

## Microlectures

[Ce passage est tiré de l'avant-propos à *Microlectures*. L'auteur y explique brièvement sa méthode]

*Microlectures* : petites lectures ? lectures du petit ? Les deux choses à la fois sans doute. Ce titre voudrait indiquer, en tout cas, que par rapport aux études qui les ont précédées, celles-ci opèrent comme un changement d'échelle. Elles visent, dans l'œuvre lue et commentée, des unités beaucoup moins vastes : ainsi la valeur singulière d'un motif (l'étoile d'Apollinaire, le métro ou le casque céliniens, la nourriture huysmanienne), la place d'une scène, ou d'une image (les licornes mallarméennes ruant du feu contre une nixe), la texture d'un petit morceau détaché de texte (sur Hugo, Gracq, Claudel et Michelet), ou même le fonctionnement d'un mot, mot de passe (dans le *Casse-Pipe* de Céline), patronyme (chez Nerval), pseudonyme et titre (chez Saint-John Perse). La lecture n'y est plus de l'ordre du parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en taumachie, de son terrain.

Ce terrain lui-même n'a pas, il me semble, changé. Je demeure d'abord sensible, dans un texte, à la logique sensuelle qui en nourrit immédiatement pour moi l'appel, à sa façon de séduire vers lui le corps lisant, d'y induire un certain désir multiple, qu'il satisfait aussitôt en l'introduisant au jeu d'un certain monde. C'est la singularité d'une telle grille sensorielle que je nomme, un peu abusivement sans doute, *paysage*. Celui-ci pourra se manifester préférentiellement, et comme exhiber sa différence dans le relief de tel ou tel objet particulier : le paysage ce sera, par exemple, les lunettes noires de l'amoureux barthien, ou la rondeur chez Proust d'une joue féminine, ou le feu d'un rouge chez Nerval, ou le nœud lacanien jamais noué, ou l'ouvert infini de la racine sartrienne. [...] Je retiens cette vibration d'un certain spectateur/lecteur sous l'archet d'un paysage (vu, écrit, lu). [...]

Cet émoi, pourtant, et en raison de son archaïsme même, ne peut pas être renvoyé à un seul fonctionnement sensoriel, ni même à la vie de ce que Nietzsche nommait si fortement « l'homme sous la peau ». Tout autant que comme sensation, ou rêverie (au sens bachelardien du terme), le paysage m'apparaît aujourd'hui comme fantasme : c'est-à-dire comme mise en scène, travail, produit d'un certain désir inconscient. [...]

Il me fallait [...] regarder comment les acquis d'une poétique, ou d'une théorie du texte, disons d'une *grammatique*, venaient s'articuler à ceux d'une lecture par thèmes et motifs. Qu'est-ce par exemple qu'un personnage de roman, et comment intervient-il dans le système d'une sensibilité ? J'ai essayé de répondre sur le corps romanesque de Javert. Comment, pourquoi un motif poétique choisit-il de muer à travers une suite d'œuvres ? J'ai regardé briller, successivement, l'étoile apollinarienne. Comment un objet obsessionnel s'inscrit-il dans l'ordre d'une histoire et dans la suite d'un récit ? J'en ai pris l'exemple du casque célinien de *Casse-Pipe*, ou, dans le même roman, du mot de passe : objet verbal cette fois, clef, tout onirique, de l'histoire racontée comme de la littéralité du texte. [...]

Au cours de ces analyses, en fait très diverses [...] l'écriture m'apparaissait toujours [...] comme un mixte de sublimation et de déviance [...].

Cette ambiguïté, il m'a paru qu'elle ne pouvait être véritablement saisie que dans le tramé le plus étroit et le plus menu de l'existence textuelle, dans l'extrême détail qui la constitue, justement, comme texture. [...] Ces petits espaces de texte, ma lecture a choisi dès lors de les découper, arbitrairement sans doute, en une suite de scènes, possédant chacune son homogénéité. Mais chacune d'elles me paraissait en même temps constituer une répétition et une transformation : une réécriture, modifiée, des précédentes. Le texte me semblait se dérouler sur un certain nombre de positions, ou peut-être de postures [...] qu'il remodelait et dépassait sans cesse vers de nouvelles figures de sens et d'écriture. Je le voyais s'écrire comme une vague glisse sur elle-même, ou comme, tout à la fois nécessairement et de manière imprévisible, se varier une mélodie.

## 2. Parcours de l'imaginaire

### Jean-Pierre Richard *Pages Paysages* (1984)

Dans les années 1960-1970, **Jean-Pierre Richard** (né en 1922), fut l'une des principales figures de ce qu'on appela alors « la nouvelle critique ». Inspiré par les travaux de Gaston Bachelard sur l'imaginaire, Richard se révèle dans un essai de 1954 intitulé *Littérature et Sensation*, où, en s'efforçant de parcourir la sensibilité et l'imagination de deux romanciers (Stendhal et Flaubert), il s'attarde sur des motifs ou des « thèmes » jusque-là délaissés par la critique : la table, l'appétit, les manies, etc. Alternant les essais consacrés aux poètes et aux prosateurs, Richard traque à travers ces « thèmes » **les sensations ou « obsessions » fondamentales**, les « schémas » récurrents de la vie sensible d'un être qui structurent son œuvre d'écrivain.

A partir de 1979 avec ses *Microlectures*, jusqu'à ses *Pages Paysages* de 1984, cet **explorateur de l'imaginaire individuel** s'est efforcé d'intégrer davantage les apports de la linguistique et de la psychanalyse à ses investigations critiques.

#### *Le roman d'une bulle*

A la page 168 du *Rivage des Syrtes*, Aldo, encore « dans le trouble et la terrible exaltation nerveuse d'une première nuit d'amour », regarde à ses côtés Vanessa endormie :

- 5 *Vanessa, auprès de moi, reposait comme vidée de son sang, la tête fauchée par un sommeil sans rêves ; écartelée comme une accouchée, elle fléchissait le lit appesanti. Elle était la floraison germée à la fin de cette pourriture et de cette fermentation*  
10 *stagnante — la bulle qui se rassemblait, qui se décollait, qui cherchait l'air dans un bâillement mortel, qui rendait son âme exaspérée et close dans un de ces éclatements gluants qui font à la surface des marécages comme un crépitement vénéneux de*  
15 *baisers.*

Texte tout entier sorti peut-être de l'expansion, de la fermentation d'un nom. Il n'y a qu'à lire, ou écouter : *Vanessa*, vidée de son sang, dans un sommeil sans rêves, jusqu'au groupe de mots qui clôt le paragraphe : *vénéneux de baisers*... Dans cette dissémination du prénom — où insiste, à partir de l'étymologie latine *vana*, l'idée de négativité : vidée, sans rêves, vénéneux — il faudrait inclure, car ils appartiennent à la même tessiture, les termes où le *v* s'assourdit en *f*, où le *s* se sonorise en *z*. On obtiendrait alors une autre série — *fauchée, fléchissait, fin, floraison, fermentation, font, surface* — où s'opère peut-être une inflexion de termes négativement marqués (les trois premiers), vers des objets plus positifs et euphoriques (les quatre derniers). Ce mouvement, le texte essaie de l'opérer aussi par d'autres moyens, sur d'autres plans, en particulier dans le registre thématique qui fera ici l'objet principal de l'analyse : il s'agira d'y regarder fleurir une femme ou une bulle, cette Vanessa, aussi vivante et vide que son nom.

Ce fleurissement s'opère en une sorte de vertige. L'un des attraits, quasi physiques, de ces quelques lignes tient sans doute à la structure rhétorique à partir de laquelle elles s'écrivent : les extrêmes richesse et complexité métaphoriques qu'elles manifestent s'y mouvant subtilement dans les formes d'une circularité, d'un infini tournoiement du sens. Un terme premier, le corps après l'amour, s'y voit en

- 45 effet d'abord doté de déterminations immédiates comme le calme (*reposait*), l'inconscience (*un sommeil sans rêves*), le voisinage (*auprès de moi*). Dès cette première scène cependant, celle de l'après-jouissance, se lèvent une série de comparants : l'hémorragie (*comme vidée de son sang*, avec un *comme* modalisateur), la coupure (*fauchée, écartelée*), la naissance (*comme une accouchée* : *comme* ici très nettement comparatif). Puis s'ouvre une deuxième scène, entièrement analogique  
55 celle-là, dans le registre non plus du corps, mais de la matière, avec une deuxième série de comparants, métaphoriques cette fois, à forte valeur d'identification : elle était la *floraison* germée, la *bulle* qui se rassemblait, se décollait, cherchait l'air, rendait son  
60 âme...

Jean-Pierre RICHARD, *Pages Paysages* (1984)

© éd. du Seuil

#### L'INFLUENCE DE GASTON BACHELARD

**Gaston Bachelard** (1884-1962) compte presque autant que Freud parmi les grands inspirateurs de l'exploration critique des espaces de l'inconscient, ou mieux de l'imaginaire.

Préférant aux théories ou aux méthodes trop rigoureuses une sorte de phénoménologie élémentaire, Bachelard, procédant à la manière des alchimistes et philosophes de l'Antiquité, s'est efforcé de classer les rêves et les mythes fondamentaux de l'humanité à partir des quatre éléments : *La Psychanalyse du feu* (1937), *L'Eau et les Rêves* (1941), *L'Air et les Songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1945) ou *du repos* (1948).

Cette permanente interrogation sur le comment de **notre rêverie / imagination du monde** l'a conduit tout naturellement à analyser aussi cette « fonction poétique qui est de donner une forme nouvelle au monde qui n'existe poétiquement que s'il est sans cesse réimaginé ». D'ou ses deux grands ouvrages, *La Poétique de l'espace* (1957) et *La Poétique de la rêverie* (1961), où il s'efforce d'interpréter les textes épars de notre culture littéraire à partir de ses réflexions antérieures sur les racines et pouvoirs de l'imagination, des rêves et des songes.

# Georges Poulet

## Études sur le temps humain (1950-1968)

**Georges Poulet** (né en 1902), universitaire d'origine belge, fut, après ses maîtres Albert Béguin (1901-1957) et Marcel Raymond (1897-1984), à l'origine du renouveau des études critiques aux lendemains de la guerre. Tout en s'inscrivant explicitement dans la tradition de la critique dite d'« identification », où le lecteur s'avance avec sa propre conscience au-devant de l'« esprit » de l'écrivain, « cette vacance intérieure où se recompose un monde », il n'a cessé de la nourrir de ses découvertes ou de ses intuitions sur des aspects de l'œuvre jusque-là peu ou pas explorés : en particulier **les variations et modulations de son temps et de son espace**, qui témoignent de la complexité du « cogito » où elles s'enracinent.



Georges Poulet en 1950.

1. Voyage en Pyrénées et en Corse, p. 425. Éd. Conard.

2. Correspondance, t. III, p. 270.

3. Id., t. I, p. 178.

4. Id., t. VIII, p. 135.

5. Tentation de 1849, p. 417.

6. Correspondance, t. III, p. 210.

**POUR LE COMMENTAIRE**  
Poulet, lecteur et critique de Flaubert. Apprécié, familiarisé, pratique des idées précédemment formulées. Examine, principalement, la place faite aux citations et leur place en compte dans le jugement critique.

### « L'orientation fondamentale de l'esprit chez Flaubert »

Ces grands jours de soleil, ces « jours heureux où l'âme aussi est ouverte au soleil comme la campagne »<sup>1</sup>, constituent dans la vie de Flaubert une série de cimes rayonnantes autour desquelles œuvres, pensée, existence, tout se dispose. Aussi apparaît-il bien, primordialement, comme un romantique : romantique non tant par son amour du pittoresque, que par la conscience d'une expérience interne exceptionnelle. Mais à la différence des romantiques, la conscience de cette expérience interne ne tourne pas Flaubert vers son moi ; elle ouvre son âme au soleil, elle le tourne vers le dehors. Comme Diderot, comme Gautier, dès le premier moment où il fait usage de ses facultés à des fins littéraires, celles de ses facultés qu'il exerce le plus et qui dominent toutes les autres, sont précisément celles qui dirigent l'esprit non vers une connaissance du moi, mais vers une saisie du non-moi et une représentation du monde :

« J'ai une faculté de *perception* particulière<sup>2</sup>... »

« J'éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu'à voir, mais quand je vois bien<sup>3</sup>. »

« Il n'y a de vrai que les « rapports », c'est-à-dire la façon dont nous *percevons* les objets<sup>4</sup>. »

Le point de départ chez Flaubert, ce n'est donc pas Flaubert lui-même ; c'est le rapport du moi percevant à l'objet perçu :

« Souvent, à propos de n'importe quoi, d'une goutte d'eau, d'une coquille, d'un cheveu, tu t'es arrêté, immobile, la prunelle fixe, le cœur ouvert.

L'objet que tu contempiais semblait empiéter sur toi, à mesure que tu t'inclinais vers lui, et des liens s'établissaient<sup>5</sup>... »

« A force de quelquefois regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer. Les communications entr'humaines ne sont pas plus intenses<sup>6</sup>. »

Passages capitaux, puisqu'ils nous révèlent l'orientation fondamentale de l'esprit chez Flaubert. Celui-ci n'éprouve, dans sa plénitude, conscience de lui-même que dans le moment où il sort de lui-même pour s'identifier, par le plus simple mais le plus intense des actes de la vie mentale, la perception, avec l'objet, quel qu'il soit, de cette perception. Ainsi l'objectivité, loin d'être une discipline acquise chez Flaubert, est un état naturel, le seul vraiment naturel de sa pensée.

Georges POULET, *Études sur le temps humain I* (1950)

© éd. du Rocher

J.-P. Richard,  
Littérature et sensation,  
Seuil, Paris, 1954.

1

On mange beaucoup dans les romans de Flaubert ; peu de tableau plus familier chez lui que celui de la table garnie sur laquelle s'amoncellent les nourritures, autour de laquelle s'aiguisent les appétits. Enormes tablées normandes de *Madame Bovary*, ripailles carthaginoises ou judaïques de *Salammbô* ou d'*Hérodiade*, repas ridicule de *Bouvard et Pécuchet*, dîners mondains de *l'Éducation sentimentale*, la cérémonie alimentaire change de climat selon la situation et l'atmosphère propre de chaque roman, mais elle demeure toujours cérémonie, et toujours la table se dresse entre les hommes comme un lieu de rencontre, presque de communion. Parfois même le repas apparaît comme un rite religieux : pour Emma, par exemple, invitée au château de la Vaubyessard, l'initiation au grand monde commence par la salle à manger ; et la description de Flaubert caresse, avec la même gourmandise que le regard de son héroïne, les merveilles de la table servie :

« Les pattes rouges des homards dépassaient les plats ; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse ; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient ; et, en bas de soie, et culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel faisait d'un coup de sa cuiller sauter pour vous le morceau qu'on choisissait<sup>1</sup>. »

Rien ne manque à ce culte, qui a le maître d'hôtel pour desservant. La réussite tient ici à la délicatesse avec

1. *Madame Bovary*, Ed. Conard, p. 67.