plus cités, repris, revendiqués, plagiés, pastichés » et son œuvre constitue désormais une référence centrale pour maints écrivains et critiques, tant qu'on serait tenté d'y voir

¹ P. V. Tondelli, «Carlo Coccioli », *ibid.*, p. 485.

² *Ibid.*, p. 479.

³ P. V. Tondelli, «Cabine! Cabine! », *ibid.*, p. 491-514.

⁴ *Ibid.*, p. 497.

⁵ *Ibid.*, p. 494-495: «l'essenza della regione intera, e forse dei vuoti e dei pieni, della frenesia e dell'attesa, dell'esplosione e dei riaggiustamenti della nostra esistenza».

⁶ *Ibid.*, p. 508.

⁷ M. Heck, «Perec après Perec. Introduction », dans M. Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, « Filiations Perecquiennes », vol. 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 7.

parfois un « phénomène de mode »¹. Aux quatre champs qui constituent ses domaines d'enquête privilégiés correspondent autant de manières de reprendre son univers romanesque et fictionnel, son style, ses thèmes, ses stratégies d'analyse, ses jeux : ainsi écrivent s'inspirant de Perec des écrivains aussi éloignés que François Bon, Michel Houellebecq, Annie Ernaux, Patrick Modiano, Marie Darrieusecq, Philippe Vasset, Valérie Mréjen, François Bégaudeau, Thomas Clerc, Martin Winckler – « pour se cantonner au domaine français »²). S'il est clair et affiché que la majorité de ces écrivains ont vu dans Perec une figure tutélaire – quelqu'un qui donne l'autorisation d'écrire, comme l'a dit Xabi Molia³ – moins évidentes pourraient sembler les raisons de leur reconnaissance. Et pourtant, à bien y regarder, la filiation est souvent compréhensible et elle se fonde sur le renouveau que Perec a mis en branle à partir des *Choses* jusqu'à la *Vie mode d'emploi*, avec un lent mais implacable mouvement de redressement et de raffinement de certaines de ses obsessions. Car Perec n'est pas juste l'écrivain de la liste, du « je me souviens », de l'union entre biographie et Histoire (*W ou le souvenir d'enfance*), de l'infra-ordinaire, le vertueux des jeux oulipiens, de la description de la jeunesse de la société de consommation, partagée entre nouvelles ambitions et contraintes nouvelles, alternant l'euphorie à la déception. Il n'a pas tout simplement exploré différents domaines, il a essayé de tout subsumer (son savoir, le savoir de toute une époque, le jeu, la tragédie) dans la cohérence de son parcours artistique, *La Vie mode d'emploi* en devenant la quintessence. Dans cet immense roman total (ou mieux : « Romans », au pluriel), Perec a construit un puzzle narratif en juxtaposant histoires vécues et histoires fantasmées, dans un jeu de miroirs où des dizaines de vies ordinaires se mêlent aux aventures les plus mirobolantes, ainsi qu'à la grande enquête policière qui constitue le moteur du récit et à la description du tableau peint par Serge Valène qui en est la mise en abyme. L'encyclopédisme, dans *La Vie mode d'emploi*, est un matériau romanesque comme les autres, et Perec s'en sert pour réaliser sa tentative d'épuisement non seulement d'un lieu physique, comme il l'avait fait autrefois, mais de tout le dicible. À l'instar de Nathalie Quintane, Maryline Heck peut ainsi affirmer

¹ *Ibidem.*

² M. Heck, « Perec après Perec. Introduction », dans M. Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, « Filiations Perecquiennes », vol. 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 7.

³ X. Molia, *ibid.*, 230.

que Perec se place à la pointe d'une double tendance de la littérature à partir des années 1980 : « une tentative de renouvellement tous azimuts, mais aussi de retrouvailles avec certaines formes du passé que les nouveaux romanciers , entre autres, avaient déclaré caduques »¹. D'où la place centrale qu'il a acquis, car « l'engouement dont Perec est aujourd'hui l'objet » se comprendrait « par la faculté de son œuvre à s'offrir comme un laboratoire de solutions fécondes, face aux apories laissées par ses aînés »². Après coup et avec la publication récente du *Condottiere*, nous pouvons lire le plaisir de l'affabulation et des histoires à raconter qui a toujours marqué Perec comme le moteur de ce dépassement. Et le retour cyclique des mêmes personnages ne ferait que confirmer cette quête : Gaspard Winckler, le faussaire, est déjà là, ainsi que ses sentiments contradictoires envers son mécène. Dans *Le Condottiere* a lieu ce meurtre qui est le geste préalable du travail perecquien. Comme l'a dit Mariolina Bertini, c'est précisément dans les pages consacrées à l'échec de Gaspard que se manifeste l'une des clés de lecture les plus « suggestives » du roman : il s'agirait en fait d'une « allégorie de l'artiste moderne ne pouvant plus se reconnaître dans la tradition représentative de l'art occidental, mais qui n'arrive pas à trouver une autre voie ». Tout comme Gaspard trouve une issue dans l'assassinat de Madera, ainsi Perec « en multipliant les artifices modernistes » - c'est-à-dire en racontant les mêmes histoires depuis plusieurs points de vue, en glissant continuellement de la première à la troisième personne – s'essaye dans l'assassinat de la tradition du roman mimétique³. Il ne s'agit pas pour autant d'une évacuation du référent, bien au contraire, mais de la reprise, à l'intérieur du texte, d'une mécanique générative et virtuelle propre à la société de consommation et du spectacle.

Un réalisme citationnel

Manet van Montfrans, à propos de la combinaison d'un dessein réaliste et d'une technique formaliste qui revient constamment dans l'œuvre de Perec, a souligné le fait que l'écrivain « se plie à la discipline oulipienne des contraintes, et

¹ M. Heck, « Perec après Perec. Introduction », *ibid.*, 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ M. Bertini Bongiovanni, « La vita istruzioni per l'uso », dans F. Moretti (dir.), *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 695-701.

adopte, en amont du travail de l'écriture, des règles formelles particulièrement astreignantes ». Sauf qu'il n'a pas le même but que les disciples de la *doxa* formaliste, car son travail exorcise l'autoréférentialité en la doublant. Ainsi, « alors que ses contemporains dénoncent "l'arbitraire" des conventions du roman du XIX^e siècle, montrent l'impossibilité de la mimésis ou l'écartent au profit de la notion de création autonome », Perec « transforme l'arbitraire formel en moteur d'invention, tout en accordant dans son œuvre une place centrale à la représentation de la réalité »¹. Dans cette perspective, la critique littéraire a constitué pour Perec un laboratoire important, en quelque sorte préliminaire à la création. En effet, dès qu'il est arrivé à publier son premier roman, il a arrêté d'écrire à propos de l'œuvre d'autrui pour se consacrer totalement à la sienne, en choisissant d'englober sa pratique et son éthique critiques dans son univers fictionnel. Ce refus d'une analyse purement formaliste de l'œuvre littéraire qui émerge tout au long de *L.G.* lui aurait ainsi permis de développer son parcours romanesque en le bâtissant sur un « réalisme citationnel ».

La meilleure des confirmations du dépassement mis en acte par Perec nous est donné par quelqu'un qui, en dehors de toute attente, a déclaré à plusieurs reprises avoir écrit *sous le signe* de Perec : Michel Houellebecq. Or, il est difficile d'imaginer quelqu'un de plus éloigné de la *doxa* formaliste (dans ses deux versants) que Houellebecq : toute son œuvre romanesque ainsi que ses réflexions critiques recueillies dans *Interventions I* et *II* semblent être écrites justement contre une appréhension autotélique de l'œuvre littéraire, le doigt pointé contre toute autoréférentialité. Et il semble que c'est justement Perec qui constitue pour lui le premier antidote à cette tendance qui a dominé le siècle précédent² : il serait « l'un des auteurs qui font revoir l'histoire du XX^e siècle ». Il s'est réclamé d'un héritage perezquien dès le début de sa carrière de romancier, lorsqu'il s'est présenté à

¹ M. van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, cit., p. 3. D'ailleurs, il suffit de penser à un roman comme *La Disparition* (Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1969) où le choix d'écrire un livre entier sans que la lettre E n'apparaisse représente bien plus qu'un simple exercice de style. Selon la formule de Bernard Magné : « le lipogramme ou comment dire (comment taire ?) l'indicible ? » (B. Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 41)

² Voir F. Lorandini « Une pièce isolée n'a pas de sens en soi. » Les stratégies de montage du Perec d'aujourd'hui », dans B. Viard (dir.), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 293-304.

Maurice Nadeau comme « le Perec d'aujourd'hui »¹, et il a rappelé à plusieurs reprises sa dette. Si Lovecraft lui a donné l'exemple pour englober des matériaux divers dans une œuvre (faux-articles de journaux, comptes-rendus scientifiques), la logique et les stratégies de montage qui règlent leur assemblage sont d'ascendance perecquienne. L'importance de Perec se joue autour de son habileté d'adaptation et de dévoilement : « le fait de mimer des discours, des discours venus d'ailleurs », « l'extrême jouissance [...] à reproduire ou à réinventer des notices d'appareil photo », « le fait de reprendre des morceaux de langage venus de la vie ». Michel Houellebecq reprend de Perec certaines attitudes, jusqu'à en faire ses propres marques stylistiques, comme le passage suivant tiré de *Penser/Classer* : « il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne...s'obliger à voir plus platement »². Et lorsqu'il dit vouloir parler des histoires que notre société se raconte par le biais de la publicité³, le modèle est, encore une fois, Perec. Car l'une des grandes découvertes faites par Perec c'est que ce qui est intéressant, dans un roman, ce n'est pas vraiment le monde – la transcription du réel tel quel – mais plutôt ce qui a été écrit sur le monde. Ainsi, dans les romans de Houellebecq, les événements, les anecdotes comptent seulement en partie, le lecteur a en effet l'impression qu'il y a un degré d'arbitraire extrêmement élevé : comme cette scène célèbre du début d'*Extension du domaine de la lutte* où on assiste bouche-bée – avec les autres personnages qui participent à la fête – au strip-tease d'une femme qu'on ne rencontrera plus dans la suite du livre. Par ailleurs, au moins trois versions différentes ont été envisagées pour le dénouement d'*Extension du domaine de la lutte*, et toutes auraient été également valables⁴. Et la même chose vaut pour les thèses qui y sont proposées : ce qui compte, ce n'est pas la thèse en soi (et, d'ailleurs,

¹ D. Demonpion, *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, Le Grand livre du mois, 2005, p. 180.

² G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1974, p. 70.

³ « La publicité crée un ensemble de fables modernes. Il y a plusieurs catégories de gens modernes. On est incité à se reconnaître dans une de ces catégories, et donc à choisir certaines marques, suivant qu'on est, disons, amoureux du classicisme ou de la décontraction. *Pourquoi l'est-on ? Pour pouvoir adhérer à un certain groupe ?* Non, je pense que ça le crée. *Tu veux dire que le choix crée le groupe ?* Oui. *Mais pourquoi le font-ils alors ? Parce que c'est inévitable ?* Je ne sais pas... Ça permet de vendre des produits différents. Et en même temps ça crée des êtres humains différents » (M. de Haan, « Entretien avec Michel Houellebecq », dans S. van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 11).

⁴ *Ibid.*, p. 13.

on peut retrouver des contradictions dans une même page), mais l'accumulation des thèses, la profusion des thèses. La raison d'être de l'hétérogénéité des discours qu'on retrouve dans l'œuvre de Houellebecq réside dans la juxtaposition : ils ne sont que les pièces d'un puzzle et, une fois l'image recomposée, celle-ci ne reproduit que le vide. Ainsi, il poursuivrait à sa manière le projet que Perec disait être le sien en 1979 : « raconter l'histoire de mon époque comme Jules Verne la sienne, mon époque qui n'est plus sous le signe de l'électricité et des colonies, mais de la sociologie, de l'ethnologie, de la psychologie, de la psychanalyse »¹.

¹ G. Perec, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec » [1979], *Entretiens et conférences*, II, éd. D. Bertelli, M. Ribière, Paris, Joseph K., 2003, p. 23-24.

CONCLUSION

Totalité et totalitarisme

Dans le deuxième chapitre nous avons reconnu un trait d'union inattendu reliant Landolfi à Tournier : Romain Gary. Aussi bien dans son roman-critique (*Pour Sganarelle*) que dans son entreprise autobiographique nous pouvons en fait retrouver les mêmes questions qui ont hanté les deux écrivains : éclatement de l'autobiographie, défi de la néo-avant-garde, quête d'une alternative au repli de l'œuvre sur elle-même, plaisir de l'affabulation doublé d'une confiance démesurée dans le pouvoir analytique de la littérature. De même, *Pour Sganarelle* nous semble également une bonne caisse de résonance de ces éléments que nous avons voulu mettre en relief à propos de Georges Perec, Pier Vittorio Tondelli et de leur communion d'intentions. Il s'agit de la distinction entre « roman total » et « roman totalitaire ».

D'une manière générale, selon Gary, le roman devrait combattre contre la Puissance, c'est-à-dire la réalité telle qu'elle est – comprise aussi bien comme creuset de contradictions, de violences, de malheurs que comme lieu où l'homme affiche sa présomption éternelle, son égoïsme, son sérieux, son manque d'auto-ironie. Des romanciers tels que Cervantès, Tolstoï, Balzac et Proust se seraient battus justement contre cette Puissance et ses leurre : ils auraient bâti des romans *totaux* où l'ambiguïté du réel et l'arrogance de l'homme sont dévoilées, laissant entrevoir la possibilité d'un changement, d'une révolution. Dans son appréhension de la littérature, Gary abolit tout partage net entre réalité et fiction :

La réalité n'est plus qu'un engrais de l'imaginaire, un facteur déterminant dans la contamination de l'imaginaire par l'existence « authentique » dans un but de vraisemblance, c'est-à-dire de réalisme. L'œuvre règne sournoisement par son mensonge romanesque aux allures de réalité, elle possède le monde et se possède totalement hors de toute soumission à ce qui l'a inspiré : c'est en ce sens que je parle ici et que je continuerai à parler d'un roman *total*.¹

¹ R. Gary, *Pour Sganarelle*, cit., p. 22.

Le seul véritable but de l'œuvre d'art serait donc de rivaliser contre cette Puissance, un but que Gary, malheureusement, voit s'estomper de plus en plus. Une « impuissance créatrice » empêcherait l'écrivain-type de l'après-guerre de se confronter avec le réel : il ne serait pas seulement « conditionné », mais véritablement « déféqué par la réalité », et « mis au monde en tant que créateur par ce réflexe spasmodique bien connu que provoque la terreur, la confrontation avec le danger »¹. Au *roman total* se substituerait ainsi le *roman totalitaire*, à savoir un roman où prévaudrait une vision contraignante, catégorique et castratrice de l'homme. Le *roman totalitaire* assumerait souvent les apparences du conte philosophique, il cacherait son manque de force créatrice derrière l'allégorie, il afficherait son érudition pour camoufler sa poussée mortifère. Ses apôtres foisonneraient « depuis Kafka », leur écriture serait basée sur la soumission, non pas sur la maîtrise et parmi eux on trouverait des noms illustres : Kafka, Céline, Camus, Sartre. Ils cloueraient l'homme dans la « fixité absolue » de leur « définition sans appel » : « Kafka dans l'angoisse de l'incompréhension, Céline dans la merde, Camus dans l'absurde, Sartre dans le néant et tous les disciples combinés dans l'aliénation, l'incommunication, ou dans une irréalité littéraire recherchée par névrose obsessionnelle de la réalité historique »².

Claustrophobie, angoisse, mystique

Or, il est extrêmement hardi et dangereux de suivre la logique garyenne jusqu'au bout (ou d'y trouver à tout prix une cohérence) : ses accusations couvrent, en vrac, des auteurs très éloignés, ses attaques sont parfois presque grotesques ou souvent contradictoires (Dostoïevski, par exemple, est tantôt célébré tantôt pointé du doigt). Mais plus généralement nous pouvons dire que Gary s'en prend à une vision apocalyptique de l'homme, à une littérature d'assiégé qui proclame sa propre mort, une littérature de l'épuisement. Et il mène une critique dont les points cardinaux sont Lukacs et Girard, dont il reprend non seulement la terminologie, mais l'approche analytique. Ainsi, l'opinion du critique hongrois sur le roman historique et les

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 25.

psychismes conditionnés « ne serait qu'un balbutiement optimiste comparé à l'état de névrose concentrationnaire, totalitaire » de ses contemporains. Le roman serait devenu « une pathologie historique, un fournisseur de diagnostics psychiatriques plus encore que sociaux », tant que les solutions envisagées ont toutes à faire avec le champ sémantique de l'élimination, de l'effacement, de la « suppression » : « c'est tantôt " la mort du roman", tantôt le "roman sans personnage", rêve d'un lambeau de chair encore palpitant, encore vivant, d'une tête coupée encore rêveuse et qui se voudraient objets hors de tout "souffrir", de tout "sentir", à l'abri de l'angoisse de penser»¹. La *doxa* formaliste triomphante ne serait que le chant du cygne d'une littérature incapable d'assumer une tâche sociale. Gary se réfère à Girard lorsqu'il distingue le « romantique » du « romanesque » et lorsqu'il parle d'un pouvoir de « dévoilement » concernant le roman (son but serait justement le démasquage du désir métaphysique et de ses déviations). Par ailleurs, Gary exprime les mêmes perplexités à l'égard de Sartre, Camus ou Sarraute que Girard; il démonte une « passion romantique » qui ne serait rien d'autre qu'un combat entre vanités, un narcissisme que le vrai roman devrait ridiculiser et abattre. En outre, l'image girardienne du romancier comme héros guéri du désir métaphysique trouve un écho non seulement dans *Pour Sganarelle*, mais dans toute l'œuvre de Gary. C'est surtout la paternité kafkaïenne d'un certain esprit dominant en France plus qu'ailleurs que Gary attaque car les épigones (Sarraute, notamment) seraient allés bien au-delà des dégénérescences de claustrophobie et d'angoisse de leur maître : « se figer dans une sous-situation kafkaesque marginale, ce n'est même pas un retour en arrière, ce sont des obsèques qui ont déjà eu lieu »².

Une petite musique de fin *d'un* monde, un mi-temps de la littérature et du siècle, un roman de la dernière heure, une dernière heure qui n'est ni celle du roman, ni celle du monde, mais seulement d'un monde, d'un souffle, d'un épuisement, d'une couche de recrutement, peut-être d'une société, une littérature de mutilé et de la mutilation, où l'infirme, au lieu de tenter de se réadapter à l'univers, cherche à réduire l'univers à ses infirmités.³

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *Ibidem.*

La *doxa* formaliste aurait cela d'assommant et de destructeur : en affichant une humilité de parade à l'égard du monde (qui pourrait se traduire dans le « ce que nous *ne* sommes *pas*, ce que nous *ne* voulons *pas* » montalien), elle prétendrait enquêter sur la littérature *en soi*. D'où l'appréhension du phénomène littéraire comme communication *in absentia*, la focalisation sur le langage (la « mystique » du langage, comme le dit Gary), la quête d'un *quid* exclusif, qu'on ne trouverait pas dans d'autres domaines. L'humilité affichée cache ainsi le visage véritable de la *doxa*: celui du bourreau, coupant toute possibilité d'action à la littérature, laissant son corps tremblant mourir dans l'acclamation générale.

La contre-offensive

Chez Perec et Tondelli nous avons voulu montrer précisément le refus de cette attitude. Il s'agit – même dans leur cas, comme pour les deux autres couples d'écrivains analysés – d'un élément volatile, difficile à cerner, impossible à aborder d'une manière directe, mais patent aussi bien dans leur critique que dans leur création. Ainsi, nous avons voulu reconstruire la trace laissée par *Ligne générale* ailleurs que dans la dédicace quelque peu amère ouvrant *Quel petit guidon chromé au fond de la cour ?*¹ Et nous avons au contraire vu le pouvoir propulseur de la prise de distance perecquienne à l'égard d'un Nouveau Roman taxé d'être « réactionnaire ». Chez Tondelli nous avons montré que c'est justement grâce à l'amalgame de critique et création qu'il arrive à trouver et à réaliser la « dimension littéraire » ailleurs que dans un travail sur le langage.

Avec cette révision, nous ne voulons pas nier la portée des aspects linguistiques et stylistiques dans les deux œuvres, nous voulons juste ramener leur importance à de justes proportions. Vus de cette nouvelle perspective, Perec et Tondelli ne représentent pas les derniers avatars d'une littérature à bout de souffle

¹ « Ce récit est dédié à L. G. en mémoire de son plus beau fait d'armes (mais si, mais si) » (G. Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* [1966], Paris, Denoël, coll. « Empreinte », 2013, p. 2) Selon Claude Burgelin, à l'époque de la parution du livre le bilan de Perec concernant le projet de revue n'était pas positif : « La dédicace de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* dit bien quel bilan Georges Perec tire de l'aventure, les rêveries belliqueuses de « L.G. » n'aboutissant qu'à cette histoire cafouilleuse de copinage proluxe et d'inaptitude transcendante à une quelconque action » (C. Burgelin, « Préface », dans *L.G.*, cit., p. 16-17).

(comme on pourrait croire en nous concentrant sur les expédients formels qu'ils ont escamotés), mais les pionniers d'une tentative de sortie, de renouveau. Une tentative qui, en partant d'une réflexion critique, s'accomplit dans la prose narrative. Aucune littérarité ou poéticité ne les intéresse : le centre gravitationnel de leur critique n'est pas la quête d'une autonomie propre à la littérature. Par le biais d'un regard oblique en action dans l'écriture, ils reconnaissent à la littérature un pouvoir qui anéantit toute revendication autonomiste de type formaliste. Leurs œuvres expriment ce principe dans lequel la littérature manifesterait sa puissance comme le dit Jacques Rancière : non pas dans la reproduction des faits tels quels, mais dans le fait de « déployer un nouveau régime d'adéquation entre la signifiante des mots et la visibilité des choses, de faire apparaître l'univers de la réalité prosaïque comme un immense tissu de signes qui porte écrite l'histoire d'un temps, d'une civilisation ou d'une société »¹. L'immeuble de *La Vie mode d'emploi* et l'espace superficiel et indifférencié d'*Un Week-end postmoderne* sont comme le magasin d'antiquités où entre Raphaël de Valentin dans *La Peau de Chagrin*. Ils constituent, à leur manière, ce « poème infini »² où s'exerce la politique de la littérature : ils représentent aussi bien les lieux de l'*indifférence égalitaire*³ que la place où une société peut lire sa vérité. Ni Perec ni Tondelli ne célèbrent leurs adieux à la littérature⁴, mais en préconisent le retour. Sous d'autres apparences et avec d'autres fondations que celles soutenant la *doxa* formaliste.

¹ J. Rancière, « Politique de la littérature », dans *Politique de la littérature*, Paris, cit., p. 24.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 24-25

⁴ Ce serait au contraire ce que ferait Perec selon William Marx, qui y voit l'un des meilleurs représentants de la troisième étape du mouvement historique et esthétique amenant la littérature à la crise qu'elle vit actuellement (expansion – autonomisation - dévalorisation). Perec donnerait voix à « un art littéraire qui reconnaît sa propre impuissance face à la réalité et se condamne à rejouer indéfiniment la scène de son échec » ; et « au tragique déjà pesant de l'Histoire » Perec ajouterait « celui d'une littérature désespérée par le réel » (W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, cit., p. 152). Or, grâce à notre lecture transversale de l'œuvre de Perec, nous avons voulu montrer que son parcours artistique ne prêche pas le triomphe d'une littérature immunisée du réel, mais en inaugure un nouveau printemps.

CONCLUSION

Un ensemble hétérogène

Nous avons considéré la critique des écrivains comme une critique de laboratoire, un lieu où ne s'élaborent pas seulement des poétiques singulières, mais où se profilent des enjeux collectifs. La critique d'artiste est, bien sûr, une critique de « haines » et d'« alcôves » – comme le disait Thibaudet –, elle est idiosyncratique par définition, mais elle n'est pas pour autant une critique impressionniste. Car à partir du moment où l'on construit un schéma théorique comprenant plusieurs parcours artistiques, la critique d'artiste peut devenir le porte-parole d'un malaise, d'une gêne, d'un besoin de changement, de renversement et de rénovation bien plus importants que de simples petites rancœurs personnelles. Elle devient ainsi l'atelier où se réalisent des transformations décisives : dans cette perspective, les polémiques et les contrastes qui s'y dévoilent ne sont pas des manies personnelles, des caprices narcissiques, des hantises monomaniaques – elle n'est pas, en somme, une critique de « chapelle »¹ – mais l'expression d'un choix concernant ce que doivent être la pratique et la critique littéraire (c'est-à-dire ce domaine toujours changeant et insaisissable qu'est la littérature).

La critique des écrivains peut ainsi éclairer d'une lueur particulière les dynamiques, les mouvements et les mutations progressives qui affectent l'histoire littéraire. Certes, elle constitue un ensemble hétérogène, asystématique par définition : la catégorie n'est donnée qu'après coup et, à chaque fois, il faut en redessiner les contours. C'est pour cette raison que nous sommes partis d'une hypothèse préliminaire, celle que nous avons forgée dans le premier chapitre de notre travail, une hypothèse que nous avons largement motivée pour en trouver une confirmation dans les chapitres successifs : à savoir que la critique formaliste des années 1960-1970 constitue une évolution naturelle de la critique de l'œuvre *en soi*

¹ A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, cit., p. 132.

souhaitée par Flaubert (mais aussi, bien sûr, par Poe, par Baudelaire, par Mallarmé, par James).

Une tabula rasa personnelle et collective

Dans la seconde partie de notre travail nous avons choisi d'étudier six écrivains qui ont su exprimer de façon emblématique, voire anticiper, certaines tendances émergées à partir des années 1980 qui, aujourd'hui encore, marquent la prose narrative aussi bien en France qu'en Italie. Ces tendances seraient trois : le retour du récit qui a sapé le textualisme radical soutenu et promu par les néo-avant-gardes (en France, tout d'abord) ; la place de plus en plus grande occupée, dans la littérature des dernières décennies, par une forte composante autobiographique (réelle ou apparente, fictive ou documentaire, visant le témoignage ou la fuite identitaire) ; l'inclusion de plus en plus considérable, dans l'architecture textuelle romanesque, de morceaux de chronique, de bribes de réel, dans un mélange de documents et de fiction qui n'est certainement pas nouveau, mais qui a pris des proportions jusqu'alors inconnues¹. Nos six écrivains n'ont pas été emportés par un mouvement les dépassant, mais ils ont justement réfléchi sur ces aspects, et ils en ont fait le point de départ de leur *tabula rasa* personnelle : ils ont fait ainsi l'impasse sur ce qui semblait être la voie royale d'entrée dans la littérature. Alors que la *doxa* célébrait le mariage entre critique formaliste et néo-avant-garde, ils en ont remis en question les axiomes. Voici la raison pour laquelle la critique pratiquée par ces écrivains peut être envisagée comme un laboratoire : la révision des positions formalistes qu'ils mettent en œuvre répond à la même tension cognitive que l'on retrouve dans leur pratique littéraire *stricto sensu*.

Une figure harmonieuse

Certes, nous aurions pu faire d'autres choix. Gracq, Aragon, Duras, Butor, Fortini, Arbasino, Calvino, Celati, Vittorini ne sont que quelques uns des écrivains

¹ Voir à ce propos M. Rizzante *et alii* (dir.), *Finzione e documento nel romanzo*, Università degli studi di Trento, coll. « Labirinti », 2008.

critiques dont la réflexion et la prose narrative ont été aussi pénétrantes qu'influentes. Et comment négliger André Malraux avec son *Tableau de la littérature française* ? Cet ouvrage devance de quelques années la période que nous avons choisie, mais il reste tout de même une tentative de systématisation du goût et des affinités électives littéraires. Un travail pionnier, en quelque sorte. Pourquoi, parmi les Italiens, avons-nous évité le nom de Carlo Emilio Gadda ? Dans le recueil de ses écrits *Les voyages la mort* nous aurions pu retrouver certaines tendances de la littérature italienne de la seconde moitié du XX^e siècle ainsi qu'un refus ferme d'une critique autoréférentielle. D'une manière générale, si on avait abordé la critique littéraire de l'un des écrivains que nous venons de nommer, les enjeux auraient pu être les mêmes que ceux que nous avons analysés : conflit entre sens de l'Histoire et néo-avant-garde ; orgueil de son propre positionnement à l'arrière-garde et spéculation autour du pouvoir de la fiction ; transitivité du rapport entre la littérature et le réel ; emploi de la première personne non pas comme caisse de résonance de son propre univers narcissique, mais comme outil d'investigation et d'étude du monde. Dans tous ces cas, le je n'est pas le poux de la pensée, comme le dirait Gadda, mais sa loupe – grossissante ou rapetissante.

Toutefois, pour l'enquête sur les éléments que nous voulions mettre en relief, Tournier, Landolfi, Pasolini, Muray, Perec et Tondelli nous ont paru créer un ensemble extrêmement efficace : une constellation qui, tout en étant fondée sur les aléas d'un arrangement d'étoiles, forme un dessin bien défini, crée une figure harmonieuse. Telles ces représentations inattendues d'êtres vivants qu'on retrouve à l'improviste dans la nature – qu'il s'agisse d'un animal reconnu dans une combinaison d'étoiles ou d'un visage humain entrevu sur le profil des montagnes – nous avons trouvé un ordre, et nous y sommes restés fidèles.

Pluralisation et décloisonnement

Notre manière d'envisager la critique des écrivains voudrait contribuer à une « pluralisation de l'histoire littéraire »¹ et au « décloisonnement »² des rapports

¹ V. Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 19.

traditionnellement établis entre les formes et l'Histoire, le temps et l'espace, les genres et les modes de narration. Il s'est agi, pour nous, d'entrer à la fois dans ce domaine ouvert tout récemment par un certain nombre d'équipes de recherches¹ et d'apporter un élément qui nous paraît décisif aussi bien pour cette histoire de la critique des écrivains (qui reste à composer) que pour l'histoire littéraire tout court, ou – mieux encore – pour l'histoire de l'idée de Littérature au XX^e siècle. Suivant les déclarations du groupe de chercheurs dirigeant un recueil que nous avons cité à plusieurs reprises, l'intérêt d'une histoire littéraire des écrivains (« c'est l'histoire telle qu'elle est racontée et construite par les auteurs eux-mêmes, le récit indigène et pluriel d'une aventure collective, pris en charge par certains de ses acteurs principaux »²) serait inverse et complémentaire de celui des histoires littéraires traditionnelles. Son utilité et son importance résideraient

[...] dans le lien fonctionnel qui s'établit, en elle, entre l'activité littéraire et la constitution d'une relation au temps : quelque chose d'essentiel se joue, en effet, pour les individus dans la saisie du temps et de la masse des œuvres qui la précèdent et qui l'entourent. Il ne s'agit donc pas de retrouver, sous les auto-proclamations ou derrière les constructions imaginaires, des filiations ou des récits plus justes, mais plutôt de saisir ce qui s'élabore, pour les écrivains eux-mêmes, dans la fabrique de l'histoire et la formation des récits.³

Dans cette perspective, au fil des pages de ce recueil des notions ou des concepts font leur chemin, abordant la critique et son histoire de manière oblique. Comme le triangle imaginaire situation-attitude-mémoire littéraire composé par Marielle Macé ainsi que sa classification des écrivains critiques⁴. Comme la vision tripartite de l'histoire littéraire des écrivains proposée par Jean-Louis Jeannelle (concurrente, coexistante, coextensive à celle traditionnelle) et cette obsession ou ce souci des « mémorables des lettres »⁵. Comme la continuité – épisodique – de

¹ L'Équipe « Littératures françaises du XX^e siècle » de l'Université Paris-Sorbonne ; le Centre « Jacques Petit » de l'université de Franche-Comté ; le Centre de recherche sur les arts et le langage (CNRS-EHESS) ; le Département de Philologie romane de l'université de Bonn ; le Département of French and Romance Philology de l'université Columbia (New York) ; l'équipe de recherche TSAR/NOVANO (Travaux sur l'art du roman/Novelists on the Art of Novel) de l'université McGill (Montréal) ; le projet « Histoire des idées de littérature, 1860-1940 » (HIDIL) de l'ANR.

² V. Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, cit., p. 17.

³ V. Debaene *et alii*, « Introduction. Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », *ibid.*, p. 18.

⁴ Voir M. Macé, « Situations, attitudes », *ibid.*, p. 27-77.

⁵ Voir J.-L. Jeannelle, « Le mémorable des lettres », *ibid.*, p. 79-124.

l'histoire littéraire des écrivains et l'histoire du roman, comparées par Christophe Pradeau¹. En jeu, il y a là aussi la possibilité d'englober dans un discours critique fluide toutes ces pratiques considérées comme liminaires par la *doxa* formaliste.

D'une crise l'autre

Notre objectif n'a pas été le démantèlement des constructions cristallines formalistes ni la mise en relief des apories ou des fausses hypothèses de départ des théories structuralistes, bien au contraire, nous avons plutôt voulu ordonner une série d'épisodes apparemment isolés afin d'esquisser un nouvel enchaînement causal. L'absolutisation de l'œuvre d'art sur laquelle ces approches étaient bâties était l'aboutissement naturel d'une certaine histoire de la pensée. Comme c'est souvent le cas, la sclérose formaliste était partie d'une pratique subversive, c'est-à-dire des réclamations des écrivains du XIX^e siècle se revendiquant d'une déontologie de la littérature. Cela avait ensuite engendré la quadruple crise de la critique du début du XX^e siècle dont le pic coïncida également, à peu près, avec cette « grammaticalisation diffuse des sensibilités »² où Gilles Philippe a vu un « moment littéraire » culminant dans les années 1920 et 1930. Juste après, cette crise a donné le jour à une redéfinition de la pratique critique et littéraire, qui s'est enfin figée (temporairement) dans les Tables de la Loi structuraliste. Le métissage de l'écrivain et du critique dans la figure du *producteur* non seulement décréta la mort de l'auteur, en l'éparpillant dans la trame textuelle, mais opéra surtout le couronnement d'un bouleversement radical, réalisant un accomplissement paradoxal du Romantisme. Les aveuglements de la Théorie n'étaient pas – comme on l'a souvent dit par la suite, de manière à tuer le Père – de purs délires ; mais les éblouissantes aventures méthodologiques n'étaient pas non plus ces approximations d'une prétendue vérité de la littérature qu'on a cru effleurer. Les six écrivains que nous avons étudiés ont mis en branle, aussi bien dans leur critique littéraire que dans leur prose narrative,

¹ Voir C. Pradeau, « La littérature depuis le roman », *ibid.*, p. 139-164.

² G. Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002, p. 226.

une autre crise, creusant de l'intérieur le système formaliste, abîmant ses parois, faisant trembler ses fondations, abattant ses murs.

Ordre et fluctuation

La meilleure parabole résumant l'ambition et la visée de notre travail, ainsi que l'image de l'histoire de la critique telle que nous avons voulue la raconter, nous semble être donnée par David Foster Wallace – un écrivain qui a dramatiquement incarné le partage entre la tentation autoréférentielle formaliste et la nécessité, le besoin, l'envie d'englober le monde dans sa prose. Barry Dingle, le héros de « *Order and flux in Northampton* », est complètement obnubilé par la silhouette d'une jeune femme, Myrnaloy Trask, qu'il observe quotidiennement par la vitrine du magasin de photocopies où elle travaille. Depuis deux ans, il partage sa vie et ses espoirs avec une incarnation loufoque de son amour : un homuncule qui, depuis son for intérieur, essaie de le sortir de son inertie existentielle. Cet homuncule œuvre pour que Dingle arrête de vivre dans la fluctuation, dans l'incertitude, dans l'incapacité de faire quoi que ce soit et dans le désir de tout révolutionner ; ce faisant, il déclenche une réaction en chaîne de troubles psychosomatiques, qui paralysent les actions de Dingle et entravent sa concentration au travail. Le fait que Myrnaloy Trask soit amoureuse de Don Megala n'est certainement pas le moindre des problèmes, mais il est loin d'être le seul : la vie de Barry Dingle semble être la confirmation des phobies de sa mère et il a toujours accepté sans trop de peine la persécution du mauvais sort comme un fardeau inévitable, comme un supplice naturel, comme la punition méritée pour ses propres péchés. Par ailleurs, il avait connu Don Megala dans un laboratoire de biologie où ils travaillaient ensemble sous la direction du docteur W. W. Skeat – directeur qui avait ensuite volé à Dingle une découverte concernant l'*orientation non aléatoire* empruntée par les bactéries de la salive d'un patient cancéreux. Cependant, dans l'impondérable équation de la vie de Barry Dingle, l'homuncule qui l'habite est tellement audacieux qu'il arrive à se croire le catalyseur pouvant convertir sa charge neutre en charge positive. Et apparemment il réussit, car toute la nouvelle est justement le compte rendu de cette conversion. D. F. Wallace relate les vicissitudes des trois personnages dans un tourbillon de rencontres auxquels s'ajoutent des

accidents anodins, se déroulant à des milliers de kilomètres de distances (à une Patricia Dingle mal identifiée ; à K. K. McFadden, sténographe de l'attaché de presse adjoint du Président des États-Unis ; à la mère de Dingle paniquée rêvant d'une catastrophe ; à Aristote Onassis), culminant dans le moment qui précède ce qui, à tout point de vue, semble être la rencontre décisive de Dingle et Myrnaloy.

Tout comme cela s'était passé pour les bactéries peuplant la salive analysée par Dingle, il arrive un moment où l'indétermination fait place à l'organisation, où le destin l'emporte sur la contingence, où le flottement se fige. Nous avons modifié la perspective du tableau et nous avons fait confluer plusieurs épisodes de l'histoire littéraire du siècle dernier vers deux points de fuite : le premier placé entre les années 1960 et 1970, le second situé près de nous. Ainsi, la raison de la direction des mouvements n'est plus aléatoire, leur orientation est inévitable, fatidique, claire, limpide.

Look from just one angle: things seem aimless, disordered. Flux reigns.
Change the angle: illumination. Pattern. Order.¹

¹ D. F. Wallace, « Order and Flux in Northampton », *Conjunctions*, n° 17, automne 1991.

Bibliographie

Critique formaliste¹

Critique formaliste– sources primaires – le débat français

- « Linguistique et littérature. Colloque de Cluny (16-17 avril 1968) », *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 1968.
- BARTHES, Roland, *Critique et Vérité* [1966], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966. p. 1-27.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire »[1970], dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 85-166.
- BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1965.

¹ Si dans tout travail concernant la critique littéraire la distinction entre sources primaires et sources secondaires est difficile à faire, elle l'est d'autant plus dans un travail concernant cette discipline que Dominique Noguez avait suggéré d'appeler « criticologie ». Critique de la critique, critique au carré ou au cube, dans notre travail il n'a pas juste été question de critiques qui parlent de la littérature, mais aussi d'écrivains qui parlent de la critique, de critiques qui se sont voulu écrivains, d'écrivains qui ont élaboré de nouvelles stratégies critiques. Forcément, les références se croisent et se superposent, et l'on serait tenté d'éviter toute classification. Notre objectif n'était-il pas, d'ailleurs, de mélanger les cartes, de confondre les perspectives, de croiser l'histoire de la littérature et de la critique ? de montrer qu'elles peuvent se réviser et s'éclairer mutuellement ? Pourtant, nous avons essayé tout de même de donner un ordre à nos sources, et nous avons choisi de le faire par le biais d'un encadrement en six grandes sections. L'étiquette de « primaire » ou de « secondaire » est donnée au cas par cas, selon l'usage qu'on a fait de la source.

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine* [1960], Paris, Seuil, 1963.
- BENVENISTE, Émile, « Ce langage qui fait l'histoire » [1968], dans *Problèmes de linguistique générale* [1974], II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 29-40.
- BENVENISTE, Émile, « La nature des pronoms » [1956], dans *Problèmes de linguistique générale* [1966], I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 251-257.
- BENVENISTE, Émile, « Le langage et l'expérience humaine » [1965], dans *Problèmes de linguistique générale* [1974], II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 67-78.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale* [1966] [1974], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, 2 vol.
- BENVENISTE, Émile, « Structuralisme et linguistique » [1968], dans *Problèmes de linguistique générale* [1974], II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 11-28.
- BENVENISTE, Émile, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » [1956], dans *Problèmes de linguistique générale* [1966], I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 75-87.
- BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, n° 246, novembre 1966, p. 865-906.
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs ». *Communications*, n° 8, 1966. p. 60-76.
- CHKLOVSKI, Viktor, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 75-97.
- DONATO, Eugenio, MACKESEY, Richard, (dir.), *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1972.
- DOUBROVSKY, Serge, TODOROV, Tzvetan (dir.), *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971.

- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la Nouvelle Critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966.
- DUCROT Oswald ,TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, SPERBER, Dan, SAFOUAN, Moustafa,
- WAHL, François, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968.
- ECO, Umberto, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, n° 8, 1966. p. 77-93.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte* , trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.
- ECO, Umberto, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972.
- EICHENBAUM, Boris, « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 215-237.
- EICHENBAUM, Boris, « La théorie de la “méthode formelle” » dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 29-74.
- EICHENBAUM, Boris, « Théorie de la prose » dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 200-214.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992
- GENETTE, Gérard, *Figures* Paris, Seuil, 1966-1999, 4 vol.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966. p.. 152-163.
- GENETTE, Gérard, « Raisons de la critique pure », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 187-202.

- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » *Communications*, n° 8, 1966. p. 28-59.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et Langage », 1966.
- IRELAND, Georges William, « Gide et Valéry précurseurs de la *Nouvelle Critique* », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 34-45.
- JAKOBSON, Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » [1956], dans *Essais de linguistique générale. I Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 43-67.
- JAKOBSON, Roman, « Du réalisme en art », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 98-109.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. I Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. II Rapports internes et externes du langage* Paris, Minuit, 1973.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique » [1960], *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.
- JAKOBSON, Roman, « Préface. Vers une science de l'art poétique », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 7-12.
- JAKOBSON, Roman, « Relations entre la science du langage et les autres sciences », dans *Essais de linguistique générale. II Rapports internes et externes du langage* Paris, Minuit, 1973, p. 9-76.

- JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude, « *Les Chats* de Charles Baudelaire », *L'Homme*, n° 1, vol. 2, 1962, p. 5-21.
- JEAN, Raymond, « Une situation critique », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 141-147.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll.« Points », 1969.
- LOTMAN, Ūrij Mihajlovič, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, coll. « Théorie », 1966.
- MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- MOREAU, Pierre, *La Critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, 1960.
- MOUNIN Georges « Baudelaire devant une critique structurale », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 4-5, II et III trimestres 1968, p. 155-161.
- PICARD, Raymond, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « Liberté », 1965.
- POULET, Georges, (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011.
- POULET, Georges, « Une critique d'identification », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 9-23.
- RICARDOU, Jean, « Un étrange lecteur », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 313-320.

- RICHARD, Jean-Pierre, « Sainte-Beuve et l'expérience critique », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 162-176.
- ROSSI, Aldo, « Aspects de la critique en Italie », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 58-62.
- ROUSSET, Jean, *Forme et Signification : essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962
- ROUSSET, Jean, « Les réalités formelles de l'œuvre », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 90-101.
- STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, 1^e année, n°1, 1966, p. 100-123
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966. p. 125-151.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1967.
- TODOROV, Tzvetan, « Poétique », dans O. Ducrot *et alii* (dir.), *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, p. 99-166.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.
- TODOROV, Tzvetan, « Recherches sémantiques », *Langages*, 1^e année, n°1, 1966. p. 5-43.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

- TUZET, Hélène, « Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire », dans Georges Poulet (dir.), *Les Chemins actuels de la critique* [1967], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011, p. 300-312.
- TYNIANOV, Iouri, JAKOBSON, Roman, Problèmes des études littéraires et linguistiques, dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes* [1965], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 140-142.

Critique formaliste– sources primaires – le débat italien

- *Il Circolo Linguistico di Praga. Le Tesi del '29*, Milano, Silva, 1966.
- *Il Menabò* n° 5, juillet 1962.
- *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970.
- AGOSTI, Stefano, *Il cigno di Mallarmé*, Rima, Silva, 1969.
- AGOSTI, Stefano, « Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia », *Sigma*, n° 10, 1966, p. 17-37.
- AMBROGIO, Ignazio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori riuniti, 1968.
- ANCESCHI, Luciano, *Fenomenologia della critica*, Bologna, Patron, 1966.
- AVALLE, D'Arco Silvio, *Gli orecchini di Montale*, Milano, Il Saggiatore, coll. «Biblioteca delle Silerchie», 1965.
- AVALLE, D'Arco Silvio, *L'Analisi letteraria in Italia : formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.
- AVALLE, D'Arco Silvio, « L'ultimo viaggio di Ulisse », *Studi danteschi*, XLIII, 1966, p. 35-68.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, « Critica come struttura letteraria », *Sigma*, n° 10, juin 1966, p. 7-16.

- BARILLI, Renato, « Il mare dell'oggettività » [1960], dans *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1970, p. 271-275.
- BECCARIA, Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*, Einaudi, Torino 1975.
- BONDINI, Vittorio, *Segni e simboli nella Vida es sueño. Dialettica elementare del dramma calderoni ano*, Bari, Adriatica, 1968.
- CASES, Cesare, « I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria », I, II, Società, XI, n°1, n° 2, janvier-février, avril 1955, p. 64-63, p. 266-291.
- CONTINI, Gianfranco, « Come lavorava l'Ariosto » (1937), *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 232-241.
- CONTINI, Gianfranco, « I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini » [1968], dans D'Arco Silvio Avalle, *L'Analisi letteraria in Italia: formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, p. 216-228.
- CONTINI, Gianfranco, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.
- CONTINI, Gianfranco, « Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare » [1943], dans *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5-31.
- CORTI, Maria, « Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazzaro », dans *Metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 1977, p. 1-58.
- CORTI, Maria, « Le orecchie della "neocritica" » [1967], dans *Metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 1977, p. 75-89.
- CORTI, Maria, « Le vie del rinnovamento critico in Italia », dans Maria Corti, Cesare Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970, p. 7-20.
- CORTI, Maria, *Metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 1977.

- CORTI, Maria, « Nuova vita interdisciplinare della critica » [1969], dans *Metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 1977, p. 65-74.
- CORTI, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, coll. «Il campo semiotico», 1976.
- CORTI, Maria, « Trittico per Fenoglio », dans *Metodi e fantasmi* [1969], Milano, Feltrinelli, 1977, p. 13-39.
- CORTI, Maria, SEGRE, Cesare, « La critica e la vita letteraria (Consuntivo in forma di dialogo) », dans Maria Corti, Cesare Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970, p. 405-418.
- CORTI, Maria, SEGRE, Cesare, (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970.
- CROCE, Benedetto, « Intorno alla cosiddetta “critica stilistica” », *Quaderni della « Critica »*, n° 4, avril 1946, p. 52-59.
- CROCE, Benedetto, « L'estetica del Valéry » (1950), dans *Terze pagine sparse*, Bari, Laterza, 1955.
- CROCE, Benedetto, « Paul Valéry et Goethe », dans « Notizie e osservazioni », *Quaderni della « Critica »*, n° 15, novembre 1949, p. 125-126.
- CROCE, Benedetto, , «Recensione a: *Le radici storiche dei racconti delle fate*», *Quaderni della « Critica »*, VI, n° 15, novembre 1949, p. 102-105.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, « Nel segreto di un libro », *Risorgimento Liberale*, 22 settembre 1946.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, *Scritti vociani*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967.
- DELLA VOLPE, Gaetano, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- DELLA VOLPE, Gaetano, *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, Roma, Edizioni Filmcritica, coll. «Piccola biblioteca dello spettacolo», 1954.
- ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 1964.

- ECO, Umberto, « La critica semiologica », dans Maria Corti, Cesare Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970, p. 369-404.
- ECO, Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968
- ECO, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Milano, Bompiani, 2009.
- ECO, Umberto, FACCANI, Remo, (dir.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969.
- FORTINI, Franco, « Critica letteraria e scienza della letteratura » [1970], dans *Saggi e epigrammi*, Mondadori, coll. « I Meridiani », 2003, p. 770-774.
- GUGLIELMI, Guido, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967.
- JAKOBSON, Roman, VALESIO, Paolo, «*Vocabulorum constructio* del sonetto di Dante *Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi* », *Studi danteschi*, XLIII, 1966, p. 7-33.
- LUPERINI, Romano, « Le aporie dello strutturalismo e il marxismo », *Problemi*, n° 7, janvier-février 1968, p. 293-302.
- LUPETTI, Fausto, (dir.), *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea culturale del PC nel 1945-47*, Milano, Lavoro Liberato, 1974.
- MEO ZILIO, Giovanni, *Stile e poesia in Cesar Vallejo*, Padova, Liviana, 1960.
- ORLANDO, Francesco, « Baudelaire e la sera », *Paragone*, XVII, n° 196, 1966, p. 44-73.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- PAGNINI, Marcello, « A proposito del sensualismo keatsiano », *Letterature moderne*, VII, n° 6, 1957, p. 1-19.
- PAGNINI, Marcello, *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino, 1970.

- PAGNINI, Marcello, « La critica formalistica », dans Maria Corti, Cesare Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970, p. 275-321.
- PAGNINI, Marcello, *Struttura letteraria e metodo critico. Con esempi tolti principalmente alle letterature inglese e anglo-americana*, Firenze, D'Anna, coll. « Biblioteca di cultura contemporanea », 1967.
- PETRONIO, Giuseppe, «La critica stilistica e della neoretorica» [1959], Società, XV, 1959, p. 187-209.
- ROSIELLO, Luigi, « Stilistica e strutturalismo linguistico », Sigma, n° 9, 1966, p. 5-21.
- ROSIELLO, Luigi, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, Vallecchi, 1965.
- ROSSI, Aldo, « Protocolli sperimentali per la critica », dans *Paragone. Letteratura*, XIV, n° 210, 1967, p. 45-74.
- ROSSI, Aldo, «Storicismo e strutturalismo», dans *Paragone. Letteratura*, XIV, n° 166, octobre 1963, p. 3-28.
- ROSSI, Aldo, « Strutturalismo e analisi letteraria », dans *Paragone. Letteratura*, XV, n° 180, p. 45-51.
- de SAUSSURE, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, éd. T. de Mauro, Bari, Laterza, 1967.
- SCHIAFFINI, Alfredo, « Presentazione », dans Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, p. 1-26.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SEGRE, Cesare, « Consuntivo », dans Cesare Segre (dir.), *Strutturalismo e critica*, dans *Catalogo generale 1958-1965*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 117-133.
- SEGRE, Cesare, *I segni e la critica* [1969], Torino, Einaudi, 2008.
- SEGRE, Cesare, « La critica strutturalistica », dans Maria Corti, Cesare Segre (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Rai radiotelevisione italiana, 1970, p. 323-341.

- SEGRE, Cesare, *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano 1963.
- SEGRE, Cesare, « Premessa », dans Cesare Segre (dir.), *Strutturalismo e critica*, dans *Catalogo generale 1958-1965*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 23-24.
- SEGRE, Cesare, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Padova, Liviana, 1977.
- SEGRE, Cesare, « Sistema e strutture nelle Soledades di A. Machado » [1968], dans *I segni e la critica* [1969], Torino, Einaudi, 2008, p. 95-128.
- SEGRE, Cesare, (dir.), *Strutturalismo e critica*, dans *Catalogo generale 1958-1965*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- TERRACINI, Benvenuto, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- TERRACINI, Benvenuto, *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, Einaudi, 1963.
- TERRACINI, Benvenuto, « Stilistica al bivio ? Storicismo versus strutturalismo », *Strumenti critici*, II, n° 5, 1968, p. 1-37.
- VALESIO, Paolo, « Strutturalismo e critica letteraria », dans *Il Verri*, IV, n° 3, juin 1960, p. 74-92.

Critique formaliste – sources secondaires

- « 1966, *annus mirabilis* », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, novembre-décembre 2013
- « Come parleremo domani », *La fiera letteraria*, XL, 21 février, 7, 28 mars 1965.
- « Forms of Formalism », *L'Esprit créateur*, vol. 48, n°2, été 2008.
- « Formalisme et littérature », *Les Temps Modernes*, 68^e année, n° 676, novembre-décembre 2013.
- « Les formalistes russes », *Europe*, n° 911, mars 2005.

- ARON, Thomas, *Littérature et littéarité. Un essai de mise au point*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- AUCOUTURIER, Michel, *Le formalisme russe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll : « Que sais-je », 1994.
- BECCARIA, Gian Luigi, (dir.), *Quando eravamo strutturalisti*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999.
- BIAGINI, Enza, « Critica e interpretazione », dans Anna Dolfi, Carla Locatelli, (dir.), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, coll. «Biblioteca di cultura», 1994, p. 307-316.
- BIAGINI, Enza, « Puntare sui segni (1963-1993) », dans Dolfi, Anna, Locatelli, Carla (dir.), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, coll. «Biblioteca di cultura», 1994, p. 17-50.
- BOUVERESSE, Jacques, *Le Philosophe chez les autophages*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1984.
- BOUVERESSE, Jacques, *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985 ;
- BREMOND, Claude, THOMAS, Pavel, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque des idées », 1998.
- BRIOSCHI, Franco, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- CAPRETTINI, Gian Paolo, *Aspetti della semiotica*, Torino, Einaudi, 1980.
- COLIN, Mariella, LAZZARIN, Stefano, (dir.), *La Critique littéraire du XX^e siècle en France et en Italie*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007.
- COMPAGNON, Antoine, « Allégorie et philologie », dans Anna Dolfi, Carla Locatelli (dir.), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, coll. «Biblioteca di cultura», 1994, p. 191-202.

- COMPAGNON, Antoine, « La réhabilitation de la rhétorique au XX^e siècle », dans M. Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1261-1282.
 - COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la Théorie. Littérature et sens commun* [1998], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001.
 - CRÉMANT, Roger, *Les Matinées structuralistes*, Paris, Robert Laffont, 1969.
 - CROCE, Benedetto, *Carteggio Croce-Spina*, éd. Emanuele Cutinelli-Rèdina, Bologna, Il Mulino, 2001.
 - CUSSET, François, *French Theory Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
 - DE MAN, Paul, « Impasse de la critique formaliste », *Critique*, t. XIV, n° 109, juin 1956, p. 483-500.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DEPRETTO, Catherine, *Le Formalisme en Russie*, Paris, Institut d'études slaves, 2009.
 - DEPRETTO, Catherine, « Roman Jakobson et la relance de l'Opojaz (1928-1930) », *Littérature*, n° 107, octobre 1997.
 - DI BARI, Luca, *I meridiani. La casa editrice De Donato fra storia e memoria*, Bari, Dedalo, coll. « Nuova Biblioteca Dedalo », 2012.
 - DI GIROLAMO, Costanzo, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978.
 - DMITRIEV, Aleksandr, « Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe », *Cahiers du monde russe*, n° 43(2-3), avril-septembre 2002, p. 423-440.
 - DOLFI, Anna, LOCATELLI, Carla (dir.), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, coll. «Biblioteca di cultura», 1994.
 - DOSSE, François, *Histoire du structuralisme. Tome I : Le champ du signe* [1991], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012.

- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme. Tome II :Le chant du cygne* [1992], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012.
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity* [1930], New York, New Directions, 1966.
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism. History, Doctrine*, 'S-Gravenhage, Mouton, 1955.
- FENOGLIO, Irène, « 1966 : Benveniste publie les *Problèmes de Linguistique Générale* », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, « 1966, *annus mirabilis* », novembre-décembre 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document8286.php>, page consultée le 25 décembre 2013.
- FERRETTI, Gian Carlo, « *Officina* ». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.
- FINOTTI, Fabio, « La storia finita. Filologia e critica degli “scartafacci” », *Lettere italiane*, XLVI, n°1, janvier-mars 1994, p. 3-43.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits (1954-1988)*, éd Daniel Defert, François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, 1995.
- GAMBARA, Daniele, RAMAT, Paolo, (dir.), *Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975)*, Società di linguistica italiana, Roma, Bulzoni, 1977
- GIAVERI, Maria Teresa, « La critique génétique en Italie : Contini, Croce et l’“étude des paperasses” », *Genesis*, n° 3, 1993, p. 9-29.
- GIGLIOLI, Daniele, SCARPA, Domenico, « Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970) », dans Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà, *Atlante della letteratura italiana*, t. III, Torino, Einaudi, 2012, p. 882-891.
- GIUNTA, Claudio, « Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell’auteur », *Anticomoderno*, n° 3, 1997, p. 169-198.
- HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2013.

- HARTMAN, Geoffrey H., *Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970*, New Haven, Yale University Press, 1970.
- HUTCHEON, Linda, *Formalism and the Freudian Aesthetics. The Example of Charles Mauron*, Cambridge University Press, 1984.
- ISELLA, Dante, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987.
- JAKOBSON, Roman, *Autoritratto di un linguista. Retrospective*, éd. Luciana Stegagnp-Picchio, Bologna, Il Mulino, 1987.
- JAKOBSON, Roman, *Russie folie poésie*, éd. Tz. Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980.
- JAMESON, Fredric, *The Ideologies of Theory. Essays (1971-1986)*, Minneapolis : University of Minnesota press, coll. « Theory and history of literature », 1988, 2 vol.
- JAMESON, Fredric, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, 1972.
- KAUFMANN, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011.
- KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LOCATELLI, Carla, « *Enjeu critico e silenzio: il de-parlare di Samuel Beckett* », dans Anna Dolfi, Carla Locatelli (dir.), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, coll. «Biblioteca di cultura», 1994, p. 77-116.
- MARGHESCOU, Mircea, *Le Concept de littérarité. Critique de la métalittérature*, Paris, kimé, 2009 (1^{ère} éd. 1974).
- MARX, William, « *Brève histoire de la forme en littérature* », *Les Temps modernes*, 68^e année, n° 676, novembre-décembre 2013.

- MARX, William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- MARX, William, (dir.), *Paul Valéry et l'idée de littérature, Fabula / Les colloques*, <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1408.php>.
- MATONTI, Frédérique, « L'anneau de Moebius. La réception en France des formalistes russes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009/1-2, p. 52-67.
- MILNER, Jean-Claude, *Le Périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002.
- MINCU, Marin, (dir.), *La semiotica letteraria italiana*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- MIRABILE, Andrea, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, coll. «Il Filarete», 2006.
- MOUNIN, Georges, *Saussure ou le structuraliste sans le savoir*, Paris, P. Seghers, coll. « Philosophes de tous les temps », 1968.
- ORSINI, Gian Napoleone Giordano, « Note sul Croce e la cultura americana », dans Francesco Flora (dir.), *Benedetto Croce*, Milano, Malfasi, 1953, p. 359-66.
- PAGNINI, Marcello, *Semiosi. Teoria e ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- PAVEL, Thomas, *Le Mirage linguistique*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1988.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- PENNANECH, Florian, « Le Formalisme dans la Nouvelle Critique française », *L'Esprit créateur*, vol. 48, n° 2, 2008, p. 101-114.
- PENNANECH, Florian, *Proust et la Nouvelle Critique, étude de réception et poétique du commentaire*, thèse de doctorat, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne), 2008.
- RAYMOND, Marcel, POULET, Georges, *Correspondance (1950-1977)*, éd. Pierre Grotzer, Paris, José Corti, 1981.

- RANSOM, John Crowe, *The New Criticism*, Norfolk (Connecticut), New Directions, 1941.
- ROBERTS, David. D. « Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect », *Humanitas*, vol. VIII, n° 2, 1995
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, London, Kegan Paul, 1929.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism*, London, Kegan Paul, 1925.
- ROSIELLO, Luigi, « Il periodo delle traduzioni », in Daniele Gambarà, Paolo Ramat (dir.), *Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975)*, Società di linguistica italiana, Roma, Bulzoni, 1977, p. 31-49.
- SEGRE, Cesare, « Benvenuto Terracini e la linguistica del Novecento », dans Paolo Ramat, Hans-Josef Niederehe, *The History of Linguistics in Italy*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1986, p. 259-276.
- SEGRE, Cesare, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- SEGRE, Cesare, « Critique des variantes et critique génétique », *Genesis*, n° 7, 1995, p. 29-45.
- SEGRE, Cesare, « Du structuralisme à la sémiologie en Italie », dans André Helbo (dir.), *Le champ sémiologique. Perspectives internationales*, Bruxelles, Complexe, 1979, L1- L29.
- SEGRE, Cesare, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, coll. « Paperbacks letteratura », 1993.
- SEGRE, Cesare, *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, coll. « Gli struzzi », 1999.
- SEGRE, Cesare, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001.
- SIMONI, Frederic S. S. « Benedetto Croce: A Case of International Misunderstanding » [1952], dans Francesco Flora (dir.), *Benedetto Croce*, Milano, Malfasi, 1953, p. 345-57).

- SISTO, Michele, «“Un fuorilegge della critica”. Cesare Cases critico militante negli anni cinquanta», Anna Chiarloni et alii (dir.), *Per Cesare Cases*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010, p. 99-118.
- SOLINAS, Giovanni, « La critica tra dialogo e conflitto. Conversazione con Romano Luperini », *Paragrafo*, IV, 2008, p. 9-27.
- SPINGARN, Joel Elias, *The New Criticism. A lecture*, New York, The Columbia universty press, 1911.
- SPITZER, Leo, « Les études de style et les différents pays », dans *Langue et Littérature* [1960], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège », 1961, p. 23-38.
- STEINER, Peter, *Russian Formalism. A metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- STELLA, Vittorio, « Croce e Valéry », dans F. Rizzo (dir.), *Filosofia e Storiografia. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, coll. « Variazioni », 2005, p. 425-450.
- TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique*, Seuil, coll. « Poétique », 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Devoirs et délices. Une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin*, Paris, Seuil, 2002.
- URBAN, Wilbur Marshall, *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism* [1939], London, Routledge, 2002.
- WASIOLEK, Edward, « Croce and Contextualist Criticism », *Modern Philology*, n° 57, 1959, p. 4-54.
- WIMSATT, William Kurtz, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* [1954], Lexington, University of Kentucky Press, 1982.

Critique des écrivains

Sur la critique des écrivains – sources primaires

- ALEXANDRE, Didier, « Une histoire collective ? », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013., p. 235-278.
- ALEXANDRE, Didier, (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011.
- BERARDINELLI, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
- BERRANGER, Marie-Paule, « Le poème, l'arbre et la cigogne », dans Marie-Paule Berranger (dir.), « L'Écrivain critique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 306, 2/2012, p. 7-12.
- BERRANGER, Marie-Paule, (dir.), « L'écrivain critique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 306, 2/2012.
- COMPAGNON, Antoine, « L'empire de l'essai », dans Jean Yves Tadié, *La littérature française. Dynamiques & histoire*, II, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2007, p. 773-782.
- COMPAGNON, Antoine, « Préface. L'autre histoire littéraire », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 27-77.
- CROCE, Benedetto, « Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori », *Quaderni della « Critica »*, n° 9, novembre 1947, p. 93-94.
- CURATOLO, Bruno, (dir.), *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

- DEBAENE, Vincent, JEANNELLE, Jean-Louis, MACÉ, Marielle, MURAT, Michel, (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013.
- DEBAENE, Vincent, JEANNELLE, Jean-Louis, MACÉ, Marielle, MURAT, Michel, « Introduction. Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 17-25.
- DIAZ, Brigitte, B. Diaz, « "Notre critique et la leur". Le procès de la critique par les écrivains au XIX^e siècle », dans Marie-Paule Berranger (dir.), « L'Écrivain critique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 306, 2/2012, p. 33-56.
- DOLFI, Anna, (dir.), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012.
- JEANNELLE, Jean-Louis, « Le mémorable des Lettres », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 79-124.
- JEANNELLE, Jean-Louis, (dir.), « Fictions d'histoire littéraire », *La Licorne*, n° 86, 2009.
- MACÉ, Marielle, « Situations, Attitudes », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 27-77.
- MARX, William, « Transmission et mémoire », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 125-137.
- MURAT, Michel, « L'histoire littéraire et la fiction », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 165-201.
- de OBALDIA, Claire, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

- ORLANDO, Francesco, « Proust, Sainte-Beuve e la ricerca nella direzione sbagliata », dans Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1974, p. VII-XXXVII.
- PISCHEDDA, Bruno, *Scrittori polemisti*, Torino, Bollati Boringhieri, coll. « Temi », 2011.
- PRADEAU, Christophe, « La littérature depuis le roman », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 139-164.
- PRADEAU, Christophe, « Le jeu de l'île déserte, histoire et mémoire, lecture et relecture » http://www.fabula.org/atelier.php?Le_jeu_de_l%27%26icirc%3Ble_d%26eacute%3Bserte
- RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* [1972], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011.
- TASSONI, Luigi, « La critica degli scrittori », dans Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, XI, Roma, Salerno, 2003, p. 1227-1270.
- THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1930.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la critique*, [2^{ème} édition], Paris, Gallimard, 1939.

Sur la critique des écrivains – sources secondaires

- ALEXANDRE, Didier, (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011.
- BIAGINI, Enza, « Saggio, “pensiero composito” e metaletteratura », dans Anna Dolfi (dir.), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 17-48.
- BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agine, 2008.

- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- COMPAGNON, Antoine, (dir.), « Le classicisme des modernes. Représentation de l'âge classique au XX^e siècle », *RHLF*, vol. 107, 2007.
- CORTELLESSA, Andrea, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008
- CURATOLO, Bruno, « La part des revues », dans Vincent Debaene *et alii* (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Presse de l'université Paris Sorbonne, coll. « Lettres Françaises », 2013, p. 203-234.
- CURATOLO, Bruno, POIRER, Jacques, (dir.), *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002.
- DEBAENE, Vincent, (dir.), « Literary Histories of Literatures », *Romanic review*, vol. 100, janvier-mars 2009.
- DUMONT, François, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota Bene, 2003.
- ESPOSITO, Roberto, *Ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori, coll. « Le forme del significato », 1976.
- FERRETTI, Gian Carlo, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.
- GUBERT, Carla, RIZZANTE, Massimo, (dir.), *Le riviste dell'Europa letteraria*, Trento, Università degli studi di Trento, coll. « Labirinti », 2002.
- HEINRICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2001.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

- MANGONI, Luisa, *Le riviste del Novecento*, dans Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. 1. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, p. 945-82.
- MARX, William (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008.
- OSTER, Daniel, *L'Individu littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1997.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.
- PEDULLÀ, Walter, *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Cosenza, Ierici, 1975.
- PINGAUD, Bernard, *Beckett le précurseur*, dans Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1963, p. 287-311.
- RIALLAND, Ivonne, VAUGEOIS, Dominique, (dir.), *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- SACCONI, Antonio, « Le riviste del Novecento », in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (dir.), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi. IV. Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 141-180.
- SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999.
- SCARPA, Domenico, *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, coll. « Ingegneri », 2010.
- SITI, Walter, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.
- WEBER, Luigi, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- WOLF, Nelly, *Une Littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Geneve, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

Écrivains critiques – sources primaires

- BALESTRINI, Nanni, GIULIANI, Alfredo, « Introduzione », dans *Antologia. Gruppo 63*, Torino, Testo & immagine, coll. « Controsegna », 2002, p. VII-XXII.
- BALESTRINI, Nanni, GIULIANI, Alfredo, (dir.), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- ELIOT, Thomas Stearns, « From Poe to Valéry », *The Hudson Review*, vol. 2, n° 3, automne 1949, p. 327-342.
- ELIOT, Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1999.
- GIULIANI, Alfredo, « Introduzione », *I Novissimi. Poesie per gli anni '60 [1961]*, Torino, Einaudi, 1965, p. 15-32.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, 2 vol.
- MANGANELLI, Giorgio, *La letteratura come menzogna [1967]*, Milano, Adelphi, 2004
- MANGANELLI, Giorgio, *La Littérature comme mensonge*, trad. Philippe di Méo, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1991.
- TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1977-1980, 2 vol.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon [1956]*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve [1954]*, éd. Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.

Écrivains critiques – sources secondaires

- *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1939-1974, 3 vol.
- BLANCHOT, Maurice, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, éd. Christophe Bident, Paris, 2010.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, 3 vol.
- GADDA, Carlo Emilio, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977.
- GARY, Romain, *Pour Sganarelle* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- GALEY, Matthieu, *Journal (1974-1986)*, Paris, Grasset, 1987.
- GAUTIER, Théophile, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, éd. Anne Geisler-Szmulewicz, Paris, Honoré Champion, 2011.
- GAUTIER, Théophile, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1875.
- GIDE, André, *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- GIDE, André, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.I, éd. Éric Marty, et t. II, éd. Martine Sagaert, 1996-1997.
- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1995, 2 vol.
- de GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1887-1896)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, 3 vol.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Interventions, II. Traces*, Paris, Flammarion, 2009.
- JAMES, Henry, *L'Art de la Fiction*, éd. Michel Zéraffa, Paris, Klincksieck, 1978.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, London, Penguin books, 1992.
- MALRAUX, André, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

- PINCIO, Tommaso, *Hotel a zero stelle*, Bari, Laterza, 2011.
- POE, Edgar Allan, *Œuvres complètes*, trad. Charles Baudelaire, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, 1975.
- SITI, Walter, « Essere nel male sociale. Contro il romanzo come arredamento », *L'Indice dei libri del mese*, XVII, n° 6, juin 2000, p. 7.

Corpus

Tommaso Landolfi – sources primaires

- LANDOLFI, Tommaso, « Contributi ad uno studio della poesia di Anna Ahmatova », *Europa orientale*, XIX, 1934, n° 3-4, 1935, n° 1-2.
- LANDOLFI, Tommaso, *Des mois*, Vallecchi, Firenze, 1967.
- LANDOLFI, Tommaso, *Dialogo dei massimi sistemi*, Firenze, Fratelli Parenti, 1937.
- LANDOLFI, Tommaso, *Diario perpetuo*, Milano, Adelphi, 2012.
- LANDOLFI, Tommaso, « Fiabe russe » [1954], dans *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 37-41.
- LANDOLFI, Tommaso, « Gli ultimi anni » [1954], dans *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 108-116.
- LANDOLFI, Tommaso, *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002,
- LANDOLFI, Tommaso, « Il caso Beckett » [1953], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 13-17.
- LANDOLFI, Tommaso, « Il confessionale di Julien Green » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 189-193.
- LANDOLFI, Tommaso, « I Goncourt senza follia » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 199-203.
- LANDOLFI, Tommaso, « Il mistero di Čechov » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 194-198.
- LANDOLFI, Tommaso, « Il traduttore errante » [1954], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 57-61.
- LANDOLFI, Tommaso, « Journal di Tat'jana » [1953], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 18-22.

- LANDOLFI, Tommaso, « L'altra stella di Poe » [1956], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 275-279.
- LANDOLFI, Tommaso, « L'amore per Lidia » [1954], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 117-128.
- LANDOLFI, Tommaso, *LA BIÈRE DU PECHEUR* [1953], dans *Opere*, I, éd. Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 567-668.
- LANDOLFI, Tommaso, *La Bière du pecheur*, trad. Monique Baccelli [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- LANDOLFI, Tommaso, « La difesa degli elefanti » [1957], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 355-359.
- LANDOLFI, Tommaso, « La dolcezza di Van Gogh » [1954], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 66-70.
- LANDOLFI, Tommaso, « La lezione di Proust » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 159-163.
- LANDOLFI, Tommaso, « La poesia involontaria » [1954], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 103-107.
- LANDOLFI, Tommaso, « Le donne di Dostoevskij » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 245-249.
- LANDOLFI, Tommaso, « Novantatré lettere » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 230-234.
- LANDOLFI, Tommaso, *Opere*, éd. Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991-1992, 2 vol.
- LANDOLFI, Tommaso, « Perfezione e viltà » [1954], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 154-158.
- LANDOLFI, Tommaso, *Rien va* [1963], dans *Opere*, II, éd. Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 243-365.
- LANDOLFI, Tommaso, *Rien va*, trad. M. Bacelli, Paris, Allia, 1995.

- LANDOLFI, Tommaso, « Un'orgia di realtà » [1955], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 169-173
- LANDOLFI, Tommaso, « Un ritratto di Puškin » [1953], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 28-31.
- LANDOLFI, Tommaso, « Una vita di d'Annunzio » [1957], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 340-344.
- LANDOLFI, Tommaso, « Venezia, Vienna e Sahalin » [1954], dans *Gogol' a Roma* [1971], Milano, Adelphi, 2002, p. 134-143.

Tommaso Landolfi – sources secondaires

- BIAGINI, Enza, « L'uso dell'artificio narrativo ne “LA BIERE DU PECHEUR” di Landolfi », dans Sergio Romagnoli (dir.), *Una giornata per Landolfi*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 145-168.
- BIAGINI, Enza, « La scrittura sopra la scrittura. Nota sul “critico inquisitore” », dans Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini, (dir.), *Gli “altrove” di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 91-98.
- CALVINO, Italo « L'esattezza e il caso », dans Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 415-426.
- CARLINO, Marcello, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998.
- CONTINI, Gianfranco « Tommaso Landolfi », dans *La letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 931-934.
- CORTELLESSA, Andrea « *Caetera desiderantur* : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », dans Idolina Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », 1996, p. 77-106.
- DEBENEDETTI, Giacomo, Il « Rouge et Noir », di Landolfi, dans *L'Illuminista*, « Tommaso Landolfi », anno VIII, n° 22-23, 2008, p. 441-456.

- GINZBURG, Natalia, « Lettura di Landolfi », *Paragone*, XLI, n° 484, juin 1990, p. 3-13.
- GRAMIGNA, Giuliano, *Des Mois*, dans *L'Illuminista*, « Tommaso Landolfi », anno VIII, n° 22-23, 2008, p. 585-586.
- LANDOLFI, Idolina, PELLEGRINI Ernestina (dir.), *Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2004.
- LANDOLFI, Idolina, « Introduzione. Le parole-sangue di Tommaso Landolfi », dans Idolina Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », 1996, p. XI-XXV.
- LANDOLFI, Idolina, (dir.), *La « liquida vertigine »*, Firenze, Olschki, 2002.
- LANDOLFI, Idolina, *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », 1996.
- LANDOLFI, Idolina « Nota introduttiva », dans Tommaso Landolfi, *Opere*, II, Milano, Rizzoli, 1991, p. VII-XVII.
- LANDOLFI, Idolina, « Tommaso Landolfi e il mondo francese », dans Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini (dir.), *Gli altrove di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2004.
- LUTI, Giorgio, « La stagione del diario », dans Idolina Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », 1996, p. 1-14.
- MACCARI, Giovanni, « Per non scrivere un romanzo: la scelta autobiografica di Tommaso Landolfi », dans Idolina Landolfi (dir.), *La « liquida vertigine ». Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi*, Firenze, Olschki, 2002, p. 177-188.
- MACRÍ, Oreste, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- MANGANELLI, Giorgio, *Simulato e veritiero il diario di Landolfi*, *Il Giorno*, 14 giugno 1967.

- MARI, Michele, « Tre forme della fantasia landolfiana », dans Idolina Landolfi (dir.), *La « liquida vertigine ». Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi*, Firenze, Olschki, 2002, p. 49-66.
- MARX, William « Tommaso Landolfi, scrittore di “dopo la fine della letteratura” », dans *L'Illuminista*, « Tommaso Landolfi », anno VIII, n° 22-23, 2008, p. 213-224.
- PAMPALONI, Geno, « Tommaso Landolfi », dans *L'Illuminista*, « Tommaso Landolfi », anno VIII, n° 22-23, 2008, p. 555-569.
- PANDINI, Giancarlo, *Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- PELLEGRINI, Ernestina, « Gli “Oltre” di Tommaso Landolfi », dans Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini, (dir.), *Gli “altrove” di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 135-142.
- PELLEGRINI, Ernestina, « L'arte di “aprire una finestra sul buio” », dans Idolina Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », 1996, p. 27-48.
- ROMAGNOLI, Sergio, « Landolfi e il fantastico », dans Idolina Landolfi (dir.), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca di cultura », 1996, p. 15-26.
- ROMAGNOLI, Sergio, « Per Tommaso Landolfi », dans Sergio Romagnoli (dir.), *Una giornata per Landolfi*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 7-27.
- ROMAGNOLI, Sergio, (dir.), *Una giornata per Landolfi*, Firenze, Vallecchi, 1981.
- SANGUINETI, Edoardo, « Un profilo di Tommaso Landolfi » [1979], dans *L'Illuminista*, « Tommaso Landolfi », anno VIII, n° 22-23, 2008, p. 543-554.
- STASI, Beatrice, « Landolfi e i formalisti russi », *Intersezioni*, XII, n° 2, 1992, p. 291-310.
- TARQUINI, Tarcisio (dir.), *Landolfi libro per libro*, Alatri, Hetea, 1998.
- TERRILE, Cristina, « Flautisti e assiuoli: Tommaso Landolfi tra i russi e i francesi », dans Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini, (dir.), *Gli “altrove” di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 99-116.

- TREVI, Emanuele « *Gogol' a Roma* », dans Tarcisio Tarquini (dir.), *Landolfi libro per libro*, Alatri, Hetea, 1998, p. 127-133.
- VERDENELLI, Marcello, *Prove di voce. Tommaso Landolfi*, Alessandria, Ed. dell'Orso, coll. « L'infinita durata », 1997.
- ZANZOTTO, Andrea « *La pietra lunare* » [1990], dans *L'Illuminista*, « Tommaso Landolfi », anno VIII, n°22-23, 2008, p. 357-372.

Philippe Muray – sources primaires

- MURAY, Philippe, *Après l'Histoire I*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- MURAY, Philippe, *Après l'Histoire II*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- MURAY, Philippe, *Au cœur des Hachloums*, Paris, Gallimard, 1973.
- MURAY, Philippe « Aux sources de la romanophobie contemporaine », *Exorcismes spirituels IV. Moderne contre moderne*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1474-1477.
- MURAY, Philippe, « Avant-propos » [1999], dans *Après l'Histoire I*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 81.
- MURAY, Philippe, « Avant-propos », [2000], dans *Après l'Histoire II*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 249-250.
- MURAY, Philippe, « Book émissaire » [1992], dans *Exorcismes spirituels II. Les mutins de Panurge*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 792-798.
- MURAY, Philippe, « C'est le sans-précédent qu'il faut écrire » [2004], dans *Exorcismes spirituels IV. Moderne contre Moderne*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1675-1690.
- MURAY, Philippe, *Chant pluriel*, Paris, Gallimard, 1973.
- MURAY, Philippe, « Circulez, y a rien à croire » [1987], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 645-648.

- MURAY, Philippe, « De Babylone à Babyland » [1999], dans *Après l'Histoire II*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 397-403.
- MURAY, Philippe, « Découverte romanesque et vérification théorique » [2000], dans *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1202-1216.
- MURAY, Philippe, « Des origines conjointes de la poésie contemporaine et des sectes », [1999], dans *Après l'Histoire II*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 297-304.
- MURAY, Philippe, « Du festivisme comme langage et comme idéologie », dans *Après l'Histoire I* [1998], dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 101-105.
- MURAY, Philippe, *Désaccord parfait*, Paris, Gallimard, 2000.
- MURAY, Philippe, « Désaccord parfait » [1993], dans *Exorcismes spirituels II. Les mutins de Panurge*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 799-808.
- MURAY, Philippe, « Enfin Proguidis vint », dans *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1182-1188.
- MURAY, Philippe, *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- MURAY, Philippe, « Et, en tout, apercevoir la fin », *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1166-1172.
- MURAY, Philippe, *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- MURAY, Philippe, *Exorcismes spirituels II. Les Mutins de Panurge*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- MURAY, Philippe, *Exorcismes spirituels III*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- MURAY, Philippe, *Exorcismes spirituels IV. Moderne contre moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- MURAY, Philippe, *Festivus Festivus. Conversations avec Élisabeth Lévy*, Paris, Fayard, 2005.

- MURAY, Philippe, « *Homo festivus* face à la haine » [1998], dans *Après l'Histoire I*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 142-146.
- MURAY, Philippe, *Jubila*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1976.
- MURAY, Philippe, « L'art renversant de Marcel Aymé », *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1158-1165.
- MURAY, Philippe, « L'avant-garde rend mais ne se meurt pas (fragments d'une conférence)» [1980], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 617-624.
- MURAY, Philippe, *L'Empire du Bien*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- MURAY, Philippe, « L'époque et son roman » [1989], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 632-635.
- MURAY, Philippe, *L'Opium des lettres*, Paris, Christian Bourgois, coll. « TXT », 1979.
- MURAY, Philippe, *La Gloire de Rubens*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1991.
- MURAY, Philippe, « La littérature à dormir debout » [1994], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 480-492.
- MURAY, Philippe, « La Transgression mise à la portée des caniches » [2004], dans *Exorcismes spirituels IV. Moderne contre Moderne*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1665-1674.
- MURAY, Philippe, *Le XIX^e siècle à travers les âges* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.
- MURAY, Philippe, « Le cercle des poètes reparus » [1999], dans *Après l'Histoire II*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 293-297.
- MURAY, Philippe, *Le Portatif*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Mille et une nuits », 2006.
- MURAY, Philippe, « Le propre de la critique » [1996], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 470-479.

- MURAY, Philippe, « Les Trois Villes (Zola) » [1997], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 574-606.
- MURAY, Philippe, *Minimum respect*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- MURAY, Philippe, *On ferme* [1997], Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- MURAY, Philippe, « On purge bébé. Examen d'une campagne anti-célinienne » [1997], dans *Exorcismes spirituels II. Les mutins de Panurge*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 861-881.
- MURAY, Philippe, « Pivot et son peuple », dans *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1196-1201.
- MURAY, Philippe, « Poètes au printemps, Noël en décembre » [1999], dans *Après l'Histoire II*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 292-293.
- MURAY, Philippe, « Portrait de l'avant-gardiste » [1996], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 625-631.
- MURAY, Philippe, *Postérité*, Paris, Grasset, 1988.
- MURAY, Philippe, « Préface » [1997], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 463-469.
- MURAY, Philippe, « René Girard et la nouvelle comédie des méprises » [1998], dans *Exorcismes spirituels III*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1175-1182.
- MURAY, Philippe, *Roues carrées*, Paris, Fayard, 2006.
- MURAY, Philippe, « S'il te plaît, dessine-moi un roman (apologue critique) », dans *Exorcismes spirituels II. Les mutins de Panurge*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. p. 953-964.
- MURAY, Philippe, « Suis-je donc un monstre ? (Flaubert) » [1988], dans *Exorcismes spirituels I. Rejet de greffe*, dans *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 569-573.

Philippe Muray– sources secondaires

- « Philippe Muray. Après la fête », *L'Atelier du Roman*, n° 49, mars 2007.
- « Pourquoi *On ferme ?* » *L'Atelier du Roman*, n° 15, septembre 1998.
- BEAUSOLEIL, Henri, « L'Esprit du socialisme et son destin », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 25-62.
- CLAIR, Jean, « Philippe Muray », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 423-424.
- CONFORTI, Marielle, « La dixneuviémité à travers notre âge », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 107-120.
- COUILLEROT, Jérôme, « L'art sanglant et sensible de Philippe Muray », dans Alain Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 15-48.
- COUILLEROT, Jérôme, « Philippe Muray est-il un monstre ? (Portrait de Muray en artiste) », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 397-418.
- CRESCIUCCI, Alain, « Antimodernes ? Lire Philippe Muray, Benoît Duteurtre, François Taillandier », dans Alain Cresciucci, Alain Schaffner, *Les Chemins buissonniers du roman. Des 1945 à nos jours*, Klincksieck, 2009, p. 141-148.
- CRESCIUCCI, Alain, « Le roman du XIX^e siècle », dans Alain Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 49-72.
- CRESCIUCCI, Alain, (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.
- CRESCIUCCI, Alain, « Philippe Muray et le roman », dans Alain Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 169-196.

- CRESCIUCCI, Alain, « Présentation. À propos de Philippe Muray », dans Alain Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 9-14.
- DELSOL, Chantal, « Après l'Histoire. Philippe Muary et l'Histoire confisquée », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 203-211.
- DESGRANGES, Michel, « Philippe Muray », dans *La Chronique des Belles Lettres (2005-2006)*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 82-89.
- DUPONT, Jacques, « La comédie "néo-humaine" de Philippe Muray : quelques aspects », dans Marie-Catherine Huet-Brichard, Helmut Meter (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 297-316.
- de GUILLEBON, Jacques, CARON, Maxence (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011.
- FAURE, Julie, « La Gloire de Rubens ou le triomphe de la Grâce », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 235-252.
- GROS, Guillaume, « Philippe Muray dans le débat intellectuel » dans Alain Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray. Essais*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 211-246.
- HENRIC, Jacques, Politique, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.
- HOUELLEBECQ, Michel, « L'homme de gauche est mal parti », Le Figaro, 6 janvier 2003.
- LINDEBERG, Daniel, *Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, coll. « La République des idées », 2002.
- MAILLART, Olivier, « Il y a quelqu'un qui rit. Postérité », *L'Atelier du roman*, n° 49, mars 2007, p. 48-54.
- MAILLART, Olivier, « Philippe Muray : d'un plaisir l'autre », *La Revues des deux mondes*, Paris, janvier 2008, p. 22-35.

- MAILLÉ, Bruno, « Cancer du moderne. Une vue d'ensemble des *Roues carrées* de Philippe Muray », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 563-584.
- PROGUIDIS, Lakis, « Avec Muray on ne ferme pas », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 189-202.
- PROGUIDIS, Lakis, « Le Bien déchaîné », *L'Atelier du Roman*, n° 15, septembre 1998, p. 38-45.
- SALIOT, Erwan, « Muray lecteur de Rubens », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 253-272.
- SALVAING, François, « Tous les espoirs sont-ils permis ? », *L'Atelier du Roman*, n° 15, septembre 1998, p. 9-17.
- SOLLERS, Philippe, « Mon journal du mois », *Le Journal du dimanche*, 26 mars 2006.
- TAILLANDER, François, « Mais qu'allaient donc copier Bouvard et Pécuchet ? », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 99-106.
- de VITRY, Alexandre, *L'Invention de Philippe Muray*, Paris, Carnets Nord, 2011.
- de VITRY, Alexandre, « Philippe Muray par Philippe Muray », dans Jacques de Guillebon, Maxence Caron (dir.), *Philippe Muray*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Les Cahiers d'histoire de la philosophie », 2011, p. 297-324.

Pier Paolo Pasolini– sources primaires

- PASOLINI, Pier Paolo, « 101 Storie Zen; Marcel Granet, *La religione dei cinesi* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 141-145.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Alberto Moravia, *Un'altra vita* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 204-211.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Almanacco dello Specchio n. 2 » [1973] dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 95-96.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Almanacco dello specchio n. 3 » [1974], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 304-307.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Andréj Platonov, *Il villaggio della nuova vita* » [1972], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 45-49.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Bestemmia. Tutte le poesie*, éd. Graziella Chiarocossi, Walter Siti, Milano, Garzanti, 1993, 2 vol.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Carlo Cassola, *Monte Mario* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 81-84.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Dal Pascoli ai neo-sperimentali », dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 229-273.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, trad. René de Ceccatty, Marseille, Rivages, 1984.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- PASOLINI, Pier Paolo, « [Francesco Leonetti] » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 164-168.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Gaetano Carlo Chelli: *L'eredità Ferramonti* » [1972], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 66-70.

- PASOLINI, Pier Paolo, « Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 262-266.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno* » [1974], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. p. 273-277.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 217-222.
- PASOLINI, Pier Paolo, « *I Canti dell'infermità di Rebora* » [1957], dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 326-328.
- PASOLINI, Pier Paolo, *I dialoghi*, éd. Giovanni Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Il Portico della Morte*, éd. Cesare Segre, Roma, Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini », 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Italo Calvino, *Le città invisibili* » [1972], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 34-39.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Junichiro Tanizaki, *Neve sottile* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 278-282.
- PASOLINI, Pier Paolo, « *L'isola di Arturo* » [1957], dans *Il Portico della Morte*, Roma, Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini », 1988, p. 167-170.
- PASOLINI, Pier Paolo, « *La confusione degli stili* » [1957], dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 290-305.
- PASOLINI, Pier Paolo, « *La libertà stilistica* », *Officina*, n° 9-10, juin 1957.
- PASOLINI, Pier Paolo, « *La poesia dialettale del Novecento* » [1952], dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 4-117.
- PASOLINI, Pier Paolo, « *La poesia popolare italiana* » [1955], dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 118-228.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976.

- PASOLINI, Pier Paolo, « Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati* ; Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine* ; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina !* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 126-130.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Paolo Volponi, *Corporale* » [1974], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 288-294.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Pétrole*, trad. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1995.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Poésies (1943-1970)*, éd. René de Ceccatty, trad. Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi, Jean-Charles Vegliante ; préf. et choix de; biobibliogr. de José Guidi, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1990.
- PASOLINI, Pier Paolo, « [Presentazione di G. Debenedetti, *Saggi critici*] » [1963], *Il Portico della Morte*, Roma, Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini », 1988, p. 221-222.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Raffaele La Capria, *Amore e psiche*; J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*; Carlo Sgorlon, *Il trono di legno* » [1973], dans *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, coll. «Gli Struzzi», 1979, p. 146-151.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Saba: per i suoi settant'anni » [1954], dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, 331-336.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Sbarbaro » [1957], dans *Passione e Ideologia (1948-1958)* [1960], Torino, Einaudi, 1985, p. 328-331.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Si ridurranno a essere gli inventori di *slogans*? » [1962], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, éd. Walter Siti, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 2003, 2 vol.

Pier Paolo Pasolini– sources secondaires

- « Omaggio a Pasolini », *Nuovi Argomenti*, n° 49, janvier-mars 1976.
- BELLOCCHIO, Piergiorgio, « L'autobiografia involontaria di Pasolini », dans *Dalla parte del torto*, Torino, Einaudi, 1989, p. 146-166.
- BELLOCCHIO, Piergiorgio, « Disperatamente italiano », dans Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, éd. W. Siti, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 1999, p. XI-XXXIX.
- BENEDETTI, Carla, GRIGNANI, Maria Antonietta, (dir.), *A partire da Petrolino Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995.
- BENEDETTI, Carla, « L'ultimo Pasolini. Dopo il crollo delle poetiche », *Linea d'ombra*, 9, 1996, p. 27-40.
- BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- BERARDINELLI, Alfonso, « Pasolini, stile e verità », dans *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 149-169.
- CONTINI, Gianfranco, « Testimonianza per Pier Paolo Pasolini », *Ultimi esercizi e elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, p. 389-386.
- D'ELIA, Gianni, *Il Petrolino delle stragi. Postille a « L'eresia di Pasolini »*, Milano, Effigie, coll. «Stellefilanti», 2006.
- D'ELIA, Gianni, *L'eresia di Pasolini. L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi*, Milano, Effigie, coll. «Stellefilanti», 2005.
- DE LAUDE, Silvia, « Notes », dans Pier Paolo Pasolini, *Petrolino*, Mondadori, coll. « Oscar », 2005.
- DE LAUDE, Silvia, « Su Pasolini, discrezione e possibilità », *Moderna*, I, 1, 1999, p. 171-185.

- DE MAURO, Tullio, FERRI, Francesco, (dir.), *Lezioni su Pasolini*, Ripatransone, Sestante, 1997.
- FERRETTI, Gian Carlo, (dir.), *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- FERRETTI, Gian Carlo, (dir.), *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- FORTINI, Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.
- FUSILLO, Massimo, « From Petronius to Petrolino: Satyricon as a Model-Experimental Novel », dans Stelios Panayotakis, Maaïke Zimmerman, Wytse Hette Keulen, Brill, Leiden, 2003, p. 413-424.
- FUSILLO, Massimo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
- GOLINO, Enzo, *Pasolini : il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- GOLINO, Enzo, *Tra lucciole e Palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995.
- MARTELLINI, Luigi, *Il dialogo, il potere, la morte. Pasolini e la critica*, Bologna, Cappelli, 1979.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, « Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea », *Revue des Études italiennes*, avril-septembre, 1981.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, « Pier Paolo Pasolini », dans *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- OTTIERI, Ottiero, « Pasolini: sesso, politica, Eni » [1993], *Lo Straniero*, n° 36, giugno 2003.
- PATRIZI, Giorgio, « *Petrolino* e la forma romanzo », dans Carla Benedetti, Maria Antonietta Grignani (dir.), *A partire da Petrolino Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995, p. 15-25.
- RICCI, Mario, (dir.), *Pier Paolo Pasolini e il setaccio 1942-1943*, Bologna, Cappelli, 1977.

- SANGUINETI, Edoardo, « Radicalismo e Patologia », *MicroMega*, n° 4, 1995, p. 213-220.
- SANTATO, Guido, (dir.), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Padova, Cleup, 1983.
- SAVOCA, Giuseppe, (dir.), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, coll. «Polinnia», 2002
- SITI, Walter, « Descrivere, narrare, esporsi » in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, éd. W. Siti, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », p. XCIII-XCLIV.
- SITI, Walter, « Tracce scritte di un'opera vivente », dans Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, éd. W. Siti, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », p. IX-XCII.
- TREVI, Emanuele, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.
- TUSINI, Serena, « I segni viventi e i poeti morti », *Paragone*, XLIX, 17-18, 1998, p. 124-144.
- TUSINI, Serena, « La galassia terminale di *Petrolio*. Riflessioni sul romanzo postumo di Pasolini », *Cristallo*, XL, août 1998, p. 58-67.

Georges Perec – sources primaires

- BURGELIN, Claude, PEREC, Georges, « Le Nouveau Roman et le refus du réel » [1962], dans *L.G.. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 25-46.
- PEREC, Georges., *56 lettres à un ami*, Coutras, Le Bleu du ciel, 2011.
- PEREC, Georges, *Entretiens et conférences*, éd. Dominique Bertelli, Mireille Ribière, Paris, Joseph K., 2003, 2 vol.
- PEREC, Georges, « Engagement et crise du langage » [1962], dans *L.G.. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 67-86.

- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PEREC, Georges, *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.
- PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.
- PEREC, Georges, « L'univers de la science-fiction » [1963], dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 115-140.
- PEREC, Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1969.
- PEREC, Georges, « La perpétuelle reconquête » [1960], dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, 141-164.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- PEREC, Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1965
- PEREC, Georges, « Notes sur ce que je cherche » [1978], dans *Penser/Classer* [1984], Paris, Seuil, 2003.
- PEREC, Georges, *Penser/Classer* [1984], Paris, Seuil, 2003.
- PEREC, Georges, « Pour une littérature réaliste », [1962], dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 47-66.
- PEREC, Georges, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* [1966], Paris, Denoël, coll. Empreinte », 2013.
- PEREC, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » [1963], dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p.87-114.
- PEREC, Georges, *Romans et récits*, éd. Bernard Magné, Paris, Le livre de poche, 2002.

- PEREC, Georges, *Un Homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967.
- PEREC, Georges, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec » [1979], *Entretiens et conférences*, II, éd. D. Bertelli, M. Ribière, Paris, Joseph K., 2003, p. 23-25.
- PEREC, Georges, « *Wozzeck* ou la méthode de l'apocalypse » [1964], dans L.G. *Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p.165-181.
- PEREC, Georges, LEDERER, Jacques, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* », Paris, Flammarion, 1997.

Georges Perec – sources secondaires

- « Georges Perec », *Europe*, 90^e année, n° 993/994, janvier-février 2012.
- « Georges Perec », *Riga*, n° 4, 1993.
- « Georges Perec. Les Choses et Un Homme qui dort », *Roman 20-50*, n°51, juin 2011
- BEAUMATIN, Éric, RIBIÈRE, Mireille, *De Perec etc., d'erechef*, Paris, Joseph K., coll. « Essais », 2005.
- BELLOS, Davis, *Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.
- BERTACCHINI, Eleonora, « La vertigine tassonomica », *Riga*, « Georges Perec », n° 4, 1993, p. 151.
- BERTINI BONGIOVANNI, Mariolina, « La vita istruzioni per l'uso », dans Franco Moretti (dir.), *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 695-701.
- BERTINI BONGIOVANNI, Mariolina, « Viaggi straordinari in luoghi comuni: gli spazi di Perec », dans Paolo Amalfitano (dir.), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll.« Les contemporains », 1988.

- BURGELIN, Claude, « Préface », dans Georges Perec, *L. G.*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle, 1992, p. 7-23.
- CALVINO, Italo, « Perec e il salto del cavallo », *Riga*, « Georges Perec », n° 4, 1993, p. 134-138.
- de CHALOGNE, Florence, REGGIANI, Christelle, « Relire le “premier Perec” », *Roman 20-50*, « Georges Perec. Les Choses et Un Homme qui dort », n°51, juin 2011, p. 5-10.
- DUVIGNAUD, Jean, « Effet d'éloignement par rapport aux choses », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 23-27.
- DUVIGNAUD, Jean, *Perec, ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993.
- GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- HECK, Maryline, « Perec après Perec. Introduction », dans Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, « Filiations Perecquiennes », vol. 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 7-15.
- HECK, Maryline, (dir.), *Cahiers Georges Perec*, « Filiations Perecquiennes », vol. 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011.
- LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.
- MAGNÉ, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999.
- MAGNÉ, Bernard, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec : bibliographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les cahiers de littérature », 1993.
- van MONTFRANS, Manet, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. «Études de langue et littérature françaises», 1999.
- PEREC, Paulette, (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.

- REGGIANI, Christine, *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec-l'OULIPO*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions Interuniversitaires, 1999.
- RÉMY, Matthieu, « Penser et représenter la société des années 1960 », *Roman 20-50*, « Georges Perec. Les Choses et Un Homme qui dort », n°51, juin 2011, p. 27-38.
- RIBIÈRE, Mireille, (dir.), *Parcours Perec*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien. Les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2006.

Pier Vittorio Tondelli– sources primaires

- TONDELLI, Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, coll. « I narratori », 1980.
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Camere separate*, Milano, Bompiani, coll. « Letteraria », 1989.
- TONDELLI, Pier Vittorio, « Fenomenologia dell'abbandono » [1988], dans *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, p. 28-33.
- TONDELLI, Pier Vittorio, « Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi » [1985], dans *Opere. II. Cronache, saggi, conversazioni*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, coll. « Classici », 2005, p. 943-947.
- TONDELLI, Pier Vittorio, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993.
- TONDELLI, Pier Vittorio, « Oltre il fiume » [1987], dans *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, p. 175-180.
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Opere. I. Romanzi, teatro, racconti*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, coll. « Classici », 2005.

- TONDELLI, Pier Vittorio, *Opere. II. Cronache, saggi, conversazioni*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, coll. « Classici », 2005.
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, coll. « I narratori », 1982.
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Rimini*, Milano, Bompiani, coll. « Letteraria », 1985.
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, coll. coll. « Saggistica e varia », 1990.
- TONDELLI, Pier Vittorio, « Una conferenza emiliana » [1989], dans *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, p. 52-61.
- TONDELLI, Pier Vittorio, « Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi » [1985], dans *Opere. II. Cronache, saggi, conversazioni*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, coll. « Classici », 2005., p. 948-960.
- TONDELLI, Pier Vittorio, « Viaggio a Grasse » [1990], dans *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, éd. Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993, p. 181-193.

Pier Vittorio Tondelli– sources secondaires

- « Pier Vittorio Tondelli », *Panta*, n° 9, 1992.
- « Tondelli tour », *Panta* n° 20, 2003.
- CARNERO, Roberto, *Lo spazio emozionale*, Novara, Interlinea, 1998.
- DANTINI, Michele, « *Un weekend postmderno. Gli anni ottanta visti da Pier Vittorio Tondelli* », <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/un-weekend-postmoderno>.
- GOLINO, Enzo, « Tondelli giornalista », dans *Panta*, « Tondelli tour », n° 20, 2003, p. 111-120.
- LA PORTA, Filippo, « Apocalissi e travestimenti », dans *Panta*, « Tondelli tour », n° 20, 2003, p. 77-84.

- LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana : travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- MARCUZZI, Alessia, MALAVASI, Gabriele, NISINI, Giorgio, *Geografie tondeggiane*, Rimini, Guaraldi, 2007.
- MASONI, Viller, PANZERI, Fulvio, (dir.), *Studi per Tondelli*, Parma, Università Parma editore, 2002.
- MINARDI, Enrico, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole, Cadmo, 2003.
- PALANDRI, Enrico, *Pier. Tondelli e la generazione*, Bari, Laterza, coll. « Contromano », 2005.
- PANZERI, Fulvio, « Appunti per un romanzo critico », dans Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* [1990], Milano, Bompiani, coll. « Tascabili », 2009, p.597-602.
- PANZERI, Fulvio, « L'unica storia possibile », dans Pier Vittorio Tondelli, *Opere II. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2001, p. VII-XXIII.
- PANZERI, Fulvio, PICONE, Generoso, *Tondelli, il mestiere di scrittore. Una conversazione autobiografica*, Ancona, Transeuropa, 1994.
- PICONE, Generoso, « Merci culturali e postmoderno. Un po' di filologia della nostra gioventù », dans *Panta*, « Tondelli tour », n° 20, 2003, p. 105-110.
- ROTA, Enos, *Caro Pier... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, Milano, Selene, 2002.
- SPADARO, Antonio, *Il laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000.
- SPADARO, Antonio, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999.
- TAGLIAFERRI, Aldo, «Vite separate», *Panta*, «Tondelli tour», dans *Panta*, « Tondelli tour », n° 20, 2003, p. 93-104.
- VIANELLO, Mauro, « Memorie dell'opera di Gianni Celati nella prima produzione narrativa tondeggiana », dans *Panta*, « Tondelli tour », n° 20, 2003, p. 253-262.

Michel Tournier – sources primaires

- TOURNIER, Michel, *Amandine ou les deux jardins*, Paris, G.P., 1977.
- TOURNIER, Michel, « Archibald Joseph Cronin ou *la Citadelle* perdue et retrouvée », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 267-273.
- TOURNIER, Michel, « Avant-propos », dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les Météores*, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1989, p. VII.
- TOURNIER, Michel, *Célébrations. Essais* [1999], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- TOURNIER, Michel, « Cinq clés pour André Gide », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 218-244.
- TOURNIER, Michel, « Goethe et les affinités électives », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 74-89.
- TOURNIER, Michel, *Je m'avance masqué. Entretiens avec Michel Martin-Roland*, Paris, Écriture, coll. « Entretiens », 2011.
- TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris, la Musardine, 2002.
- TOURNIER, Michel, « Kant et la critique littéraire », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 55-68.
- TOURNIER, Michel, *L'Aire du Muguet*, Paris, Gallimard, 1979.
- TOURNIER, Michel, *Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994.
- TOURNIER, Michel, « *Le Père Goriot*, roman zoologique », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 144-153.
- TOURNIER, Michel, « *Le Rouge et le Noir*, roman de confrontation », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 136-143.
- TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

- TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- TOURNIER, Michel, *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.
- TOURNIER, Michel, « Le vol du vampire », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 11-27.
- TOURNIER, Michel, *Les Rois Mages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », 1985.
- TOURNIER, Michel, *Pierrot ou le secret de la nuit*, Paris, Gallimard, 1979.
- TOURNIER, Michel, « Postface », dans Jean-Marie Magnan, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, Marval, 1996, p. 128-141.
- TOURNIER, Michel, *Que ma joie demeure*, Paris, Gallimard, 1982.
- TOURNIER, Michel, « Sartre, romancier cryptométaphysicien », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 310-324.
- TOURNIER, Michel, « Tristan et Iseut », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 28-37.
- TOURNIER, Michel, « Une mystique étouffée : *Madame Bovary* », dans *Le Vol du Vampire* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 144-153.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Flammarion, 1971.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

Michel Tournier – sources secondaires

- BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988.
- BOULOUMIÉ, Arlette, DE GANDILLAC, Maurice, (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991.

- BUSNEL, François, « Le paradoxe du vampire », *L'Express*, 28 novembre 2002, p. 116
- CHAUDIER, Stéphane, « Michel Tournier lexicographe amateur », dans Jean-Bernard Vray (dir.), *Relire Tournier*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 195-204.
- DAVIS, Colin, « Les interprétations », dans Arlette Bouloumié, et Maurice de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, p. 191-206.
- KOSTER, Serge, *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995.
- KOSTER, Serge, *Michel Tournier ou le choix du roman*, Paris, Zulma, 2005.
- LUK, Fui Lee, *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2003.
- MAGNAN, Jean-Marie, *L'amitié en partage : Cocteau, Picasso & Tournier*, Arles, Actes Sud, 2001.
- MAGNAN, Jean-Marie, « La création critique ou l'avocat du diable », dans Arlette Bouloumié, et Maurice de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991, p. 207-224.
- MAGNAN, Jean-Marie, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, Marval, 1996.
- SALKIN SBIROLI, Lynn, *Michel Tournier. La séduction du jeu*, Genève-Paris, Slatkine, 1987.
- VRAY, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.
- VRAY, Jean-Bernard, *Relire Tournier*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000

Études générales sur la critique littéraire

- ASOR ROSA, Alberto, *Novecento, primo secondo e terzo*, Torino, Sansoni, 2004.
- BALDACCI, Luigi, « Panorama della critica italiana » [1960], *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Firenze, Vallecchi, coll. «La cultura e il tempo», 1968, p. 87-95.
- BARBUTO, Antonio, *Dossier sulla critica*, Roma, Bulzoni, 1998.
- BARONI, Giorgio, (dir.), *Storia della critica letteraria in Italia*, Torino, UTET, 1997.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Il critico senza mestiere*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- BESSIÈRE, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2005.
- BESSIÈRE, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2001.
- BESSIÈRE, Jean, KUSHNER, Eva, MORTIER, Roland, WEISGERBER, Jean, (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1997.
- CASADEI, Alberto, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, coll. « Paperbacks », 2008.
- CASERTA, Ernesto G., *Croce critico letterario. (1882-1921)*, Napoli, Giannini, 1972
- CESERANI, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999.
- DI GIROLAMO, Costanzo, BERARDINELLI, Alfonso, BRIOSCHI, Franco, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986.
- FAYOLLE, Roger, *La Critique*, Paris, Armand Colin, 1978.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.

- FUMAROLI, Marc, (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- JARRETTY, Michel, *La Critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1998.
- LA PORTA, Filippo, LEONELLI, Giuseppe, *Dizionario della critica militante*, Bompiani, Milano 2007.
- LEONELLI, Giuseppe, *La critica letteraria in Italia (1946-1994)*, Garzanti, Milano 1994.
- LUPERINI, Romano, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, PLAISANCE Michel, (dir.), *Les Commentaires et la Naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1990
- MAZZONI, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna Il Mulino, 2011.
- MÖLK, Ulrich, *Les débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 2011.
- OLIVIERI, Ugo Maria, *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- ONOFRI, Massimo, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, Theoria, 1995.
- ORLANDO, Francesco, « Il rapporto uomo-opera e la questione del giudizio di valore », *Allegoria*, XI, n° 32, 1999, p. 130-138.
- SANSONE, Mario, « Il critico », dans Fulvio Tessitore (dir.), *L'eredità di Croce*, Napoli, Guida, 1985.

- SANTERRES-SARKANY, Stéphane, *Théorie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, «Que sais-je », 1990.
- TAMASSIA, Paolo, « Il Novecento », dans Lionello Sozzi (dir.), *Storia europea della letteratura francese*, II, Torino, Einaudi, 2013.
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.
- THUMEREL, Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.
- WARREN, Robert Penn, *New and Selected Essays*, New York, Random House, 1989.
- WARREN, Austin, WELLEK, René, *Theory of literature*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1948.
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, New Heaven, Yale University Press, 1955-1992, 8 vol.
- WELLEK, René, « Literary Scholarship », dans Merle Curti (dir.), *American Scholarship in the Twentieth Century*, Harvard University Press, 1953, p. 120-135.
- WELLEK, René, *Four critics. Croce, Valéry, Lukács and Ingarden*, Seattle and London, University of Washington Press, 1981.
- WELLEK, René, *The Attack on Literature and other essays*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982.
- WELLEK, René, *Concepts of criticism*, London, Yale University Press, 1963.
- WELLEK, René, *Discriminations*, New Haven and London, Yale University Press, 1970.
- WIMSATT William Kurtz, BROOKS, Cleanth, *Literary Criticism. A Short History*, New York, Knopf, 1957.
- ZINATO, Emanuele, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010.

Philosophie, esthétique, histoire littéraire

- AGAMBEN, Giorgio, *Profanazioni*, Nottetempo, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats » 1981.
- CALASSO, Roberto, *La folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008.
- CANETTI, Elias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.
- CAPATI, Massimiliano, *Il maestro abnorme. Benedetto Croce e l'Italia del Novecento*, Pagliai Polistampa, Firenze, 2000.
- CONTINI, Gianfranco, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino, Einaudi, 1989.
- CROCE, Benedetto, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1920.
- CROCE, Benedetto, *Estetica* [1902], Milano, Adelphi, 1990
- CROCE, Benedetto, *Saggi filosofici. Indagini su Hegel et schiarimenti filosofici* [1952], éd. Alessandro Savorelli, Napoli, Bibliopolis, 1997.
- CROCE, Benedetto, *Nuovi saggi di estetica*, éd. Mario Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991.
- CROCE, Benedetto, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. Henry Bigot, Paris, V. Giard et E. Brière, 1904.
- DAROS, Philippe, *L'Art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2012.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Saggi critici. Prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983.

- LASCH, Christopher, *The minimal self. Psychic survival in troubled times*, London, W. W. Norton, 1984.
- LYOTARD, François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- PENNANECH, Florian, « Poétique de la démotivation », dans Sophie Rabau, (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2012, p. 133-147.
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.
- PIETROMARCHI, Luca, « Flaubert, le Parche e il filo del romanzo », dans Luca Pietromarchi, (dir.), *La trama nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, « I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro », p. 43-58.
- RABAU, Sophie, « Lire contre l'auteur. Le lecteur », dans Sophie Rabau, *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2012, p. 117-132.
- RABAU, Sophie, (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2012.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2007.
- RIZZANTE, Massimo, *Non siamo gli ultimi*, Milano, Effigie, coll. « Saggi e documenti », 2008.

- RIZZANTE, Massimo, (dir.), *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del XX secolo*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Nouveaux Lundis*, vol. I, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.
- SANTAYANA, George, « What is Aesthetics? », *The Philosophical Review*, vol. XIII, n° 3, mai 1904.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations*, I-IX, Paris, Gallimard, 1947-1972.
- TAMASSIA, Paolo, « Memoria e evento. Il ritorno al racconto », *Micromégas*, anno XXVI-1, n° 69, janvier-juin 1999, p. 209-216.
- TAMASSIA, Paolo, *Politiche della scrittura. Sartre nel dibattito francese del Novecento su letteratura e politica*, Milano, Franco Angeli, coll. « Critica letteraria e linguistica », 2001.
- TAMASSIA, Paolo, *Sartre e il Novecento*, Trento, Università degli studi di Trento, coll. « Labirinti », 2009.
- TIRINANZI DE MEDICI, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012.
- VÉDRINE, Hélène, *Le Sujet éclaté*, Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio essais », 2000.
- VERNET, Matthieu, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité », dans S. Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2012, p. 99-115.
- VIART, Dominique, (dir.), *Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, « Écritures contemporaines », 1998.
- WORMS, Frédéric, *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009.

Divers

- de BALZAC, Honoré, *Les Employés*, « Préface de la première édition » [1838], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
- CELATI, Gianni, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978.
- DEMONPION, Denis, *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, Le Grand livre du mois, 2005.
- EISENSTEIN, Serguei Mikhaïlovitch, *Au-delà des étoiles*, dans *Œuvres*, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1974.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 4 vol.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951.
- DE HAAN, Martin, « Entretien avec Michel Houellebecq », dans S. van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 10-36.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Paris, Corti, 1999.
- JUDT, Tony, *Un passé imparfait. Les intellectuels en France (1944-1956)*, Paris, Fayard, 1994.
- LORANDINI, Francesca, « “On est toujours piégé dans un je.” Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, n° 97, automne 2011, p. 25-44.
- LORANDINI, Francesca « “Une pièce isolée n'a pas de sens en soi.” Les stratégies de montage du Perec d'aujourd'hui », dans Bruno Viard (dir.), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 293-304.
- RIZZANTE, Massimo *et alii* (dir.), *Finzione e documento nel romanzo*, Università degli studi di Trento, coll. « Labirinti », 2008.
- SOLLERS, Philippe, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968.

- SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno*, dans *Romanzi*, éd. Pietro Sarzana, Milano, Mondadori, coll. « Meridiani », 1985.
- SVEVO, Italo, *La Conscience de Zeno*, trad. P.-H. Michel, dans *Romans*, éd. M. Fusco, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2010.
- WALLACE, David Foster, « Order and Flux in Northampton », *Conjunctions*, n° 17, automne 1991.