

la critique genevoise et la question du langage

La critique genevoise, essentiellement représentée par quatre grandes individualités, Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Rousset et Jean Starobinski, s'est précisément préoccupée de la question du langage, en rapport avec l'œuvre littéraire : « Le langage humain est un intermédiaire entre l'esprit et l'esprit, une voie de secret acheminement vers l'informulable », comme l'écrit Marcel Raymond. Et La transparence et l'obstacle, de Starobinski, a été un modèle pour toute la critique moderne.

Je voudrais ici interroger la critique genevoise sur la place qu'elle attribue au langage dans la littérature et dans son propre travail. Sous son apparence limitée, cette question vise, on le sait, le nœud de toute critique, qui est elle-même œuvre de langage, lecture et écriture. Je pourrai ainsi traiter ensemble des auteurs que d'autres points de vue montreraient parfois très différents les uns des autres, et dégager une véritable spécificité d'une démarche interprétative à laquelle Georges Poulet a donné, peut-être un peu vite, le statut d'« Ecole de Genève ». S'il n'y a pas cohérence doctrinale, il y a du moins communauté de visée, pour l'essentiel, chez quatre critiques dont le rapport avec Genève est évident parce qu'ils s'y sont formés et, pour trois d'entre eux, y ont enseigné ou y enseignent : Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Rousset, Jean Starobinski.

Voici une formulation très élaborée du rôle du langage littéraire : « Le paradoxe fondamental de la littérature est d'être une fête (ou une profanation) du langage, — c'est-à-dire une relation *avivée* — par le moyen de la transposition « élocutoire », qui implique l'émergence, libre et autonome, de l'élément du langage pur, et par conséquent une relation *suspendue* » (1). Cette définition, qui fait place à la poétique jakobsonienne et à la réflexion mallarméenne, préserve et dialectise une fonction médiatrice que certaines théories du texte ont aujourd'hui laissé choir. Le langage est avant tout le lieu et l'instrument d'une mise en rapport, même s'il est possible de placer entre parenthèses, en littérature notamment, ce caractère relationnel. Il est aisé de faire apparaître les modalités de la relation : « Le langage humain est un intermédiaire entre l'esprit et l'esprit, une voie de secret acheminement vers l'informulable » (2). On le voit, la médiation est au moins double : elle a lieu sur le plan de la communication, d'un interlocuteur à l'au-

tre, de l'œuvre à son lecteur, et sur celui de la signification, des mots à leur sens, de l'univers de l'œuvre à l'esprit de l'auteur, dans cette « union organique » que représentent « l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience » (3).

C'est la conception de cette double médiation et de ses implications littéraires et philosophiques qui réunit les critiques genevois et permet de les présenter de manière symphonique. Bien entendu, ces relations possèdent une grande maniabilité et peuvent aller, d'un côté, de la fusion des consciences à la distance maintenue (mouvement sur lequel insiste avec raison Georges Poulet dans *La conscience critique*), ou, sur l'autre plan, de l'indistinction entre forme et sens à l'impossibilité de saisir par la parole les significations ultimes, et donc de la contemplation heureuse au pessimisme sur les pouvoirs du verbe.

La qualité médiatrice du langage entraîne une conséquence essentielle : la littérature est vue comme intention de communiquer, sinon directement comme communication, *entre deux personnes* : « Il y a littérature dès qu'une métamorphose efficace du langage suscite une forme d'expression particulière, absolument personnelle... La littérature est toujours absolument personnelle, ou bien elle n'est pas » (4). L'écriture critique, elle aussi, « portera la marque d'une personne » (5). L'individualité irréductible dont témoigne l'acte littéraire et critique n'est évidemment pas l'auteur biographique de l'ancienne critique : elle est, si l'on peut dire, l'âme de l'œuvre. En ce sens, elle s'oppose à la conception d'une textualité sans sujet et interdit de traiter l'œuvre comme un tissu impersonnel, concrétion aléatoire du texte du monde ou génération du seul signifiant. Elle est appel au dialogue, à condition qu'on sache écouter sa voix, restituer sa vérité, et donne au lecteur

« la certitude de communiquer soudain avec quelque chose de réel, d'autrement réel » (6).

Il y a deux notions-clés pour rendre compte du travail relationnel auquel sont vouées la littérature et la critique : c'est d'abord la *présence*, qui peut aller jusqu'aux limites de l'expérience mystique : les choses du monde ont ainsi, pour l'artiste, « une fonction de présence mystérieuse » (7), tandis que de son côté l'interprétation « rend à la présence ce qui avait été englouti par l'absence et par l'oubli » (8). C'est ensuite la *participation* : lire sera « participation à l'existence d'un être spirituel » (9). Autour de ces deux notions pivotent pour se confondre les deux types de médiation exercés par le langage et plus généralement par les signes : « Les mots cessent d'être des signes pour *participer aux choses elles-mêmes*, aux réalités psychiques qu'ils évoquent » (10). On voit que la relation « participative » ou « présentifiante » (on peut ici assimiler l'un à l'autre les deux termes) a basculé, passant du plan de la communication à celui de la signification : ce n'est plus seulement l'individualité de l'œuvre qui est rendue sensible, c'est, du même coup, son sens le plus intime.

Cette confusion des deux relations, si elle n'est pas théorisée, est clairement perçue et recherchée comme l'expérience culminante de l'écriture et de la lecture, celle où s'abolit momentanément toute séparation : « Comprendre, en art, en littérature, c'est éprouver et sentir une présence » (11). Ou ailleurs, dans une formulation étonnamment médiévale, l'acte poétique est décrit comme celui qui permet de « toucher dans le concret à la présence de l'Invisible » (12). Un tel désir de fusion et d'épiphanie a pour fondement la conviction que le sens vit hors du langage, qu'il lui est antérieur, et que tout l'effort de l'écrivain et du critique tend à le rejoindre, précisément à l'aide du langage.

La justification donnée à la capacité infiante de la parole littéraire anticipe les plus récentes recherches sémiologiques : « Nous sortons du monde des reflets, des *signes*, dont on suppose qu'ils nous donnent de la réalité une vue « objective », pour entrer dans le monde des *symboles*, qui ne sont pas extérieurs ni absolument extrinsèques à la réalité qu'ils expriment » (13). La relation privilégiée mise en place par le langage littéraire est de type *symbolique* ou, pour le dire avec Tzvetan Todorov, elle est *binnaire* (14) : au contraire du signe, qui a besoin de trois éléments (signifiant, signifié et référent), le symbole réunit deux plans de réalité (symbolisé et symbolisant) dans un rapport étroit et global. La critique genevoise, si elle recourt à une autre terminologie, évoque fréquemment cette relation, qu'elle nomme volontiers « organique » : ainsi parle-t-elle de l'art comme d'une opération qui « lie organiquement un univers imaginaire et un langage » (15) : ainsi défi-

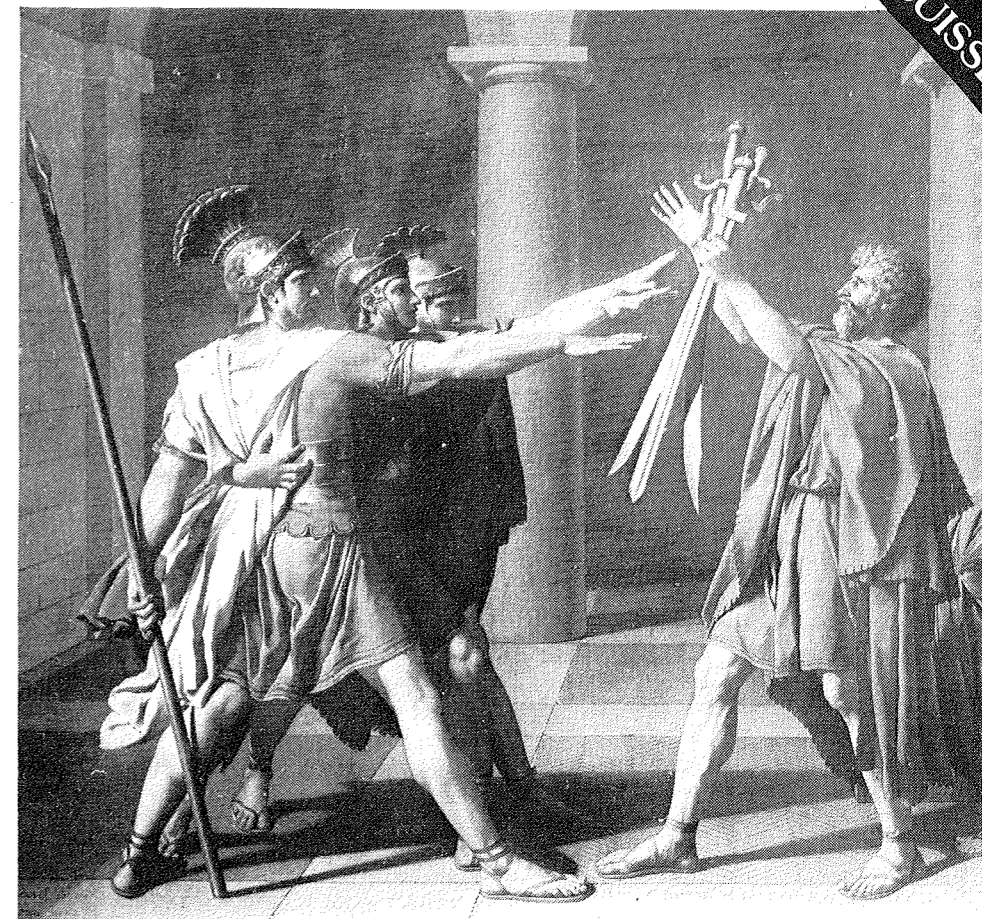


Jean Starobinski

nit-elle la poésie comme cette « singulière harmonie » établie « entre un rythme verbal et un rythme intérieur, entre une image poétique et le brusque transfert de l'être sur un plan de réalité tout particulier » (16) ; ainsi se propose-t-elle de « lier étroitement le sens à son substrat verbal » ou d'« apercevoir le sens dans son incarnation » (17).

On pourrait multiplier les exemples : on ne ferait que varier les termes dans lesquels se répète la pensée que l'expression artistique, la parole poétique, l'entreprise critique sont fondées sur une relation duelle, témoignant de la force d'une conception de type augustinien, pour laquelle le signe naît d'un *plus* apposé à une chose, qui lui permet d'en désigner une autre : « Ce qui se contentait d'exister ne cesse pas de le faire, mais devient *quelque chose d'autre par surcroît* : devient signe et symbole » (18).

Comme Augustin d'ailleurs, la critique genevoise hésite sur la valeur qu'elle peut accorder à cet ajout : elle y voit tout l'essentiel de l'acte poétique, mais aussi la limite



« Le serment des Horace » de Louis David : les armes de la raison. (Ph. Viollet.)

qui lui interdit, à lui qui demeure dans le langage et la génération des formes, la contemplation de « cette pure présence ineffable, vers laquelle s'oriente le mystique » (19). Ou bien, avouant la nostalgie « d'un langage qui soit *ontologie* », elle constate que « le lieu de l'être est le silence » (20). Certes, ce débat, où les préoccupations métaphysiques éclatent, a marqué surtout la première génération (Raymond - Béguin). Quelque chose ne s'en est pas moins transmis aux élèves de Marcel Raymond, chez qui la positivité du verbe et, en général, du monde des formes, domine, et a pris l'aspect d'une confiance attentive, d'un plaisir gourmand, ou encore d'une interrogation existentielle et d'un besoin d'intelligibilité universelle poursuivie à travers le langage.

Le même affaiblissement de la position ontologique, pourtant toujours présente en arrière-fond, se rencontre, sur le plan de la signification proprement dite, à propos d'une conséquence fondamentale de la conception médiatrice du langage : la relation, si elle est établie adéquatement, est donatrice de vérité. Malgré sa limite, la parole poétique reflète quelque chose de « l'ordre religieux », à savoir de « la vérité la plus haute » (21), ne serait-ce que sa capacité d'être véridique : « Le monde à nous dévoilé par telle œuvre de poésie (à plus forte raison celui des mystiques) doit être accueilli comme une vérité » (22). Dans la

seconde génération, la recherche anxieuse du vrai s'est transformée en une compréhension apaisée, capable d'associer, chose si rare dans le monde de l'esprit, le plaisir et la vérité ; ou encore, la relation étant conçue comme un instrument souple, on la parcourt, la multiplie, la dirige dans divers sens, mais toujours en vue de « l'élargissement du spectacle intelligible » (23).

Car il s'agit toujours de *faire apparaître* et d'éclairer, aussi bien le sens dans sa nouveauté que l'œuvre dans sa singularité. Il n'y a donc, entre littérature et critique, ni rupture ni confusion, mais précisément relation, c'est-à-dire jeu de l'identité et de la différence. Bien que cette critique, « qui s'essaie à une pénétration et à un jugement orientés dans le même sens que l'ambition des poètes » (24), soit contrainte dans un mouvement de retrait inhérent à sa nature, de se tenir pour *seconde*, elle se donne pour but de surgir et de demeurer dans le monde à la façon des œuvres elles-mêmes : « Accordons au critique sa chance — et son risque — de se faire auteur avec ses auteurs » (25). On voit qu'ayant pensé très avant, et depuis longtemps, la condition de la littérature et la sienne propre dans le langage, la critique genevoise est attachée à des notions qu'on discute beaucoup aujourd'hui, telles l'auteur et l'œuvre. C'est qu'elle est bâtie sur une idée de la parole particulièrement complexe et exigeante, qu'on pourrait résumer de la manière suivante : si

rien ne peut se faire dans le langage, il y a, même et surtout en littérature, autre chose que du langage.

Claude Reichler

- (1) Jean Starobinski, *La relation critique*, p. 16.
 (2) Marcel Raymond, *Etre et dire*, p. 8.
 (3) Jean Rousset, *Forme et signification*, p. X.
 (4) Albert Béguin, *Création et destinée*, p. 180.
 (5) Jean Starobinski, *La relation critique*, p. 29.
 (6) Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 15.
 (7) Albert Béguin, *Patience de Ramuz*, p. 26.
 (8) Jean Starobinski, *La relation critique*, p. 29.
 (9) Jean Starobinski, *Forme et signification*, p. XIV.
 (10) Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 14; je souligne.
 (11) Jean Rousset, « Les réalités formelles de l'œuvre », in *Les chemins actuels de la critique*, actes du Colloque de Cerisy, dir. G. Poulet, Plon, 1967.
 (12) Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 95.
 (13) Marcel Raymond, *Le sens de la qualité*, p. 22, cité par Jean Rousset, « L'œuvre de Marcel Raymond », in *Mercur de France*, juill. 1963, pp. 461-470.
 (14) Cf. T. Todorov, « Introduction à la symbolique », in *Poétique 11*, 1972, pp. 274-308, Seuil.
 (15) Jean Rousset, « L'œuvre de Marcel Raymond », *op. cit.*
 (16) Albert Béguin, *Poésie de la présence*, p. 15.
 (17) Jean Starobinski, *La relation critique*, p. 17 et 18.
 (18) Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, p. 49; je souligne. On n'épiloguer pas sur l'hésitation du vocabulaire, sans pertinence ici.
 (19) Albert Béguin, *L'âme romantique*, p. 401.
 (20) Marcel Raymond, *Etre et dire*, pp. 214 et 8.
 (21) Marcel Raymond, *Vérité et poésie*, p. 9.
 (22) Marcel Raymond, Préf. à *La réalité du rêve*, p. 14, à propos de Albert Béguin.
 (23) Jean Starobinski, *La relation critique*, p. 15.
 (24) Albert Béguin, *Création et destinée*, p. 63 (lettre à Joë Bousquet).
 (25) Jean Rousset, « Les réalités formelles de l'œuvre », *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Marcel Raymond

— *J.-J. Rousseau, La quête de soi et la rêverie*, Corti, 1962.
 — *Etre et dire, études*, La Baconnière, 1964.

Albert Béguin

— *Léon Bloy, mystique de la douleur*, Labergerie, 1948 et Seuil, 1955.
 — *Patience de Ramuz*, La Baconnière, 1950.
 — *Pascal par lui-même*, Seuil, 1952.

Jean Rousset

— *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Corti, 1968.
 A paraître :
 — *Le mythe de Don Juan*, A. Colin, coll. « U Prisme ».

Jean Starobinski

— *L'œil vivant. Essai* (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal), Gallimard, 1961.
 — *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, 1970.
 — *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.
 — *Trois fureurs*, Gallimard, 1974.
 — *La transparence et l'obstacle*, Gallimard.

quatre portraits

MARCEL RAYMOND : considéré comme le fondateur de la critique genevoise, et donc un des pères de la critique moderne, Marcel Raymond a enseigné longtemps à l'Université de Genève. Il s'est fait connaître, en 1933, par son *De Baudelaire au surréalisme*. Dans ce livre, réédité de multiples fois, il suit l'évolution de la poésie moderne après les trois « phares » de la fin du XIX^e siècle (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) : il y voit une aventure essentielle dans laquelle l'esprit cherche à renouer avec des pouvoirs quasi magiques, « primitifs », du langage, tentant par la poésie de se fondre dans l'unité première du monde. La conception raymondienne de la poésie et du langage symbolique est assez proche, ici, des idées contemporaines de Lévy-Bruhl. L'accent mis sur la valeur « participative », unifiante, du langage littéraire, la nostalgie d'un Verbe originel sont restés, à travers de nombreux livres, une marque fondamentale de sa pensée : « Il y a donc cet essai toujours manqué, toujours recommencé, de recouvrer ce qui a été perdu (croit-on), le lieu où l'essence serait récupérable ; l'essai de remonter de l'existence à l'être, aux états de la plénitude retrouvée, ou de la présence, non plus irréelle et fuyante, mais réelle... » (*Etre et dire*, p. 7).

JEAN ROUSSET : professeur, jusqu'en 1976, à l'Université de Genève, Jean Rousset est l'auteur de deux livres demeurés de classiques de la critique moderne : *La littérature de l'âge baroque* et *Forme et signification*. Il se propose, dans le premier, de déchiffrer parallèlement les créations des arts plastiques et celles de la littérature de la première moitié du XVII^e siècle environ, remodelant ainsi notre connaissance du paysage esthétique de cette époque en y introduisant l'idée d'un baroque littéraire. L'intérêt porté par Jean Rousset à une telle « histoire de l'imagination » reste vif dans d'autres ouvrages ; il est contrebalancé par le goût des mises en place de type structural ou théorique, dont témoignent *Forme et signification* ou *Narcisse romancier*. Repérer une forme, une modalité du discours, une construction récurrente, en extraire les virtualités thématiques ou théoriques par un jeu d'oppositions et de comparaisons, voir ces possibles s'incarner dans des œuvres, des parties d'œuvre, des moments historiques, les relier à des conceptions du monde, à des sens vécus mais souvent non explicités, telle est l'orientation majeure d'une recherche poursuivie avec un art de l'écriture critique aussi subtil que discret.

ALBERT BEGUIN : contemporain et ami de Marcel Raymond, Albert Béguin est mort en 1957. Professeur à l'Université de Bâle, fondateur et directeur des *Cahiers du Rhône*, puis directeur de la revue *Esprit*, il est resté célèbre, plus peut-être que par sa vie très engagée dans le monde culturel et politique de l'après-guerre, par une œuvre critique abondante, qu'avait inaugurée un très beau livre : *L'âme romantique et le rêve*. On n'a pas fini de répondre à la question qui ouvrait la recherche du Béguin : « Est-ce moi qui rêve la nuit ? Ou bien suis-je devenu le théâtre où quelqu'un, quelque chose, déroule ses spectacles tantôt dérisoires, tantôt pleins d'une inexplicable sagesse ? » Soucieux de valoriser l'enfance, le rêve, le mythe, la poésie, dans une chaîne d'équivalences spirituelles, et attiré sotterainement par l'expérience mystique, Albert Béguin a voulu vivre un catholicisme généreux où se confondaient, dans la même exigence spirituelle, l'art, la politique et l'éthique.

JEAN STAROBINSKI : professeur à l'Université de Genève en littérature française, en histoire des idées et en histoire de la médecine, critique érudit, écrivain, docteur en médecine, amateur de peinture et de musique... — ce qui frappe d'abord chez Jean Starobinski, c'est l'ampleur des connaissances et l'exigence d'universalité dans la compréhension. Il se montre attentif, dans ses études, à l'analyse fine des micro-structures (souvent par une approche stylistique) autant qu'aux grandes perspectives historiques et aux valeurs vécues. Interprète de Rousseau, sur qui il a écrit un livre fondamental (*La transparence et l'obstacle*) et de nombreux essais, Jean Starobinski s'est fait connaître aussi comme historien des idées par divers travaux sur le XVIII^e siècle, et comme un des représentants les plus autorisés de ce qu'on a nommé la critique « thématique ». Cette appellation recouvre chez lui la recherche, dans les œuvres littéraires, d'un objet, d'une fonction, d'un filon (par exemple le *regard*) qui, explorés dans une dialectique souple et pénétrante, permettent de parcourir le texte analysé et de déployer ses arrières-fonds sémantiques et existentiels. C'est à lui que la critique genevoise doit d'avoir donné un statut théorique à ce que j'ai considéré ici comme son dénominateur commun, la conception fonctionnelle du langage.

C.R.



Clarisse Francillon



Griselidis Réal



Corinna Bille.

prosatrices romandes

Les divisions à la mode sont parfois inadéquates, et l'on pourrait se demander à première vue ce qu'ont en commun Corinna Bille, Alice Rivaz ou Griselidis Réal. Cependant, on peut légitimement les rassembler dans une même analyse. L'écriture féminine se reconnaît, et les prosatrices romandes manient leur langue avec une jubilation telle qu'elles inventent leur liberté.

Ecrire un article de synthèse sur les prosatrices romandes contemporaines (celles qui ont publié une ou plusieurs œuvres pendant cette dernière décennie) est une entreprise problématique. Ce sont des écrivains romands, ce sont des femmes : comment rendre compte de cette double spécificité ? En tant qu'écrivains romands elles ne diffèrent guère de leurs confrères qui participent de la même culture, de la même tradition littéraire. En tant que femmes, elles ont bon nombre de points communs avec toutes les femmes de ce temps qui écrivent et se manifestent. Femmes et Romandes : de prime abord, ces deux données m'apparaissent moins complémentaires que contradictoires ; elles sont des écrivains romands mais elles sont des femmes, décidées à rendre compte de leur propre univers ; elles sont des femmes mais elles portent sur leurs épaules toutes les bénédictions et toutes les malédictions de notre étroit pays.

Si seulement elles disaient les mêmes choses et de la même manière ; si seulement elles formaient un groupe cohérent. Mais elles sont très différentes les unes des autres, ce qui rend ma tentative plus problématique encore. Comment verser au même creuset Corinna Bille des sentiers de montagne et Catherine Safonoff des routes de banlieue ? Alice Rivaz la douce griffure et Anne Cuneo le coup de poing ? Clarisse

Francillon avec son plaisir de vivre et Anne-Lise Grobéty avec son mal de vivre et Griselidis Réal avec sa rage de vivre ?

Je baisserais donc les bras devant une tâche impossible — s'il n'existait entre nos auteurs un certain nombre de points communs.

Commençons donc par le commencement, qui est le projet d'écriture. Les prosatrices romandes ne pratiquent pas la littérature comme un art d'agrément destiné à meubler leurs loisirs. Elles n'écrivent pas non plus pour sortir au grand air leurs frustrations ou leurs névroses. Les prosatrices romandes sont des professionnelles. Des vraies. Quand elles prennent la plume, leur projet de départ est de faire un livre. Un livre fort, bien charpenté, avec ses thèmes et ses variations, ses modulations, son phrasé. Un beau livre. Et même si elles ont l'âme militante, même si elles désirent que leur œuvre contribue aux luttes féminines, elles ne montent pas au combat en espérant que le style, comme l'intendance, suivra tant bien que mal. Car le style chez elles est premier. En quoi elles s'inscrivent sans hiatus dans la plus haute tradition de notre littérature, puisque l'extrême souci de la forme est l'un de ses caractères majeurs.

Il arrive qu'elles se donnent des maîtres. Elles vont alors chercher les plus forts, les plus exigeants. Anne Cuneo se réclame de Breton et du Surréalisme ; Anne-Lise Gro-

béty s'inspire de Faulkner, de Joyce, de l'école anglo-saxonne du courant de conscience. Mais il y a aussi celles (comme Alice Rivaz ou Corinna Bille) qui sont devenues ou ont toujours été leur propre maître ; celles-ci accèdent à une transparence, à une simplicité confondantes ; lisez-les donc : vous pourrez chercher longtemps avant de voir « comment c'est fait ». Des femmes de métier, vous dis-je. Et qui ont un scrupuleux respect de ce métier.

Elles savent la valeur des mots. Il importe pour elles de ne pas les galvauder, de ne pas bavarder. Notre littérature féminine est exactement le contraire d'une logorrhée. Lisez par exemple *Comptez vos jours* d'Alice Rivaz ; dans cette brève et terrible confession sur l'approche de la vieillesse chaque mot compte, chaque mot pèse son poids de solitude, d'angoisse et de dignité. Nos prosatrices ont pour le langage l'attention concentrée de l'ébéniste envers le bois qu'il travaille ; elles l'éprouvent et le maîtrisent jusqu'au plus intime de sa fibre vivante. Mais ce respect du matériau est aussi un respect du destinataire ; l'œuvre achevée doit parler clair, sans vaine jonglerie, sans funambulisme incongru, sans rien qui soit là dans l'unique but d'épater le lecteur ou de le jeter dans un noir désarroi. Dans *Zéro positif*, Anne-Lise Grobéty emploie des techniques extrêmement savantes et les tours de force sont légion :

SUISSE