

RAISONS DE LA CRITIQUE PURE¹

Gérard Genette

Je voulais indiquer à grands traits quelques-unes des caractéristiques de ce que pourrait être une critique vraiment *actuelle*, c'est-à-dire d'une critique qui répondrait aussi exactement que possible aux besoins et aux ressources de notre entente et de notre usage de la littérature, ici et maintenant. Mais pour bien confirmer que l'actuel n'est pas nécessairement et simplement le nouveau, et parce qu'on ne serait pas (si peu que ce soit) critique sans l'habitude et le goût de parler en feignant de laisser parler les autres (à moins que ce ne soit le contraire), nous prendrons comme texte de ce bref sermon quelques lignes écrites entre 1925 et 1930 par un grand critique de cette époque, qui pourrait lui aussi figurer, à sa manière, mais à plus d'un titre, au nombre de ces *grands prédécesseurs* dont a parlé Georges Poulet. Il s'agit en effet d'Albert Thibaudet, et il va sans dire que le choix de cette référence n'est pas tout à fait dépourvu ici d'intentions affectueusement polémiques,² sil'on songe à l'antithèse exemplaire qui unit le type d'intelligence critique incarné par Thibaudet et Du Bos – sans oublier toutefois l'opposition beaucoup plus profonde qui pouvait les séparer ensemble de ce type d'inintelligence critique qui portait alors le nom de Julien Benda.

Dans une chronique publiée par Thibaudet dans la N.R.F. du 1^{er} avril 1936 et reprise après sa mort dans les *Réflexions sur la critique*, on peut relever le passage suivant:

«L'autre jour, dans l'*Europe nouvelle*, M. Gabriel Marcel indiquait comme une des principales qualités d'un critique digne de ce nom l'*attention à l'unique*, soit «l'attention à la façon dont le romancier dont il s'occupe a éprouvé la vie et l'a sentie passer». Il louait M. Charles Du Bos d'avoir su poser ce problème en termes précis... Il regrettait qu'un autre critique, tenu pour bergsonien, n'eût pas suffisamment, ou plutôt, eût de moins en moins bien tiré parti de la leçon du bergsonisme en cette matière, et il imputait cette défaillance, cette baisse de température, à un excès d'esprit classificateur.

Après tout, c'est possible. Mais il n'y a pas de critique littéraire digne de ce nom sans l'attention à l'unique, c'est-à-dire sans le sens des individualités et des différences, est-il bien sûr qu'il en existe une en dehors d'un certain sens social de la République des Lettres, c'est-à-dire d'un sentiment des ressemblances, des affinités, qui est bien obligé de s'exprimer de temps en temps par des classements?».

Notons d'abord que Thibaudet ne fait ici aucune difficulté pour se reconnaître un «excès d'esprit classificateur», et rapprochons aussitôt cet aveu d'une phrase de Jules Lemaître sur Brunetière, que Thibaudet citait dans une autre chronique en 1922, et qui s'appliquerait aussi bien à lui-même, à une seule réserve près:

«M. Brunetière est incapable, ce semble, de considérer une oeuvre, quelle qu'elle soit, grande ou petite, sinon dans ses rapports avec un groupe d'autres oeuvres, dont la relation avec d'autres groupes, à travers le temps et l'espace, lui apparaît immédiatement, et ainsi de suite... *Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde.* (C'est Borges qui intervient pour souligner cette phrase vraiment exemplaire). Il ne touche à rien qu'il ne le classe, et pour l'éternité».

La réserve porterait évidemment sur ce dernier membre de phrase, car Thibaudet n'était pas, à la différence de Brunetière, de ceux qui pensent travailler pour l'éternité, ou que l'éternité travaille pour eux. Il aurait sans doute volontiers adopté, lui aussi, cette devise de M. Teste – *Transit classificando* – que Roland Barthes proposait récemment d'appliquer à Quintilien, et qui, somme toute, et selon qu'on pose l'accent sur le verbe principal ou sur le gérondif, signifie à la fois «Il a passé (sa vie) en classant», mais aussi «Il a classé en passant». Et, toute contrepèterie mise à part, il y a dans cette idée qu'une classification puisse valoir autrement que pour l'éternité, qu'une classification passer avec le temps, appartenir au temps qui passe et porter sa marque, il y a dans cette idée, certainement étrangère à Brunetière, mais non pas à Thibaudet, quelque chose qui nous importe aujourd'hui, en littérature et ailleurs. L'histoire aussi *transit classificando*. Mais ne nous éloignons pas trop de nos textes, et laissons-nous plutôt conduire par la référence à Valéry vers une autre page des *Réflexions sur la critique*, qui date de juin 1927. Nous y retrouvons ce défaut d'attention à l'unique que Marcel reprochait à Thibaudet, attribué cette fois, et plus légitimement encore, à celui qui faisait dire À son

héros: «L'esprit ne doit pas s'occuper des personnes. *De personis non curandum*». Voici le texte de Thibaudet:

«J'imagine qu'une critique de philosophe rajeunirait notre intelligence de la littérature en pensant des monde là où la critique classique pensait des ouvriers d'art qui travaillent comme le démiurge du *Timée* sur des modèles éternels des genres, et où la critique du XIXe siècle a pensé des hommes qui vivent en société. C'est le *Léonard* de Valéry. De *Léonard*, Valéry a ôté délibérément tout ce qui était le *Léonard* homme, pour ne retenir que ce qui faisait le *Léonard* monde. L'influence de Valéry sur les poètes est assez visible. J'aperçois déjà une influence de *Monsieur Teste* sur les romanciers. Une influence du *Léonard* sur nos jeunes critiques philosophes ne pourrait-elle être raisonnablement souhaitée ? En tout cas, ils ne perdront rien à le lire une fois de plus».

Déclinons poliment l'appellation de *critiques philosophes*, dont on imagine sans difficulté ce qu'aurait pensé Valéry lui-même, et complétons cette citation par une autre, qui sera la dernière et la plus longue, empruntée cette fois à la *Physiologie de la critique*. Thibaudet vient de citer et de commenter une page du *William Shakespeare*, et il ajoute:

«En lisant ces lignes de Hugo et le commentaire qui les suit, on a pu penser peut-être à Paul Valéry. Et en effet l'*Introduction à la méthode de Léonard da Vinci* est bien conçue de manière analogue à *William Shakespeare*, et elle tend au même but. Seulement le parti est encore plus franc. Valéry prévient son lecteur que son *Léonard* n'est pas *Léonard*, mais une certaine idée du génie pour laquelle il a emprunté seulement certains traits à *Léonard*, sans se borner à ces traits et en les composant avec d'autres. Ici et ailleurs, le souci de Valéry c'est bien cette algèbre idéale, ce langage non pas commun à plusieurs ordres, mais indifférent à plusieurs ordres, qui pourrait aussi bien se chiffrer en l'un qu'en l'autre, et qui ressemble d'ailleurs à la puissance de suggestion et de variation que prend une poésie réduite à des essences. L'*Introduction à la méthode de Léonard*, pas plus que d'autres oeuvres de Valéry, n'aurait sans doute été écrite, s'il ne lui avait été donné de vivre avec un poète qui, lui aussi, avait joué sa vie sur cette impossible algèbre et cette ineffable mystique. Ce qui était présent à la méditation de Valéry et de Mallarmé l'était aussi à celle de Hugo. La critique pure naît ici des mêmes sources glacées que la poésie pure. *J'entends par critique pure la critique*

qui porte non sur des êtres, non sur des oeuvres, mais sur des essences, et qui ne voit dans la vision des êtres et des oeuvres qu'un prétexte à la méditation des essences». (C'est moi qui souligne).

«Ces essences, j'en aperçois trois. Toutes trois ont occupé, ont inquiété Hugo, Mallarmé, Valéry, leur ont paru le jeu transcendant de la pensée littéraire : le génie, le genre, le livre.

«Le génie, c'est à lui que sont consacrés *William Shakespeare* et *l'Introduction*. Il est la plus haute figure de l'individu, le superlatif de l'individuel, et cependant le secret du génie, c'est de faire éclater l'individualité, d'être Idée, de représenter, par-delà l'invention, le courant d'invention.

«Ce qui, en littérature, figure, au-dessus même du génie individuel, cette Idée, et sous lui le courant qui le porte, ce sont ces formes de l'élan vital littéraire qu'on appelle les genres. Brunetière a eu raison de voir là le problème capital de la grande critique, dont une théorie des genres doit rester la plus haute ambition. Son tort a été d'en confondre le mouvement avec une évolution calquée sur une évolution naturelle, dont une science mal apprise lui fournissait les éléments arbitraires et sommaires... Mais il est certain que les genres sont, vivent, meurent, se transforment, et les artistes, qui travaillent dans le laboratoire même des genres, le savent encore mieux que les critiques... Mallarmé n'a fait de la poésie que pour préciser l'essence de la poésie, il n'est allé au théâtre que pour chercher cette essence du théâtre, qu'il lui plaisait de voir dans le lustre.

«Enfin le Livre. La critique, l'histoire littéraire ont souvent le tort de mêler en une même série, de jeter en un même ordre ce qui se dit, ce qui se chante, ce qui se lit. La littérature s'accomplit en fonction du Livre, et pourtant il n'y a rien à quoi l'homme des livres (*il s'agit ici du critique*) pense moins qu'au Livre... On sait jusqu'à quels paradoxes Mallarmé a poussé l'hallucination du Livre».

Arrêtons ici la citation, et essayons de retrouver le mouvement de pensée qui se dégage de ces quelques textes, et qui peut nous aider à définir une certaine idée de la critique, pour laquelle nous retiendrons volontiers, ne serait-ce que pour leur valeur de provocation à l'usage des âmes simples, les termes de *critique pure*, et aussi le patronage

de Valéry: Valéry, dont on ne rappellera jamais trop souvent, pour le même effet, qu'il proposait une histoire de la littérature comprise comme une «Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la littérature», et qui pourrait se faire «sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé». Remarquons toutefois que Thibaudet, moins absolu que Valéry, ne répudie nullement l'attention à l'unique (qu'il interprète d'ailleurs, de façon très caractéristique, comme le sens des individualités *et des différences*, ce qui est déjà sortir de l'unicité et entrer, par le jeu des comparaisons, dans ce que Blanchot appellera l'*infini littéraire*), mais qu'il y voit simplement, non pas un terme, mais le point de départ d'une recherche qui doit finalement porter, non sur les individualités, mais sur la totalité d'un univers dont il a rêvé souvent de se faire le géographe (le géographe, insistons-y, non l'historien), et qu'il nomme, ici et ailleurs, la République des Lettres. Il y a dans cette appellation quelque chose qui ai époque, et qui connote un peu lourdement, à notre gré, l'aspect *social*, et donc trop humain, de ce que l'on appellerait aujourd'hui plus sobrement, d'un mot dont la curieuse modernité ne s'est pas encore dissipée, la Littérature. Retenons surtout ce mouvement caractéristique d'une critique peut-être encore «impure», qu'on pourrait aussi bien dire critique *paradigmatique*, en ce sens que les occurrences, c'est-à-dire les auteurs et les oeuvres, y figurent encore, mais seulement à titre de cas ou d'exemples de phénomènes littéraires qui les dépassent et auxquels ils servent pour ainsi dire d'*index*, un peu comme ces poètes éponymes, Hoffmann par exemple, ou Swinburne, à qui Bachelard confie la charge et l'illustration d'un complexe, sans leur laisser ignorer qu'*un complexe, n'est jamais très original*. Étudier l'oeuvre d'un auteur, disons Thibaudet que le Léonard de Valéry n'est Léonard, mais une certaine idée du génie pour laquelle on emprunterait certains traits à Thibaudet, sans se borner à ces traits et en les composant avec d'autres. Ce ne serait pas étudier un être, ni même étudier une oeuvre, mais, à travers cet être et cette oeuvre, ce serait poursuivre une *essence*.

Il nous faut maintenant considérer d'un peu plus près les trois types d'essences dont nous parle Thibaudet. Le premier porte un nom dont nous avons quelque peu perdu l'usage, en son apparente indiscretion, mais que nous n'avons su remplacer par aucun autre. Le génie, dit Thibaudet d'une manière un peu énigmatique, c'est à la fois le superlatif de l'individuel et l'éclatement de l'individualité. Si nous voulons trouver le commentaire le plus éclairant de ce paradoxe, c'est peut-être du côté de Maurice Blanchot (et de Jacques Lacan) que nous devons le chercher, dans cette idée

aujourd'hui familière à la littérature, mais dont la critique n'a sans doute pas encore assumé toutes les conséquences, que l'auteur, que l'artisan d'un livre, comme disait encore Valéry, *n'est positivement personne* – ou encore, que l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent. Ce que Thibaudet nomme le génie, ce pourrait donc être ici cette absence du sujet, cet exercice du langage décentré, privé de centre, dont parle Blanchot à propos de l'expérience de Kafka découvrant «qu'il est entré dans la littérature dès qu'il a pu substituer le *il* au *je*... L'écrivain, ajoute Blanchot, appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien». La substitution du *il* au *je* n'est évidemment ici qu'un symbole, peut-être trop clair, dont on trouverait une version plus sourde, et apparemment inverse, dans la façon dont Proust renonce au *il* trop bien centré de *Jean Santeuil* pour le *je* décentré, équivoque, de la *Recherche*, le *je* d'un Narrateur qui n'est positivement ni l'auteur ni qui que ce soit d'autre, et qui manifeste assez bien comment Proust a rencontré son *génie* au moment où il trouvait dans son oeuvre le lieu de langage où son individualité allait pouvoir éclater et se dissoudre en Idée. Ainsi, pour la critique, parler de Proust ou de Kafka, ce sera peut-être parler du génie de Proust ou de Kafka, non de sa personne. Ce sera parler de ce que Proust lui-même appelle le «moi profond», dont il a dit, plus fortement que quiconque, qu'il ne se montre que dans ses livres, et dont il a montré, plus fortement que quiconque, et dans son livre même, qu'il est un moi sans fond, un moi sans moi, soit à peu près le contraire de ce que l'on a coutume d'appeler un sujet. Et, soit dit en passant, cette considération pourrait enlever beaucoup de son intérêt à toute controverse sur le caractère objectif ou subjectif de la critique: le *génie* d'un écrivain n'est à proprement parler pour la critique (pour le lecteur) ni un objet ni un sujet, et le rapport critique, le rapport de lecture pourrait assez bien figurer ce qui précisément dans la littérature dissipe et congédie cette opposition trop simple.

La seconde *essence* dont nous parle Thibaudet, en des termes peut-être mal choisis, ce sont ces *genres* en quoi il voit des «formes de l'élan vital littéraire», formule assez aventureuse où son propre bergsonisme vient relayer le pseudo-darwinisme de Brunetière, et qu'il vaudrait sans doute mieux appeler, en dehors de toute référence vitaliste, les structures fondamentales du discours littéraire. La notion de genre est aujourd'hui plutôt mal reçue, peut-être à cause, précisément, de cet organicisme grossier dont elle a été entachée à la fin du siècle dernier, et sans doute aussi et surtout parce que

nous vivons un âge littéraire qui est celui de la dissolution des genres et de l'avènement de la Littérature comme abolition des frontières intérieures de l'écrit. S'il est vrai, comme on l'a déjà dit, que la critique a pour une de ses tâches de reverser sur la littérature du passé l'expérience littéraire du présent et de lire les anciens à la lumière des modernes, il peut paraître singulier et même saugrenu, à une époque dominée par des noms tels que ceux de Lautréamont, de Proust, de Joyce, de Musil, de Bataille, de s'attacher à ressusciter, fût-ce en les renouvelant, les catégories d'Aristote et de Boileau. Il rest cependant que quelque chose nous parle et nous requiert lorsque Thibaudet nous rappelle que Mallarmé n'a fait de la poésie que pour préciser l'essence de la poésie, qu'il n'est allé au théâtre que pour chercher l'essence du théâtre. Il n'es peut-être pas vrai, ou plus vrai, que les genres vivent, meurent et se transforment, mais il reste vrai que le discours littéraire se produit et se développe selon des structures qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve, encore aujourd'hui, dans le champ de son langage et de son écriture. Pour ne retenir ici qu'un exemple particulièrement clair, Émile Benveniste a bien montré, dans un ou deux chapitres de ses *Problèmes de linguistique générale*³, la façon dont s'opposent, dans les structures mêmes de la langue, au moins de la langue française, par l'emploi réservé de certaines adverbes, etc., les systèmes du *récit* et du *discours*. De ces analyses, et de celles qu'on peut mener à partir d'elles et dans leur prolongement, il se dégage à tout le moins que le récit représente, même sous ses formes les plus élémentaires, et même du point de vue purement grammatical, un emploi très particulier du langage, soit à peu près ce que Valéry nommait, à propos de la poésie, un *langage dans le langage*, et toute étude des grandes formes narratives (épopée, roman, etc.) devrait au moins tenir compte de cette donnée, comme toute étude des grands créations poétiques devrait commencer par considérer ce que l'on a appelé récemment les *structures du langage poétique*. Il en irait de même, cela va de soi, pour toutes les autres formes de l'expression littéraire, et par exemple il peut sembler étrange que l'on n'ait jamais songé (du moins à ma connaissance) à étudier pour lui-même, dans le système de ses ressources et de ses contraintes spécifiques, un type de discours aussi fondamental que la description. Ce genre d'études, qui est encore à peine en voie de constitution, et d'ailleurs en marge des cadres officiels de l'enseignement littéraire, il est vrai que l'on pourrait le baptiser d'un nom fort ancien et plutôt décrié: c'est la rhétorique, et pour ma part je ne verrais aucun inconvénient à admettre que la critique telle que nous la concevons serait, partiellement du moins, quelque chose comme une nouvelle rhétorique. Ajoutons seulement (et la référence à

Benveniste était un peu ici pour le laisser entendre) que cette nouvelle rhétorique entrerait tout naturellement, comme l'avait d'ailleurs prévu Valéry, dans la mouvance de la linguistique, qui est sans doute la seule discipline scientifique ayant actuellement son mot à dire sur la littérature *comme telle*, ou, pour reprendre une fois de plus le mot de Jakobson, sur la *littérarité* de la littérature.

La troisième essence nommée par Thibaudet, la plus haute, bien sûr, et la plus large, c'est le Livre. Ici, nul besoin de transposer, et la référence à Mallarmé nous dispenserait aisément de tout commentaire. Mais il faut savoir gré à Thibaudet de nous rappeler aussi fortement que *la littérature s'accomplit en fonction du Livre*, et que la critique a tort de penser si peu au Livre et de mêler en une même série «ce qui se dit, ce qui se chante, ce qui se lit». Que la littérature ne soit pas seulement du langage, mais, à la fois plus précisément et plus largement, de *l'écriture*, et que le monde soit pour elle, devant elle, en elle, ainsi que le disait si justement Claudel, non pas comme un spectacle, mais comme un *texte* à déchiffrer et à transcrire, voilà une de ces vérités auxquelles la critique ne s'est peut-être, aujourd'hui encore, pas assez rendue, et dont la méditation mallarméenne sur le Livre doit nous enseigner l'importance. Contre une tradition très ancienne, presque originaire (puisqu'elle remonte à Platon) de notre culture, qui faisait de l'écriture un simple auxiliaire de la mémoire, un simple instrument de notation et de conservation du langage, ou plus précisément de la parole – parole vive, en fait irremplaçable comme présence immédiate du locuteur à son discours –, on est aujourd'hui en train de découvrir ou de mieux comprendre, grâce en particulier aux études de Jacques Derrida sur la *grammatologie*, ce qu'impliquaient déjà les plus pénétrantes intuitions de la linguistique saussurienne que le langage, ou plus précisément la langue, est elle-même d'abord une *écriture*, c'est-à-dire un jeu fondé sur la différence pure et l'espacement, où c'est la relation vide qui signifie, non le terme plein. «Système de relations spatiales infiniment complexes, dit Blanchot, dont ni l'espace géométrique ordinaire ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de saisir l'originalité». Que le temps de la parole soit toujours déjà situé et en quelque sorte préformé dans l'espace de la langue, et que les signes de l'écriture (au sens banal) soient d'une certaine façon, dans leur disposition, mieux accordés à la structure de cet espace que les sons de la parole dans leurs succession temporelle, cela n'est pas indifférent à l'idée que nous pouvons nous faire de la littérature. Blanchot dit bien que *Le coup de dés* voulait être cet espace «devenu poème». Tout livre, toute page est à sa façon le

poème de l'espace du langage, qui se joue et s'accomplit sous le regard de la lecture. La critique n'a peut-être rien fait, ne peut rien faire tant qu'elle n'a pas décidé – avec tout ce que cette décision implique – de considérer toute oeuvre ou toute partie d'oeuvre littéraire d'abord comme un *texte*, c'est-à-dire comme un tissu de figures où le temps (ou, comme on dit, la vie) de l'écrivain écrivant et celui (celle) du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume. Ce qui entraîne à tout le moins, comme l'a dit très précisément Philippe Sollers, que «la question essentielle n'est plus aujourd'hui celle de l'*écrivain* et de l'*oeuvre*, mais celle de l'*écriture* et de la *lecture*, et qu'il nous faut par conséquent définir un nouvel espace où ces deux phénomènes pourraient être compris comme réciproques et simultanés, un espace courbe, un milieu d'échanges et de réversibilité où nous serions enfin du même côté que notre langage... L'écriture est liée à un espace où le temps aurait en quelque sorte *tourné*, où il ne serait plus que ce mouvement circulaire et opératoire». Le *texte*, c'est cet anneau de Moebius où la face interne et la face externe, face signifiante 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. Le 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*.

Il y aurait évidemment beaucoup plus à dire sur les trois thèmes que Thibaudet propose à la méditation de la «critique pure», mais il faut nous en tenir ici à ce bref commentaire. Il est évident d'ailleurs que ces trois essences ne sont pas les seules qui puissent et qui doivent arrêter la réflexion critique. Il semble plutôt que Thibaudet nous indique ici des sortes de cadres ou de catégories a priori de l'espace littéraire, et que la tâche de la critique pure serait, à l'intérieur de ces cadres, de s'attacher aussi à des essences plus particulières, poique transcendantes à l'individualité des oeuvres. Ces essences particulières, je proposerais de les nommer simplement des *formes* – à condition de prendre le mot «forme», ici, dans un sens un peu spécial, qui serait à peu près celui que lui donne en linguistique l'école de Copenhague. On sait en effet que Hjelmslev opposait la forme, non pas comme le fait la tradition scolaire, au «fond», c'est-à-dire au *contenu*, mais à la *substance*, c'est-à-dire à la masse inerte, soit de la réalité extra-linguistique (substance du contenu), soit des mooyens, phoniques ou autres, utilisés par le langage (substance de l'expression). Ce qui constitue la langue comme

système de signes, c'est la façon dont le contenu et l'expression se découpent et se structurent dans leur rapport d'articulation réciproque, d'terminant l'apparition conjointe d'une *forme du contenu* et d'une *forme de l'expression*. L'avantage de cette nouvelle répartition, pour ce qui nous concerne ici, c'est qu'elle évacue l'opposition vulgaire entre forme et contenu, comprise comme opposition entre les mots et les choses, entre «le langage» et «la vie», et qu'elle insiste au contraire sur l'implication mutuelle du signifiant et du signifié, qui commande l'existence du signe. Si l'opposition pertinent n'est pas entre forme et contenu, mais entre forme et substance, le «formalisme» ne consistera pas à privilégier les formes aux dépens du sens – ce qui ne veut rien dire – mais à considérer le sens lui-même comme une forme imprimée dans la continuité du réel, selon un découpage d'ensemble qui est le système de la langue: le langage ne peut «exprimer» le réel qu'en l'*articulant*, et cette articulation est un système de formes, aussi bien sur le plan signifié que sur le plan signifiant.

Or, ce qui vaut pour le fait linguistique élémentaire peut valoir à un autre niveau, *mutatis mutandis*, pour ce fait «supra-linguistique» (selon l'expression appliquée par Benveniste au langage onirique) que constitue la littérature: 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 noeuds 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. Car un formalisme tel que nous l'envisageons ici ne s'oppose pas à une critique du sens (il n'y a de critique que du sens), mais à une critique qui confondrait sens et substance, et qui négligerait le rôle de la forme dans le travail du sens. Notons d'ailleurs qu'il s'opposerait tout autant (comme l'ont fait effectivement certains formalistes russes) à une critique qui ramènerait l'expression à sa seule substance, phonique, graphique ou autre. Ce qu'il recherche de préférence, ce sont ces thèmes-formes, ces structures à deux faces où s'articulent ensemble les partis pris de langage et les partis pris d'existence dont la liaison compose ce que la tradition appelle, d'un terme heureusement équivoque, un *style*. C'est ainsi, pour prendre un exemple dans ma propre expérience critique (ce qui m'évitera au moins de compromettre autrui dans une tentative théorique à l'issue incertaine), que j'ai cru

jadis trouver dans le Baroque français, tel que nous l'ont révélé Marcel Raymond et Jean Rousset, quelque prédilection pour une situation qui peut sembler caractéristique à la fois de sa «vision du monde» et, disons, de sa rhétorique. Cette situation, c'est le *vertige*, et plus précisément ce vertige de la *symétrie*, dialectique immobile du Même et de l'Autre, de la différence et de l'identité, qui se marque aussi bien, par exemple, dans une certaine façon d'organiser le monde autour de ce que Bachelard appellera la «reversibilité des grands spectacles de l'eau», ou dans le recours à une figure de style consistant à réconcilier deux termes réputés antithétiques dans une alliance de mots paradoxale: *oiseaux de l'onde, poissons du ciel*. Le fait de style est ici, bien évidemment, pour recourir au vocabulaire proustien, tout à la fois de l'ordre de la *technique* et de la *vision*: ce n'est ni un pur «sentiment» (qui «s'exprimerait» du mieux qu'il pourrait) ni une simple «façon de parler» (qui n'exprimerait rien): c'est précisément une *forme*, une manière qu'a le langage de diviser et d'ordonner à la fois les mots et les choses. Et, bien entendu, cette forme n'est pas l'exclusivité du Baroque, même si l'on peut constater qu'il en a fait un usage particulièrement immodéré; on peut aussi bien la chercher ailleurs, et il est sans doute permis de s'intéresser davantage à cette «essence» qu'aux diverses occurrences à travers lesquelles il lui est arrivé de se manifester. Pour éclairer encore ce propos par un second exemple aussi personnel, et donc aussi peu exemplaire, je dirai que la forme du *palimpseste*, ou de la surimpression, m'est apparue comme une caractéristique commune de l'écriture de Proust (c'est la fameuse «métaphore»), de la structure de son oeuvre, et de sa vision des choses et des êtres, et qu'elle n'a sollicité en moi, si je puis me permettre cette expression, le *désir critique*, que parce qu'elle organisait chez lui, d'un seul et même geste, l'espace du monde et l'espace du langage.

Pour finir, et sans nous écarter trop sensiblement de notre guide d'un jour, disons un mot d'une question que Thibaudet a soulevée lui-même en mainte page de ses réflexions critiques, et qui n'a guère cessé depuis lors d'alimenter la discussion. Cette question est celle des rapports entre l'activité critique et la littérature, ou, si l'on veut, de savoir si le critique est ou n'est pas un écrivain.

Notons d'abord que Thibaudet est le premier à avoir fait sa juste place dans le paysage critique à ce qu'il appelait la critique des Maîtres. Il s'agit évidemment de l'oeuvre critique de ceux que l'on considère ordinairement comme des créateurs, et il suffit

d'évoquer les noms de Diderot, de Baudelaire, de Proust, pour savoir que le meilleur de la critique, peut-être depuis qu'elle existe, se trouve là.

Mais on sait bien aussi que cet aspect critique de l'activité littéraire n'a cessé de croître depuis un siècle, et que les frontières entre l'oeuvre critique et l'oeuvre 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 oeuvre critique dessinerait comme la forme en creux. Et à ce titre, l'oeuvre critique pourrait bien apparaître comme un type de création très caractéristique de notre temps. Mais à vrai dire, cette question n'est peut-être pas très pertinente, car la notion de création est bien l'une des plus confuses qu'ait enfantées notre tradition critique. 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.

DISCUSSION⁴

G. W. Ireland: A propos du baroque français, vous vous êtes demandé si le vertige correspondait à une situation psychologique réelle, ou était simplement un jeu conventionnel du langage et vous avez conclu que votre question n'avait pas de sens. A la fin de votre exposée, vous avez parlé du critique qui entrerait dans ce vertige. Dans ce second cas, il s'agirait bien d'une situation humaine réelle, on n'éprouverait rien sans le vertige, le vertige serait plus alors, à mon sens, qu'une forme.

Gérard Genette: Il s'agit de deux choses très différentes. Ce que j'ai appelé à la fin le vertige de l'écriture n'est pas une forme comme le vertige baroque. Le «vertige de l'écriture» c'est le sentiment qu'on ne peut pas ne pas avoir dépossédé de sa pensée par le langage. Vertige est un bien grand mot pour désigner cette expérience très simple : que les mots pensent pour nous, que nous ne les gouvernons pas, et que par conséquent il se produit dans l'acte même d'écrire un rapport que j'appelle volontiers vertigineux entre ce que nous voudrions penser et ce que nous nous trouvons penser par le fait même que nous écrivons et dont une grande partie nous est dictée par des lois immanentes au langage. Cela n'a pas grand-chose à voir avec la forme particulière que j'ai cru trouver dans l'écriture baroque et qui était non pas phénomène des rapports tourbillonnants entre la pensée et l'écriture, mais de façon plus précise et plus limitée, le vertige intellectuel qui saisit cette époque (pour dire les choses de façon un peu plus historique) devant la découverte de l'autre sous toutes ses formes, l'autre monde, d'autres hommes, d'autres cultures, etc. Et ce sentiment que l'on trouve à l'oeuvre presque partout dans la littérature baroque, d'une sorte de hantise du rapport à l'autre ainsi découvert et d'une réaction de défense, peut-être, qui consiste à transformer cette altérité en une identité: l'autre n'est que le reflet inversé du même, etc. Tout cela s'investit de façon très immédiate dans une rhétorique d'antithèse et de résolutions d'antithèses qui me paraît caractéristique de l'écriture de cette époque.

G. W. Ireland: Ces figures rhétoriques traduisent donc une réalité...

Gérard Genette : Peut-être qu'elles la produisent dans une certaine mesure.

Georges Poulet: Je voudrais faire une réserve sur un point pour moi essentiel. Par une citation de Thibaudet, vous avez émis l'idée d'une disparition d'un certain type de sujet, et par une phrase de Blanchot, vous avez précisé qu'il s'agissait de substituer le «il» au «je». Cela me trouble, parce que, pour moi, le «il» n'est pas un véritable sujet; admettre un acte par lequel la littérature et la critique sur la littérature se ramèneraient à un «il» sur un «il», ce serait en réalité une objectivation absolument radicale. Le «il» est non un vrai sujet, mais une espèce de prédicat. Le «il» n'est possible comme sujet que s'il y a un «je» en train d'autoriser que le «il» soit sujet dans une phrase qui est en réalité une phrase prédicate par rapport à un certain «je» qui la considère. Il faut à tout prix sauver un «je», nullement le «je» personnel de l'auteur, mais comme le suggérait Boris de Schloezer l'autre jour, le «je» même du livre, le «je» qui est en relation avec l'objectivité même du livre. Cela peut être d'ailleurs un «je» qui dépasse le livre, une sorte de conscience potentielle, ce «je» anonyme dont a rêvé Valéry et que nous pourrions appeler un «je» majuscule. Je veux sauver à tout prix la subjectivité de la littérature.

Gérard Genette: Je crois avoir dit que l'exemple que choisit Blanchot chez Kafka est un peu sommaire, parce que le passage du «je» au «il» est trop simple et que personnellement je préfère invoquer le passage (inverse mais non contraire) du «il» de *Jean Santeuil*, au «je» de *La recherche du temps perdu*. Ce qui est important, c'est que ce «je», comme Blanchot nous l'a montré d'un point de vue purement littéraire et comme Lacan l'explique d'un autre point de vue, est en quelque sorte un sujet *vide*. C'est aussi comme cela que Proust l'a décrit. La personnalité du Narrateur dans *La recherche* est essentiellement creuse et comme en attente. Bien entendu, il n'y a de «je» que sujet, et le «il» ne peut être que prédicat. Mais nous découvrons de plus en plus, ou nous mettons de plus en plus l'accent sur le caractère en quelque sorte évanescent de ce «je», et peut-être le creux de ce «je» personnel est-il rempli par le «je» impersonnel du Livre: c'est ce qui se passe chez Proust.

François Van Laere: Ce qui m'intéresse vivement dans votre réflexion, c'est la proximité avec l'homme de science et précisément avec le linguiste. Vous avez dit qu'il faudrait admettre que ce que nous considérons n'est ni un sujet ni un objet. Ma question sera à double étage. D'abord, le linguiste est-il dans la même situation? Et, si l'on considère que c'est une situation critique, le linguiste est-il aussi en situation critique? Enfin, vous utilisez des modèles de type scientifique (fréquemment empruntés à la linguistique où à d'autres sciences comme les tests projectifs dont parle Barthes), ces modèles sont-ils entre les mains de la critique des figures, au sens où vous l'entendez, des modèles de création, ou bien reste-t-il dans ces modèles, dans ces instruments, quelque chose de scientifique et ne s'introduit-il pas, dès lors, dans la critique, par métonymie en quelque sorte, une fascination par la science dont elle n'a peut-être que faire?

Gérard Genette : Pour la première question , n'étant pas vraiment linguiste, je ne peux pas répondre comme tel. Mais qu'entendez-vous par situation critique ?

François Van Laere: Si je peux me reporter au deuxième étage de ma question, il y a dans les instruments tels que les utilise l'homme de science quelque chose de très rassurant, de stable. On sent très bien dans ce beau texte de Benveniste (dans la revue Psychanalyse) qu'il demande aux psychanalystes s'ils sont bien en train d'utiliser une science, parce que lui a conscience d'en utiliser une. Mais, est-ce que le linguiste ne va pas venir à se dire, comme le critique, qu'il n'a pas cette base rassurante?

Gérard Genette: Sans vraiment pouvoir répondre pour le linguiste, il me semble qu'on peut lui laisser le bénéfice du doute et admettre qu'il est dans une situation scientifique; mais on peut aussi n'être pas exclusivement linguiste et dans certains textes de Jakobson ou de Benveniste, je trouve une résonance qui n'est pas purement scientifique. Il me semble que la linguistique, quand elle est maniée par des esprits d'une certaine envergure, est assez menacée, ou tentée, par un vertige (un de plus) qui probablement n'est plus tout à fait d'ordre scientifique. Mais enfin, elle a tout de même des bases objectives, elle peut s'en remettre à des procédures rigoureuses. Quant aux rapports entre critique et linguistique, je crois qu'ils sont de deux ordres très distincts, qu'il serait dangereux de confondre : d'une part, il y a un être linguistique de la littérature, des faits de langage qu'on peut étudier en recourant directement à des procédures linguistiques ; et d'autre part, l'étude de la littérature, des oeuvres, des genres, etc. en dehors de toute considération directement linguistique, peut faire appel à des *modèles structuraux* empruntés à la linguistique moderne. Le premier rapport est, comme vous le dites, d'ordre métonymique, puisqu'il suppose un point de contact réel ; le second est plutôt métaphorique, en tant qu'il implique une analogie et une transposition. Si vous voulez, la critique est fondée à s'adresser deux fois, et différemment à la linguistique, d'une part en tant que la littérature est *du langage*, et d'autre part en tant que la littérature est *un langage*.

Albert Schulze-Vellinghausen: Vous m'excuserez de revenir un instant au fameux vertige... Est-ce que cela rejoint la mélancolie des rois dont Benjamin parle dans sa magistrale étude de 1923 sur la tragédie baroque ? Benjamin découvre que chaque roi voit un jour que son royaume frôle quelque danger ; alors il tombe dans un état de mélancolie saturnique et plus tard dans la folie : ainsi devient-il tyran à la fin de la tragédie. De même, dans le Baroque, le poète choisit les rythmes selon un décalage, le choix des mots et pour ainsi dire la structure.

Gérard Genette: Je crois plutôt que pour les baroques, le vertige est tranquilisant puisqu'il tend à établir l'identité de l'autre: il serait donc un moyen d'échapper à cette mélancolie, mais en tant que réaction de défense, sans doute a-t-il partie liée avec la maladie.

René Girard : La référence à Valéry est un peu ambiguë : la critique de Valéry se veut malgré tout une critique de la singularité, même si on ne sait, chez Valéry, si le moi pur est la singularité extrême ou l'universalité. Dans sa critique même, le grand art pour Valéry est celui qui exclut la ressemblance. Cette ambiguïté se retrouve au niveau de ce que vous dites, sur cet éclatement de la subjectivité, les références à Blanchot, le dépassement de la subjectivité qui aboutit à cette voix anonyme (et qui est peut-être le génie du xx^e siècle). L'éclatement de la subjectivité c'est précisément la révélation de la subjectivité comme piège et la tentative de prendre pied sur un réel plus vrai. Le meilleur de la psychanalyse rejoindrait cette conception-là du génie... Le rapport entre Lacan et Blanchot me paraît cependant demander des éclaircissements. Si Lacan est vraiment psychanalyste il ne peut pas suivre Blanchot sur la voie de l'anonymité absolue du génie et de ce départ par rapport au réel...

Gérard Genette: La position de Valéry est très ambiguë sur ce point et je l'ai sans doute (avec la caution de Thibaudet) beaucoup simplifiée tout à l'heure. Quant aux rapports entre Blanchot et Lacan, je n'ai nullement prétendu mettre en relation ces deux pensées; c'est simplement une idée qui, peut-être indûment et confusément, naît de leur confluence actuelle: l'idée du langage comme lieu du décentrement du sujet.

René Girard : Est-ce que le sujet psychanalysé n'est pas au contraire le sujet plein ? Je pense aux églises romanes : c'est dans la mesure où elles sont anonymes qu'elles ont beaucoup plus «d'individualité». Nous ne pouvons dire «individualité» que parce que nous n'avons pas d'autre mot ; il me semble que je reconnais là un sujet plein, au-delà de l'individualité et qui nous paraît très éloigné de ce dont parle Blanchot...

Gérard Genette : Oui, mais c'est le sujet de l'église, ce que Georges Poulet appelait tout à l'heure de sujet du livre qui a remplacé le sujet de l'auteur. Et l'individualité de l'oeuvre se fonde peut-être sur une dissolution de l'individualité de son auteur.

Bela Grunberger: On est en train de développer – et la conférence de M. Genette est très caractéristique à cet égard – une science: la «nouvelle critique». c'est un système extrêmement subtil, séduisant par sa forme et son expression. Cependant c'est un système qui devient de plus en plus autonome et qui prend ses distances par rapport à l'écrivain et au lecteur. L'ancien critique était un lecteur éclairé et compétent et avant tout un lecteur. Le critique nouveau est un créateur. L'une des doctrines essentielles de la Nouvelle Critique postule la suppression de l'auteur: le critique prend sa place. Ce qui est derrière tout cela, ce serait au psychanalyste de l'expliquer. Je reprendrai la

situation du côté lecteur: le lecteur courant ne peut pas tenir compte de la science presque ésotérique, que développe la Nouvelle Critique. Il continue à lire et la distance s'accroît entre lui et le critique. Par ailleurs certains postulats de la critique et les développent dans un sens. Les seuls écrivains qui restent sont ceux qu'on ne pourrait plus appeler écrivains parce qu'ils ont absorbé les doctrines de la Nouvelle Critique et qu'ils sont plutôt critiques ; autrement dit, la critique aurait pris la place de la littérature. La Nouvelle Critique s'appuie sur le langage pour détruire la littérature. Évidemment, je parle en laïque, mais tout ceci ouvre des horizons extrêmement inquiétants, parce que ce mouvement n'est pas du tout isolé: il y a une véritable alliance avec d'autres mouvements similaires...

Gérard Genette: Sur les dessous de ce complot, je ne dirai rien puisque nous sommes, entre conjurés, tenus au secret, mais je voudrais au moins corriger quelques erreurs. D'abord, je ne pense pas que la «Nouvelle critique» se soit jamais voulue une science et en tout cas, en ce qui me concerne, c'est hors de question. Donc, si elle est un complot contre la littérature appuyé sur le langage, ce complot n'est pas une science et c'est déjà un aspect rassurant: les complots scientifiques sont souvent plus dangereux que les autres.

Ensuite, vous avez parlé d'une «opposition» entre un certain type de critique que j'aurais représenté aujourd'hui et la critique thématique qui s'est exprimée les jours précédents. En ce qui me concerne, ma dette à l'égard de ce qu'on appelle la critique thématique est immense. C'est ce que je voulais dire en faisant remarquer que la «critique pure» selon Thibaudet ne contredirait pas, mais prolongerait une critique individualiste. Rien ne m'a appris davantage, dans le champ littéraire, que les types d'analyses pratiqués par la critique thématique. Et à partir de là, je cherche un développement qui peut-être, à ce moment, tourne le dos à son point de départ... Mais c'est d'abord la critique thématique qui nous a appris à lire ; avant elle, on faisait peut-être des choses très intéressantes, mais on ne lisait pas vraiment les textes.

Encore un détail: selon vous, le critique moderne prétend au titre de créateur. Personnellement, je ne sais pas ce que cela veut dire, «créateur». Je dis simplement, le critique est un écrivain en tant qu'il a un rapport à l'écriture qui n'est pas un rapport d'extériorité et d'utilité. C'est tout. Et je ne crois pas non plus que le critique se mette à la place de l'oeuvre. C'est peut-être l'oeuvre qui se met à la place de l'auteur et le critique peut avoir pour tâche de substituer le «je» du livre au «je» de l'auteur, mais, ce faisant, il ne se met à la place de personne.

Maurice-Jean Lefebvre: Excusez-moi de vous interrompre: Dans la mesure où la critique use d'un métalangage, est-ce que ce métalangage qui a son objet dans le langage extérieur n'a pas vis-à-vis de ce langage une relation qui est à la fois d'intériorité et d'extériorité ?

Gérard Genette : Bien sûr. Le dernier point sur lequel je voulais répondre, c'était sur le fait que, selon vous, la critique nouvelle tourne le dos à la lecture.

Je dirai volontiers le contraire: il me semble que lire vraiment, c'est écrire, et qu'en ce sens plus la critique s'assume comme écriture, plus elle est proche de la vraie lecture, celle dont parle Proust.

Jacques Leenhardt : Je voudrais que vous explicitez la nature de ce noeud formel que vous avez défini et la nature de sa liaison avec l'histoire. Est-il purement contingent qu'une forme se retrouve à tel ou tel moment de l'histoire ?

Gérard Genette: Je crois que ce n'est pas contingent, mais je ne pourrais pas le prouver et, au fond, je ne m'en soucie guère. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas cette nécessité historique, c'est plutôt le jeu des formes pour lui-même, comme système trans-historique. Je ne conteste pas la validité du point de vue historique, mais je préfère le laisser à d'autres.

Raymond Jean : Ne croyez-vous pas que la critique pure ne peut s'exercer qu'à condition de porter sur une littérature déjà pure, celle à laquelle vont vos prédilections personnelles, mais qui ne recouvre pas toute la littérature? Ou alors, faut-il admettre une conception malthusienne de la littérature où (pour se référer à la distinction barthienne) le champ des critiques s'élargit sans cesse et celui des écrivains se rétrécit constamment?

Gérard Genette: Personnellement, ce qui sans doute supprime la deuxième hypothèse, je ne crois pas du tout que cette «critique pure» ait besoin, pour s'exercer, d'une littérature pure. Je crois qu'on peut dégager de ces «essences» dont parle Thibaudet à partir de n'importe quel type d'oeuvre. Il me semble qu'en lisant Saint-Simon on trouverait des formes qui seraient très exactement du ressort de la «critique pure».

Raymond Jean : ... des oeuvres comme celles de Saint-Simon uniquement au niveau des signes...

Gérard Genette : Signe, cela veut dire à la fois signifiant et signifié. Un langage, c'est une certaine façon d'organiser l'univers. Il est évident qu'il y a chez Saint-Simon une organisation tout à fait particulière de l'univers. En tout cas, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de se borner à la pureté mallarméenne: la première grande oeuvre de critique structurale, celle de Propp, a porté sur des contes populaires. Et en ce moment même, Barthes étudie les structures du récit à propos de *Goldfinger*...

Jacques Plessen: Comment articuler la nouvelle critique française certains travaux analogues de la critique allemande ?

Gérard Genette: Malheureusement, la vie intellectuelle en France est d'une ignorance de ce qui se passe à l'étranger, que je suis le premier à déplorer, et que je suis aussi le premier à pratiquer car je suis presque incapable de lire dans une langue autre que la mienne. Nous sommes quelques-uns dans ce cas qui croyons inventer ce qui parfois existe déjà ailleurs. C'est un peu la manie française du bricolage : nous fabriquons à grands efforts ce qu'il suffirait peut-être d'importer tout fait. Mais l'effort a sans doute sa valeur en lui-même...

Norman Suckling: En s'appuyant sur des mots de Gide et de Salvador de Madariaga, à savoir que l'individualité est la meilleure façon de s'approcher de l'universalité, on peut supposer que ce que l'écrivain a à nous livrer n'est pas tant l'expérience que l'essence. Ce que Valéry nous a livré de Léonard da Vinci nous importe donc beaucoup plus que ce qu'a dû être le Léonard de l'histoire.

Françoise Van Rossum: Vous avez dit que vous utilisiez des modèles linguistiques, par exemple ceux de Hjelmslev, et vous avez avoué qu'il s'agissait pour vous non de procédures certaines mais de pures métaphores. Articulez-vous théoriquement ce noeud entre la forme de l'expérience et la forme de l'expression? Est-ce que vous dites : elle ne s'articule pas sur le plan théorique, je ne peux pas la fonder, je me contente de la constater dans la pratique de ma critique?

Gérard Genette: Vous me proposez vous-même une réponse tellement commode que j'ai bien envie de l'adopter. Pour l'instant, tout tient dans cette idée simple que le langage ne se content pas d'exprimer la réalité mais qu'il est actif et qu'il la découpe et que, par conséquent, il y a une articulation du contenu et de l'expression. Je crois qu'il y a des articulations de ce genre au niveau littéraire, mais comme en effet, c'est un niveau différent et que par conséquent appliquer, par exemple, la stratification de Hjelmslev à

la littérature, c'est faire une projection d'un niveau à l'autre qui n'est sûrement pas rigoureuse; j'aime mieux, par prudence, dire que c'est une métaphore.

Françoise Van Rossum: Alors, on rejoint un peu l'objection de M. Plessen, parce que c'est justement à l'étude de ces distorsion, lorsqu'il s'agit de l'épopée ou du récit, que se sont appliquées des critiques comme Cassirer. Mais vous parliez tout à l'heure de l'intérêt des classifications et je crains que la critique allemande finisse par ne plus faire que des typologies et perde presque complètement de vue l'individualité de l'oeuvre.

Jean Rousset: Ça, c'est une tendance d'un grand critique que nous pouvons tous connaître puisqu'il a été traduit en français, c'est Curtius.

Jean Ricardou: L'idée de création vous semble vague, dangereuse. Si on la définit comme ce qui se passe quand «les mots pensent pour nous», c'est-à-dire lorsqu'il y a écriture, l'idée de création n'a-t-elle pas une intéressante valeur polémique? Il faut pouvoir opposer aux concepts de traduction ou d'expression qui supposent une subjectivité pleine un concept inversé.

Gérard Genette: Un tel concept est évidemment nécessaire, mais à cause de ses résonances subjectivistes, le terme de «création» me paraît mal choisi.

Jean Ricardou: En ce qu'elle établit quelque chose qui n'existait pas, la création détermine le vide central dont parle Blanchot par exemple. Elle évacue la plénitude préalable que supposent en leur significative fréquence aujourd'hui traduction et expression.

Gérard Genette: Là-dessus, nous sommes bien d'accord, mais vous n'empêchez pas le mot «création» dans bien des esprits, d'évoquer romantiquement le sujet créateur, et ce sera une source de malentendus. Mais, bien sûr, le malentendu a aussi ses avantages, et en tout cas son charme.

RAZÕES DA CRÍTICA PURA

Gérard Genette

Gostaria de esboçar algumas das características do que poderia ser uma crítica verdadeiramente *atual*, isto é, de uma crítica que correspondesse tão exatamente quanto possível às necessidades e aos recursos de nosso entendimento e uso da literatura, aqui e agora. Mas para melhor precisarmos se o atual não é obrigatória e simplesmente o novo, e posto que não se possa ser (minimamente) crítico sem o hábito e o gosto de falar através de outrem (a menos que o correto seja o contrário), tomaremos como base deste breve discurso algumas linhas escritas entre 1925 e 1930 por um grande crítico de então e que poderia figurar, à sua maneira, embora de formas diversas, dentre os *grandes predecessores* de que falou Georges Poulet. Trata-se com efeito de Albert Thibaudet, e é escusado dizer que a escolha da referência não é de todo desprovida de intenções erísticas, se divagarmos até a antítese exemplar que une o tipo de inteligência crítica encarnada por Thibaudet e aquela que representava à mesma época um Charles du Bos – sem ignorar, todavia, a oposição muito mais profunda que poderia separá-los em conjunto deste outro tipo de inteligência crítica que trazia, enfim, por nome Julien Benda.

Em uma crônica publicada por Thibaudet na *N.R.F.* de primeiro de abril de 1936 e reproduzida postumamente nas *Réflexions sur la critique*, atentamos para a seguinte passagem:

Outro dia, na *Europe nouvelle*, o Sr. Gabriel Marcel apontou como uma das principais qualidades de um crítico digno deste nome a *atenção ao particular*, ou seja, “a atenção à maneira pela qual o escritor pode avaliar a vida e senti-la passar”. Ele elogiou a disposição do problema em termos precisos pelo Sr. Charles du Bos... e lastimou que outro crítico, tido como bergsoniano, não pôde satisfatoriamente, ou talvez pôde apenas decrescentemente, tirar partido da lição do bergsonismo nesta questão, e imputou esta falta, esta baixa de temperatura, a um excesso de espírito classificatório. Afinal, é bem possível que sim. Mas se não há crítico literário digno deste nome sem atenção ao particular, ou seja, sem a noção das individualidades e das diferenças, é verdade então que possa inexistir um crítico fora de certa noção social da República das Letras, isto é, dum certo

sentimento das similitudes e das afinidades, e que se vê obrigado a exprimir-se de tempos em tempos por através das classificações?⁵.

Notemos primeiramente que Thibaudet não tem aqui nenhuma dificuldade em confessar um “excesso de espírito classificatório”, e, em seguida, aproximemos este trecho de uma frase de Jules Lemaitre a respeito de Brunetière, que Thibaudet citou em crônica de 1922, e que caberia tão bem a si próprio, a não ser por uma única reserva:

O Sr. Brunetière é incapaz, ao que parece, de avaliar uma obra, qualquer que seja ela, grande ou pequena, senão por meio de referências a um grupo de outras obras, cuja relação com outros grupos, através do tempo e do espaço, aparece-lhe imediatamente, e assim por diante... *Enquanto lê um livro, ele pensa em todos os livros escritos desde o começo do mundo.* Ele não toca em nada sem classificar para todo o sempre⁶.

A reserva diria claramente respeito a esta última parte da frase, posto que Thibaudet, ao contrário de Brunetière, não era daqueles que pensam trabalhar por toda eternidade, ou que a eternidade o faça por eles. Antes disso, ele sem dúvida adotou esta divisa do Sr. Teste – *Transit classificando* – que Roland Barthes propôs recentemente aplicar a Quintiliano e que, em suma, quer coloquemos a tônica no verbo principal ou no gerúndio, significa simultaneamente “Ele passou (sua vida) classificando” e “Ele a classificou *en passant*”. E, trocadilhos à parte, há nesta ideia de que uma classificação possa ter um valor outro que atemporal, de que uma classificação possa arrefecer com o tempo, pertencer a este mesmo tempo e deixar sua marca, há nesta ideia, certamente estranha a Brunetière, mas não a Thibaudet, algo que nos diz respeito ainda hoje, na literatura e fora dela. A história também *transit classificando*. Mas não nos afastemos muito de nossos textos, e deixemo-nos guiar antes pela referência a Valéry presente em outra página das *Réflexions sur la critique*, datada de junho de 1927. Aí encontraremos esta falta de atenção ao particular que Gabriel Marcel reprovava em Thibaudet, atribuída desta vez, e mais legitimamente ainda, àquele que fazia dizer a seu herói: “O espírito não deve ocupar-se de pessoas. *De personis non curandum*”. Eis o texto de Thibaudet:

Imagino que uma crítica de filósofo pudesse rejuvenescer nossa inteligência da literatura ao pensar em mundos lá onde a crítica clássica pensava em obreiros da arte, que trabalham como o demiurgo do *Timeu* em modelos eternos dos gêneros, e lá onde a crítica oitocentista pensou nos homens, que vivem em sociedade. Nós temos, aliás, um exemplo não aproximado, mas paradoxalmente integral, desta crítica. É o *Léonard* de Valéry. De Leonardo, Valéry tirou deliberadamente tudo que cabia ao Leonardo homem para reter somente o que fazia o Leonardo mundo. A influência de Valéry sobre os

poetas é marcante. Percebo uma influência do *Monsieur Teste* sobre os romancistas. Uma influência do *Léonard* sobre nossos jovens críticos filósofos não seria razoavelmente algo por esperar? Em todo caso, não perderão nada em relê-lo⁷.

Declinemos educadamente a nomenclatura de *críticos filósofos*, de que se pode imaginar sem dificuldade o que pensava o próprio Valéry, e completemos esta citação com outra, que será a última e a mais longa, emprestada desta vez da *Physiologie de la critique*. Thibaudet acaba de citar e comentar uma página de *William Shakespeare*, e acrescenta:

Lendo estas linhas de Hugo e o comentário que se lhes segue, ter-se-á pensado talvez em Paul Valéry. E de fato a *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci* é concebida de maneira análoga a *William Shakespeare*, e tem o mesmo objetivo. Apenas sua postura é mais franca. Valéry previne seu leitor de que seu Leonardo não é Leonardo, mas uma determinada ideia do gênio à qual ele emprestou algumas características de Leonardo, sem limitar-se a elas e inclusive acrescentando outras. Aqui e ali, o desejo de Valéry é bem esta álgebra ideal, esta linguagem incomum por diversas razões, mas também indiferente por diversas razões, que se poderia calcular tanto por um quanto por outro e que se assemelha afinal à capacidade de sugestão e de variação que toma uma poesia reduzida à sua essência. A *Introduction à la méthode de Léonard*, não mais que outras obras de Valéry, sem dúvida não poderia ter sido escrita se não lhe fosse dado viver com um poeta que, ele também, vivesse sobre esta impossível álgebra e esta infável mística. O que estava presente na meditação de Valéry e de Mallarmé estava também na de Hugo. A crítica pura nasce aqui das mesmas fontes glaciais da poesia pura. *Entendo por crítica pura a crítica que trata não dos seres, não das obras, mas das essências, e que vê na visão dos seres e das obras apenas um pretexto para a meditação das essências*⁸.

Indico três dessas essências. Todas ocuparam e inquietaram Hugo, Mallarmé e Valéry como jogo transcendente do pensamento literário: o gênio, o gênero, o Livro.

É ao gênio que são consagrados *William Shakespeare* e a *Introduction*. O gênio é a mais elevada figura do indivíduo, o superlativo do individual, e, no entanto, o segredo do gênio é o de fragmentar a individualidade, ser Ideia, representar, para além da invenção, o fluxo da invenção.

O que em literatura figura sobre o gênio individual, desta Ideia, e sob o fluxo que o carrega, são as formas do *élan* vital literário que se chama de gêneros. Brunetière tinha razão ao enxergar aí o problema capital da grande crítica, donde uma teoria dos gêneros deve permanecer como a maior ambição. Seu erro foi o de confundir o movimento com uma evolução calcada numa evolução natural cujos elementos arbitrários e sumários proviesse de uma ciência grosseira... Porém, é certo que os gêneros são, vivem, morrem, transformam-se, e os artistas, que trabalham no laboratório dos gêneros, sabem-no melhor que os críticos... Mallarmé fez poesia para precisar a essência da poesia, e foi ao teatro para buscar a essência do teatro, que lhe apetecia ver no lustre.

Enfim, o Livro. A crítica, a história literária erraram com frequência ao misturar numa mesma série, de lançar numa mesma ordem o que se diz, o que se canta, o que se lê. O propósito da literatura é em função do Livro, e, entretanto, não há nada que o homem livresco⁹ pense menos do que no Livro... Sabe-se até que paradoxos Mallarmé levou a alucinação do Livro¹⁰.

Encerremos aqui a citação e tentemos encontrar a dinâmica do pensamento que se desprende desses textos e que pode nos auxiliar na definição de certa ideia da crítica, que sustentaremos nem que apenas pelo seu valor de provocação ao uso das almas simples, tanto os termos de *crítica pura* quanto a patronagem de Valéry: Valéry, nunca lembrado o bastante, e pelo mesmo motivo de propor uma história da literatura entendida como “História do espírito enquanto produtor ou consumidor de literatura”, feita “sem que o nome de um escritor sequer fosse pronunciado”. Notemos, todavia, que Thibaudet, menos rigoroso que Valéry, não repudia de todo a atenção ao particular (que interpreta, de forma bem característica, como a noção das individualidades e *das diferenças*, o que já é sair da unicidade e entrar, pelo jogo das comparações, no que Blanchot chamará de *infinito literário*), e vê simplesmente não o termo, mas o ponto de partida de uma pesquisa que deve finalmente tratar não das individualidades, mas da totalidade dum universo de que se imaginou muitas vezes geógrafo (geógrafo, insistamos, não historiador), e que chama, aqui e ali, de República das Letras. Há nesta denominação qualquer coisa de retrógrado e que conota um pouco pesadamente para o nosso gosto o aspecto “social” e humano do que chamaríamos hoje mais sobriamente duma palavra cuja modernidade ainda não se dissipou, e que é Literatura. Retomemos, sobretudo, este movimento característico duma crítica talvez ainda “impura” que se poderia chamar de crítica *paradigmática*, no sentido em que as ocorrências, isto é, os autores e as obras, figurem unicamente na qualidade de casos ou exemplos de fenômenos literários que lhes transcendem e aos quais eles servem por assim dizer de *índex*, um pouco como estes poetas epônimos, Hoffmann, por exemplo, ou Swinburne, a quem Bachelard confia a tarefa e a exemplificação dum complexo, sem deixar-lhes esquecer que *um complexo não é nunca original*. Estudar a obra de um autor, seja Thibaudet, para tomarmos um exemplo perfeitamente imaginário, seria, pois, estudar um Thibaudet que não é mais Thibaudet do que o Leonardo de Valéry é Leonardo, mas sim certa ideia do gênio a que se emprestassem certas características de Thibaudet, sem limitar-se a elas, e acrescentando-lhes outras. Assim, este não seria o estudo dum ser, nem mesmo duma obra, mas, através deste ser e desta obra, a busca de uma *essência*.

Devemos pensar agora um pouco mais de perto nos três tipos de essências de que fala Thibaudet. A primeira tem um nome de que perdemos algo do uso, dada sua aparente indiscrição, mas que não soubemos substituir por nenhum outro. O gênio, diz Thibaudet

de uma maneira um pouco enigmática, é simultaneamente o superlativo do individual e a fragmentação da individualidade. Se quisermos encontrar um comentário mais esclarecedor deste paradoxo, é talvez em Maurice Blanchot (e Jacques Lacan) que deveremos procurar, nesta ideia hoje familiar à literatura, mas de que a crítica sem dúvida ainda não assumiu as consequências, que o autor, o artesão de um livro, como disse Valéry, *não é positivamente ninguém* – ou ainda, que uma das funções da linguagem, e da literatura como linguagem, é destruir seu locutor e apontá-lo como ausente. O que Thibaudet chama de gênio bem poderia ser aqui essa ausência do sujeito, esse exercício de linguagem descentrada, privada de centro, de que fala Blanchot a propósito da experiência de Kafka ao descobrir “que entrou na literatura a partir do momento em que pôde substituir o *ele* ao *eu*... O escritor, acrescenta Blanchot, pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que não revela nada”¹¹. A substituição do *ele* pelo *eu* é aqui evidentemente um símbolo, talvez sonoro demais, de que se poderia encontrar uma versão mais surda, e aparentemente inversa, na forma pela qual Proust renuncia ao *ele* bastante centralizado de *Jean Santeuil* pelo *eu* descentralizado, equívoco, de *Em busca do tempo perdido*, o *eu* de um narrador que positivamente não é nem o autor nem quem quer que seja, e que justifica muito bem como Proust encontrou seu *gênio* no momento exato em que encontrou em sua obra o lugar da linguagem onde sua individualidade ia poder fragmentar-se e dissolver-se em Ideia. Assim, para o crítico, falar de Proust ou de Kafka será talvez falar do gênio de Proust ou de Kafka, não de sua pessoa. Será falar do que o próprio Proust chama de “eu profundo”, e de que falou, de maneira mais intensa que qualquer outro, como ele se mostra apenas nos seus livros, e de que mostrou, de maneira mais intensa que qualquer outro, e em seu próprio livro, ser um eu sem fundo, um eu sem eu, aproximadamente o contrário do que se tem o costume de chamar *sujeito*. *En passant*, esta consideração poderia tirar muito do interesse de toda controvérsia a respeito do caráter objetivo ou subjetivo da crítica: o *gênio* de um escritor não é propriamente para o crítico (para o leitor) nem um objeto nem um sujeito, e a relação crítica, a relação de leitura poderia figurar o que precisamente, na literatura, dissipa e afasta essa oposição bem simples.

A segunda *essência* de que fala Thibaudet, utilizando termos talvez mal escolhidos, são esses *gêneros* em que ele vê “formas do élan vital literário”, fórmula bastante aventurosa cujo bergsonismo redispõe o pseudodarwinismo de Brunetière, e que seria

melhor chamar, fora de toda referência vitalista, de estruturas fundamentais do discurso literário. A noção do gênero é hoje mal recebida por conta precisamente desse organicismo grosseiro com que foi marcado no fim do século passado, e sem dúvida também, sobretudo, porque nós vivemos numa era literária que é a da dissolução dos gêneros e do surgimento da literatura como abolição das fronteiras interiores da escrita. Se for correto que, como já foi dito, a crítica tenha por uma de suas tarefas transportar para a literatura do passado a experiência literária presente e assim ler os antigos à luz dos modernos, pode parecer singular e até ridículo, numa época dominada por nomes tais quais os de Lautréamont, Proust, Joyce, Musil, Bataille, insistir em ressuscitar, mesmo que para renová-las, as categorias de Aristóteles e de Boileau. Contudo, qualquer coisa nos fala e requer quando Thibaudet nos lembra que Mallarmé fez poesia para precisar a essência da poesia, que Brecht foi ao teatro para buscar a essência do teatro. Também não é certo, ou mais certo, que os gêneros vivam, morram e se transformem, mas sim que o discurso literário se produza e se desenvolva segundo estruturas que ele próprio não pode transgredir, dado que se encontram, ainda hoje, no campo de sua linguagem e de sua escrita. Para reter aqui apenas um exemplo particularmente claro, Émile Benveniste mostrou, em um ou dois capítulos de seus *Problèmes de linguistique générale*¹², a maneira pela qual se opõem, já nas estruturas da língua, e ao menos da língua francesa, através do uso moderado de certas formas verbais, de certos pronomes, de certos advérbios, etc., os sistemas de *narrativa* e de *discurso*. Dessas análises, e daquelas que podemos tomar de seus prolongamentos, resta pelo menos que a narrativa representa, mesmo sob suas formas mais elementares, e mesmo do ponto de vista puramente gramatical, um uso muito particular da linguagem, como aproximadamente o que Valéry chamou a propósito da poesia uma *linguagem na linguagem*, e todo estudo das grandes formas narrativas (epopéia, romance, etc.) deveria ao menos abarcar este dado, como todo estudo das grandes criações poéticas deveria começar considerando o que se chamou recentemente a *estrutura da linguagem poética*. Daria no mesmo, é óbvio, para todas as outras formas de expressão literária, e, por exemplo, pode parecer estranho que nunca se tenha sonhado (ao menos até onde sei) em estudar por si só, no sistema de seus recursos e de suas limitações específicas, um tipo de discurso tão fundamental quanto a descrição. Este gênero de estudos, que está ainda em vias de constituição, e à margem dos quadros oficiais do ensino literário, poderia ser batizado, com um nome muito antigo e talvez desacreditado: é ele o da retórica, e não vejo nenhum inconveniente em admitir que a crítica tal como a concebemos seja, ao

menos parcialmente, qualquer coisa como uma nova retórica. Acrescentemos apenas (e a referência a Benveniste apareceu aqui um pouco para deixá-lo claro) que esta nova retórica entraria naturalmente, como o havia previsto Valéry, na influência da linguística, que é sem dúvida a única disciplina científica que possui atualmente algo a dizer sobre a literatura *enquanto tal*, ou, para repetir uma vez mais o dito de Jakobson, a *literariedade* da literatura.

A terceira essência nomeada por Thibaudet, a mais elevada, certamente, e a mais ampla, é o Livro. Aqui, não há necessidade de explicação, e a referência a Mallarmé nos dispensaria facilmente qualquer comentário. Mas é lícito reconhecer a Thibaudet o crédito de lembrar-nos tão incisivamente que *a literatura existe em função do Livro*, e que a crítica errou ao descuidar-lhe, bem como ao misturar numa mesma série “o que se diz, o que se canta, o que se lê”. Que a literatura não seja unicamente linguagem, mas, tanto mais precisa quanto amplamente, a *escrita*, e que o mundo seja para ela, à frente dela, nela, assim como dizia com justeza Claudel, não um espetáculo, mas um *texto* a decifrar e a transcrever, eis uma dessas verdades às quais a crítica, talvez ainda hoje, não se rendeu, e cuja importância a meditação mallarmeana sobre o Livro nos deve ensinar. Contra uma tradição muito antiga, quase originária (posto que remonta a Platão) de nossa cultura, que fazia da escritura um simples complemento da memória, um simples instrumento de notação e de conservação da linguagem, ou mais precisamente da fala – fala viva, tida como insubstituível enquanto presença imediata do locutor em seu discurso –, estamos hoje em vias de descobrir ou de compreender, graças particularmente aos estudos de Jacques Derrida sobre a *gramatologia*, o que já implicava nas mais penetrantes intuições da linguística saussureana, a saber, que a linguagem, ou mais precisamente a língua, é desde sempre uma *escrita*, um jogo pautado na diferença pura e na disposição onde se encontra a relação vazia que significa, e não no termo repleto de sentido. “Sistema de relações espaciais infinitamente complexas, diz Blanchot, em que nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem conhecer a originalidade”. Não é indiferente à ideia que podemos fazer da literatura que o tempo da fala esteja sempre situado e de certa forma prefigurado no espaço da língua, e que os signos da escrita (no sentido banal) estejam de certa forma, em sua disposição, mais sintonizados com a estrutura desse espaço que os sons da fala em sua sucessão temporal. Blanchot diz que o *Coup de dés* desejaria ser esse espaço “tornado poema”. Todo livro, toda página é à sua maneira

o poema do espaço da linguagem, que se expande e consolida por meio da leitura. A crítica talvez nada tenha a fazer enquanto não decidir – com todas as consequências que esta decisão implica – considerar toda obra ou excerto de obra literária como um *texto*, isto é, como um tecido de figuras onde o tempo (ou, como se diz, a vida) do escritor ao escrever e aquele (aquela) do leitor ao ler se misturam e retorcem no meio paradoxal da página e do volume. É o que faz pelo menos, como disse muito acertadamente Philippe Sollers, com que “a questão essencial não mais seja hoje aquela do *escritor* e da *obra*, mas aquela do *escritor* e da *leitura*, e que assim devamos, por conseguinte, definir um novo espaço onde esses dois fenômenos sejam entendidos como recíprocos e simultâneos, um espaço curvo, um meio de trocas e de reversibilidade onde estejamos enfim do mesmo lado da nossa linguagem... A escrita está ligada a um espaço onde o tempo estivesse de alguma forma *torcido*, onde ele não fosse mais que esse movimento circular e operatório”¹³. O *texto*, este anel de Moébio em que a face interna e a face externa, face significante e face significada, face da escrita e face da leitura, torcem e se permutam sem trégua, onde a escrita não se cansa de ler a si própria, onde a leitura não cessa de escrever e de inscrever a si. A crítica também deve entrar no jogo deste estranho circuito reversível e tornar-se também, como disse Proust e todo bom leitor, “o leitor de si mesmo”. Que alguém pudesse atribuir a isto alguma falta indicaria simplesmente sua incompreensão do que é *ler*.

Haveria certamente muito mais a dizer sobre os três temas que Thibaudet propõe à reflexão da “crítica pura”, mas é necessário nos limitarmos aqui a um breve comentário. Está claro, aliás, que essas três essências não são as únicas que podem e devem prender a reflexão crítica. Antes, parece que Thibaudet nos indica aqui as espécies de quadros ou categorias *a priori* do espaço literário, e que a tarefa da crítica pura seria, no interior desses quadros, agarrar-se também às essências mais particulares, ainda que transcendentais, à individualidade das obras. Eu proporia chamar essas essências particulares de *formas* – com a condição de tomar pela palavra “forma” aqui, em um sentido um pouco especial, o que seria aproximadamente aquele que se lhe dá em linguística a escola de Copenhague. De fato, sabemos que Hjelmslev opunha à forma, não como o fez a tradição escolar, o “fundo”, isto é, o *conteúdo*, mas a *substância*, isto é, a massa inerte, seja da realidade extralinguística (substância do conteúdo), seja dos meios fônicos ou outros utilizados pela linguagem (substância da expressão). O que constitui a língua como sistema de signos é a forma pela qual o conteúdo e a expressão

se dividem e se estruturam em sua relação de articulação recíproca, determinando a aparição conjunta de uma *forma do conteúdo* e de uma *forma da expressão*. A vantagem dessa nova divisão, no que nos diz respeito, é que ela esvazia a oposição vulgar entre forma e conteúdo, entendida como oposição entre as palavras e as coisas, entre “a linguagem” e “a vida”, e que ela insiste inversamente na implicação mútua do significante e do significado que rege a existência do signo. Se a oposição pertinente não é aquela entre forma e conteúdo, mas entre forma e substância, o “formalismo” não consistirá, portanto, em privilegiar as formas em detrimento do sentido – o que não significa nada – mas em considerar o próprio sentido como uma forma impressa na continuidade do real, segundo o corte abrangente que é o sistema da língua: a linguagem somente pode exprimir o real *articulando-o*, e essa articulação é um sistema de formas tanto no plano do significado quanto no plano do significante.

Ou, o que vale para o dado linguístico elementar pode valer em outro nível, *mutatis mutandis*, para o dado “supra-linguístico” (conforme a expressão empregada por Benveniste à linguagem onírica) que constitui a literatura: entre a massa literariamente amorfa do real e a massa, literariamente amorfa ela também, dos meios de expressão, cada “essência” literária interpõe um sistema de articulação que é, inextricavelmente, uma forma de experiência e uma forma de expressão. Esses aglomerados formais poderiam constituir o objeto por excelência de um tipo de crítica que chamaremos, indiferentemente, formalista ou temática – se com isso dermos à noção de *tema* uma abertura para o plano do significante simétrica àquela que acabamos de conferir à noção de forma no plano do significado. Pois um formalista tal qual o concebemos aqui não se opõe a uma crítica do sentido (não existe crítica que não seja do sentido), mas a uma crítica que confundiria sentido e substância, e que desconsideraria o papel da forma no trabalho do sentido. Observemos, aliás, que ela se oporia igualmente (como o fizeram certos formalistas russos) a uma crítica que levasse a expressão à sua única substância, fônica, gráfica ou outra. O que ela pesquisa de preferência são os temas-formas, essas estruturas de frente e verso onde se articulam conjuntamente os pressupostos da linguagem e os pressupostos da existência, cuja ligação compõe o que a tradição chama, por um termo felizmente equívoco, um *estilo*. É assim, para tomar um exemplo de minha própria experiência crítica (o que ao menos me facultará não comprometer outrem numa tentativa teórica de resultados equívocos), que acreditei outrora encontrar no Barroco francês, tal como nos indicaram Marcel Raymond e Jean Rousset, alguma

predileção por uma situação que pode parecer característica de sua “visão de mundo” e, digamos, de sua retórica. Essa situação é a *vertigem*, e mais precisamente a vertigem da *simetria*, dialética imóvel do Eu e do Outro, da diferença e da identidade, que se distingue tanto, por exemplo, numa certa forma de organizar o mundo ao redor do que Bachelard chamará de “reversibilidade dos grandes espetáculos d’água”, ou no recurso a uma figura de estilo consistindo em reconciliar dois termos ditos antitéticos numa junção de palavras paradoxal: *pássaros d’água, peixes do céu*. A questão do estilo é aqui evidente e simultaneamente, para recorrer ao vocabulário proustiano, da ordem da *técnica* e da *visão*: o que não é nem um “sentimento” puro (que se exprimiria da melhor forma possível) nem uma simples “forma de falar” (que não exprimiria nada): é precisamente uma *forma*, uma maneira que tem a linguagem de dividir e ordenar ao mesmo tempo as palavras e as coisas. E, naturalmente, essa forma não é exclusividade do Barroco, mesmo se pudermos constatar que ele fez dela um uso particularmente imoderado; podemos também buscá-la alhures, e sem dúvida é lícito interessar-se mais por essa “essência” que pelas diversas ocorrências através das quais lhe é dado manifestar-se. Para esclarecer ainda essa resolução com um segundo exemplo igualmente pessoal, e um pouco igualmente exemplar, direi que a forma do *palimpsesto*, ou da superimpressão, surgiu-me como uma característica comum à escrita de Proust (é a famosa “metáfora”), à estrutura de sua obra e à sua visão das coisas e dos seres, e que demandou de mim, se posso permitir-me essa expressão, o *desejo crítico*, posto que ela organizasse em si, num único e só gesto, o espaço do mundo e o espaço da linguagem.

Para encerrar, e sem nos distanciarmos muito sensivelmente do nosso guia, digamos algo a respeito de uma questão que o próprio Thibaudet destacou e não mais cessou de fomentar discussão, em várias páginas de suas reflexões críticas. Essa questão é aquela das relações entre a atividade crítica e a literatura, ou, se preferirmos, de saber se o crítico é ou não é um escritor.

Notemos primeiramente que Thibaudet é o primeiro a reservar no horizonte crítico um lugar apropriado para o que ele chamava de crítica dos Mestres. Trata-se evidentemente da obra crítica daqueles que se considera comumente como criadores, e basta evocar aqui os nomes de Diderot, de Baudelaire, de Proust, para saber que o melhor da crítica, quem sabe desde o momento em que ela começa a existir, encontra-se aí.

Mas sabemos também que o aspecto crítico da atividade literária não cessou de crescer ao longo desse século, e que as fronteiras entre a obra crítica e a obra não crítica tendem mais e mais a desaparecer, como indicam o suficiente os nomes de Borges ou de Blanchot. Poderíamos ainda definir, sem ironia, a crítica moderna como uma crítica de criadores sem criação, ou onde a criação seria de alguma forma o eixo vazio, a ociosidade profunda cuja obra crítica traçaria a forma indiretamente. Por essa razão, a obra crítica poderia aparecer como um tipo de criação característico de nossa época. Mas a bem dizer, esta questão talvez não seja muito pertinente, dado que a noção de criação é uma das mais confusas que ocupou nossa crítica. O que define para nós o escritor – em oposição ao escritor comum, aquele que Barthes denominou *escrevente* – é que a escrita não é para ele um meio de expressão, um veículo, um instrumento, mas o espaço de seu pensamento. Como já se disse demasiado, o escritor é aquele que somente pode saber e pensar no silêncio e no segredo da escrita, aquele que sabe e prova a cada instante que quando escreve não é ele quem pensa na linguagem, mas sua linguagem que o pensa, e pensa como que fora de si. Nesse sentido, parece-nos evidente que o crítico não se possa chamar plenamente crítico se ele não tiver entrado nisso que se deve chamar de vertigem, ou, se preferirmos, de jogo, cativante e mortal, da escrita. Como o escritor – como escritor – o crítico não conhece senão duas tarefas, que bastam por uma única: escrever, calar.

DISCUSSÃO

G. W. Ireland: A propósito do barroco francês, o senhor se colocou a questão da correspondência da vertigem a uma situação psicológica real, ou se aquela era simplesmente um jogo convencional da linguagem, e concluiu que a questão não tinha sentido. Ao final de sua exposição, o senhor falou do crítico que entraria nessa vertigem. Nesse segundo caso, tratar-se-ia sim de uma situação humana real, em que não se provaria nada além da vertigem, e a vertigem seria então mais, no meu parecer, que uma forma.

Gérard Genette: Trata-se de duas coisas bem diferentes. O que chamei no final de vertigem da escrita não é uma forma como a vertigem barroca. A “vertigem da escrita” é o sentimento de que não se pode fugir ao se provar e praticar um pouco da escrita, ao ser um pouco privado do pensamento pela linguagem. E vertigem é uma palavra excessiva para designar essa experiência corriqueira: que as palavras pensem por nós, que nós não as dominemos e que, por conseguinte, produza-se no próprio ato da escrita uma relação a que de bom grado chamo vertiginosa entre o que nós desejaríamos pensar e o que nós nos deparamos pensando durante a escrita, de que grande parte nos é ditada por leis imanentes à linguagem. Isso não tem tanto a ver com a forma específica que julguei encontrar na escrita barroca, e que não era fenômeno das relações conturbadas entre o pensamento e a escrita, mas sim, de forma mais precisa e limitada, com a vertigem intelectual que sabia estar essa época (para dizer as coisas de uma maneira mais histórica) inteiramente na iminência da descoberta de outra, de outro mundo, de outros homens, de outras culturas etc. e com esse sentimento que se encontra em quase toda parte da literatura barroca, espécie de obsessão dum elo ao outro e de reação de defesa, talvez, que consiste em transformar essa alteridade em identidade: o outro sendo o reflexo invertido do mesmo etc. Isso tudo se investe muito imediatamente de uma retórica da antítese e das conformações de antíteses, o que me parece característico da escrita dessa época.

G. W. Ireland: Essas figuras retóricas traduzem então uma realidade...

Gérard Genette: Talvez, em certa medida, elas a produzem.

Georges Poulet: Eu gostaria de fazer uma ressalva a respeito de uma questão para mim essencial. Numa citação de Thibaudet, o senhor expressou a idéia da desaparecimento de certo tipo de sujeito, e numa frase de Blanchot, o senhor especificou que se tratava de substituir o “ele” pelo “eu”. Isso me incomoda, porque, para mim, o “ele” não é um sujeito enquanto tal; admitir que a literatura e a crítica de literatura remetem a um “ele” sobre um “ele” seria na verdade uma objetivação absolutamente radical. O “ele” não é um sujeito verdadeiro, mas uma espécie de predicado. O “ele” é possível como sujeito somente quando há um “eu” em vias de autorizar que o “ele” seja o sujeito de uma frase que é na verdade uma frase predicada em relação a certo “eu”. A todo custo, é necessário resguardar um “eu”, e de forma alguma o “eu” pessoal do autor, mas como sugeria Boris de Schloezer outro dia, o “eu” do livro, que está para a objetividade do livro. Aliás, eis aí um “eu” que talvez ultrapasse o livro, uma espécie de consciência potencial, esse “eu” anônimo com que sonhou Valéry e a que nós poderíamos chamar um “eu” maiúsculo. Quero resguardar a todo custo a subjetividade da literatura.

Gérard Genette: Creio ter dito que o exemplo de Kafka escolhido por Blanchot é um pouco sumário demais, dado que a passagem do “eu” ao “ele” é muito simples, e que pessoalmente prefiro invocar a passagem (inversa, mas não contrária) do “ele” de *Jean Santeuil* ao “eu” de *Em busca do tempo perdido*. O que é importante é que esse “eu”, como Blanchot mostrou-nos dum ponto de vista puramente literário, e como Lacan explicou de outro ponto de vista, é de alguma forma um sujeito *vazio*. É também assim que Proust o descreveu. A personalidade do Narrador em *Em busca...* é essencialmente vazia e como que suspensa. Naturalmente, não há “eu” fora do sujeito, e o “ele” pode ser apenas predicado. Mas cada vez mais nós percebemos, ou cada vez mais acentuamos, o caráter de certa forma evanescente desse “eu”, e talvez o *vazio* desse “eu” pessoal é preenchido pelo “eu” impessoal do Livro: é o que ocorre em Proust.

François Van Laere: O que me interessa vivamente de sua reflexão é a proximidade com o homem da ciência e precisamente com o lingüista. O senhor disse que seria melhor admitir que o que nós discutimos não é nem um sujeito nem um objeto. Minha questão terá duas partes. Primeiramente, o lingüista está nessa mesma situação? E, se considerarmos que essa seja uma situação crítica, o lingüista está também em uma situação crítica? Enfim, o senhor utiliza modelos de tipo científico (frequentemente emprestados da lingüística ou de outras ciências, como os testes projetivos de que fala Barthes), esses modelos estão entre as mãos da crítica das figuras, no sentido em que o senhor o compreende, como modelos de criação, ou há nesses modelos, nesses instrumentos, alguma coisa de científico, e introduz-se na crítica, assim, por metonímia de qualquer ordem, uma fascinação pela ciência que lhe ultrapassa?

Gérard Genette: Quanto à primeira questão, não sendo um lingüista, não posso responder como tal. Mas o que entende o senhor por situação crítica?

François Van Laere: Se me for dado voltar à segunda parte de minha questão, há nos instrumentos de que se vale o cientista algo de muito reconfortante, de estável. Percebe-se bem nesse belo texto de Benveniste (da revista Psychanalyse) que ele interroga aos psicanalistas se eles estão mesmo desenvolvendo uma ciência, enquanto ele está bem consciente de valer-se de uma. Todavia, não virá o lingüista a dizer, como o crítico, que ele não goza da mesma base confortadora?

Gérard Genette: Sem poder verdadeiramente responder pelo lingüista, parece-me que podemos deixar-lhe o benefício da dúvida e admitir que ele esteja numa situação científica; porém, nem sempre se é exclusivamente lingüista, e em certos textos de Jakobson ou de Benveniste encontro uma ressonância que não é puramente científica. Parece-me que a lingüística, quando ela é apalpada por espíritos de certa envergadura, é bastante ameaçada, ou tentada, por uma vertigem (ainda outra) que provavelmente não é de ordem inteiramente científica. Mas enfim, ela possui, não obstante, bases objetivas, ela pode remeter a procedimentos rigorosos. Quanto às relações entre crítica e lingüística, creio que elas sejam de duas ordens muito distintas, e que seria perigoso confundi-las: por um lado, há um ser lingüístico da literatura, elementos de linguagem que podemos estudar recorrendo diretamente aos procedimentos lingüísticos; por outro, o estudo da literatura, das obras, dos gêneros etc. para além de toda consideração diretamente lingüística, pode requisitar os *modelos estruturais* emprestados da lingüística moderna. A primeira relação é, como o senhor mesmo disse, de ordem metonímica, visto que supõe um ponto de contato real; a segunda é antes metafórica, pois implica uma analogia e uma transposição. Se o senhor quiser, a crítica é motivada a significar duas vezes, e diferentemente da lingüística, ela o faz à medida que a literatura é *de linguagem*, e à medida que a literatura é *uma linguagem*.

Albert Schulze-Vellinghausen: O senhor há de me desculpar voltar outra vez àquela famosa vertigem... Ela tem contato com a melancolia dos reis de que fala Benjamin em seu estudo magistral de 1923 sobre a tragédia barroca? Benjamin diz que cada rei vê um dia que seu reino corre algum perigo; e então, ele recai num estado de melancolia saturnina e mais tarde na loucura: assim, ele se torna um tirano até o final da tragédia. Igualmente, no Barroco, o poeta escolhe os ritmos, as palavras e por assim dizer a estrutura a partir de um desacordo inicial.

Gérard Genette: Penso que para os barrocos a vertigem é antes tranqüilizadora, pois ela tende a estabelecer a identidade do outro: ela seria, pois, um meio de escapar dessa melancolia, embora como reação de defesa, ela sem dúvida resvale na doença.

René Girard: A referência a Valéry está um pouco ambígua: a crítica de Valéry existe apesar de toda uma crítica da singularidade, mesmo se distinguimos, em Valéry, se o eu puro é a singularidade extrema ou a universalidade. Em sua própria crítica, a grande arte para Valéry é aquela que exclui a semelhança. Essa ambiguidade encontra-se no nível do que o senhor diz a respeito dessa fragmentação da subjetividade, as referências a Blanchot, a passagem da subjetividade a essa voz anônima (e que é talvez o gênio do século XX). A fragmentação da subjetividade é precisamente a revelação da subjetividade como enganosa e a tentativa de apalpar um real, mais verdadeira. O melhor da psicanálise complementar esta concepção de gênio... No entanto, a relação entre Lacan e Blanchot parece-me demandar maiores esclarecimentos. Se Lacan é de fato psicanalista, ele não pode seguir Blanchot no caminho da anonimidade absoluta do gênio e de encontro ao real...

Gérard Genette: A posição de Valéry é muito ambígua neste ponto, e eu sem dúvida (com o aval de Thibaudet) o simplifiquei demais. Quanto às relações entre Blanchot e Lacan, de forma alguma pretendi relacionar esses dois pensamentos; aí está apenas uma ideia que, talvez ilegítima e confusa, nasce de sua confluência atual: a ideia da linguagem como lugar do descentramento do sujeito.

René Girard: O sujeito psicanalisado não é ao contrário o sujeito pleno? Penso nas igrejas romanas: é na medida em que são elas anônimas que elas têm maior "individualidade". Pode-se dizer "individualidade" aqui apenas na falta de outro termo; parece-me que reconheço aí um sujeito pleno, para além da individualidade, e que parece bastante afastado do que fala Blanchot...

Gérard Genette: Sim, mas esse é o sujeito da igreja, o que Georges Poulet tão logo denominava sujeito do livro e que substituiu o sujeito do autor. E a individualidade da obra funda-se talvez sobre essa dissolução da individualidade de seu autor.

Bela Grunberger: Estamos em vias de desenvolver – e a conferência do Sr. Genette é bem característica nesse ponto – uma ciência: a "nova crítica". Eis um sistema extremamente sutil, sedutor em sua forma e sua expressão. Entretanto, ele é um sistema que se torna mais e mais autônomo e que se distancia do escritor e do leitor. O antigo crítico era um leitor esclarecido e competente e, antes de tudo, um leitor. O novo crítico é um criador. Uma das doutrinas essenciais da Nova Crítica postula a supressão do autor: o crítico conquista seu lugar. Cabe ao psicanalista explicar o que está por detrás de tudo isso. Eu tomarei a questão pelo que toca ao leitor: o leitor corrente não pode prestar contas da ciência quase esotérica que desenvolve a Nova Crítica. Ele continua a ler, e acentua-se sua distancia para com o crítico. Por outro lado, alguns autores põem-se a fazer obras que englobam os postulados da crítica e os desenvolvem em determinado sentido. Os únicos escritores que restam hoje são aqueles que não se pode mais chamar de escritores, uma vez que absorveram os postulados da Nova Crítica e por isso são antes críticos; dito de outra forma, a crítica teria tomado o lugar da

literatura. A Nova Crítica apoia-se na linguagem para destruir a literatura. Evidentemente, falo como leigo, mas tudo isso abre horizontes extremamente inquietantes, porque esse movimento não é de todo isolado: há uma verdadeira aliança com movimentos semelhantes...

Gérard Genette: Sobre o que há debaixo dos tapetes desse complô, eu não direi nada, já que nós somos todos votados ao segredo aqui entre os conjurados, mas eu gostaria ao menos de corrigir-lhe alguns erros. Primeiramente, eu não acho que a “Nova Crítica” jamais tenha desejado ser uma ciência, e, em todo caso, no que me concerne, isso está fora de questão. Logo, se ela é um complô contra a literatura apoiado na linguagem, esse complô não é uma ciência, e isso já é um aspecto reconfortante: os complôs científicos são com frequência mais perigosos que todos os outros.

Em seguida, o senhor falou duma “oposição” entre certo tipo de crítica que eu estaria representando hoje aqui e a crítica temática que se exprimiu nos dias precedentes. No que me diz respeito, minha dívida para com o que se chama de crítica temática é imensa. É o que eu queria dizer ao notar que a “crítica pura” de Thibaudet não contradizia, mas prolongava uma crítica individualista. Nada me cativou mais, no campo literário, que os tipos de análises praticados pela crítica temática. E, a partir daí, procuro um desenvolvimento que talvez no momento vire as costas a seu ponto de partida... Mas é antes de tudo a crítica temática que nos ensinou a ler; antes dela, faziam-se talvez coisas bem interessantes, mas não se liam verdadeiramente os textos.

Mais um detalhe: segundo o senhor, o crítico moderno aspira ao título de criador. Pessoalmente, eu não sei o que isso quer dizer, “criador”. Eu digo simplesmente que o crítico é um escritor na medida em que ele tem uma relação com a escrita não marcada pela exterioridade ou pela utilidade. Eis tudo. E eu não penso tampouco que o crítico se coloque no lugar da obra. Talvez a obra se coloque no lugar do autor, e o crítico tenha por tarefa substituir o “eu” do livro ao “eu” do autor, mas, mesmo ao fazê-lo, ele não se coloca no lugar de ninguém.

Maurice-Jean Lefebvre: Perdoe-me interrompê-lo: à medida que a crítica se vale de uma metalinguagem, essa metalinguagem que tem seu objeto na linguagem exterior não tem frente a frente com essa linguagem uma relação simultaneamente de interioridade e exterioridade?

Gérard Genette: Certamente. O último ponto ao qual eu gostaria de responder era a respeito do que, conforme lhe parece, a nova crítica vira as costas para a leitura.

Eu direi de bom grado o contrário: parece-me que ler de verdade é escrever, e que nesse sentido a crítica se assume escrita quanto mais ela se aproxima da verdadeira leitura, aquela de que fala Proust.

Jacques Leenhardt: Eu gostaria que o senhor explicitasse a natureza desse nó formal que o senhor definiu e a natureza de sua ligação com a história. É puramente contingente que uma forma se repita a tal e qual momento da história?

Gérard Genette: Eu acredito que não seja contingente, mas eu não poderia prová-lo, e, no fundo, eu nem o desejaria. O que me interessa não é essa necessidade histórica, mas sim o jogo das formas por si só, como sistema trans-histórico. Eu não contesto a validade do ponto de vista histórico, mas prefiro deixá-lo que a outros.

Raymond Jean: O senhor não acredita que a crítica pura não se possa exercer senão sob a condição de ancorar-se numa literatura já pura, aquela a que se dirigem suas predileções pessoais, mas que não abrange toda a literatura? Ou então, seria necessário admitir uma concepção malthusiana de literatura em que (para retomar a distinção bartheana) o campo dos críticos se alargue sem cessar e aquele dos escritores recue constantemente?

Gérard Genette: Pessoalmente, o que sem dúvida suprime a segunda hipótese, eu absolutamente não creio que essa “crítica pura” tenha necessidade de uma literatura pura para existir. Creio ser possível observar essas “essências” de que fala Thibaudet em qualquer tipo de obra. Lendo Saint-Simon, parece-me que seria possível encontrar formas muito exatamente do jaez da “crítica pura”.

Raymond Jean: ...obras como aquelas de Saint-Simon unicamente no nível dos signos...

Gérard Genette: Signo quer dizer simultaneamente significante e significado. Uma linguagem é uma dada forma de organizar o universo. Está claro que há em Saint-Simon uma organização inteiramente particular do universo. Em todo caso, eu não creio que seja necessário limitar-se à pureza mallarmeana: a primeira grande obra de crítica estrutural, aquela de Propp, tratou dos contos populares. E atualmente Barthes estuda as estruturas da narrativa a propósito de *Goldfinger*...

Jacques Plessen: Como articular a nova crítica francesa com certos trabalhos análogos da crítica alemã?

Gérard Genette: Infelizmente, a vida intelectual na França é de uma ignorância do que se passa no estrangeiro que sou o primeiro a deplorar e também o primeiro a praticar, visto que sou quase incapaz de ler numa língua que não seja a minha. Nesse caso, nós somos uns tipos que acreditam inventar o que talvez já exista noutra parte. Essa é um pouco a mania francesa da bricolagem: nós fabricamos com grande custo o que seria talvez melhor importar. Mas o esforço tem sem dúvida o seu valor...

Norman Suckling: Apoiando-se nas palavras de Gide e de Salvador de Madariaga, a saber, que a individualidade é a melhor forma de aproximar-se da universalidade, pode-se supor que o que o escritor tem para nos transmitir não é tanto a experiência quanto a essência. O que Valéry nos transmitiu de Leonardo da Vinci nos importa mais do que o que deveria ter sido o Leonardo da história.

François Van Rossum: O senhor disse que utilizava modelos linguísticos, por exemplo, aqueles de Hjelmslev, e confessou que se tratava para si não de procedimentos infalíveis, mas de puras metáforas. O senhor articula esse nó entre a forma da experiência e a forma da expressão? E o que o senhor prefere dizer: ela não se articula no plano teórico, eu não posso fundá-la, eu me contento em constatar na prática de minha crítica?

Gérard Genette: A senhora me propõe por si só uma resposta muito cômoda que eu bem gostaria de adotar. Por ora, tudo está nessa ideia simples de que a linguagem não se contenta com exprimir a realidade, que ela é ativa e que recorta o real, e, por conseguinte, há certa articulação entre o conteúdo e a expressão. Creio que há articulações desse gênero no nível literário, mas como na verdade ele é um nível diferente, e como aplicar conseqüentemente à literatura a estratificação de Hjelmslev é fazer uma projeção de um nível a outro que não é exatamente rigorosa, prefiro, por prudência, dizer que é uma metáfora.

Françoise Van Rossum: Então, voltemos um pouco à objeção do Sr. Plessen, pois é justamente ao estudo dessas distorções, quando se trata da epopeia ou da narrativa, que se aplicam críticas como as de Cassirer. Mas o senhor falava do interesse das classificações e eu temo que a crítica alemã acabe por não fazer nada além de tipologias e perca quase completamente de vista a individualidade da obra.

Jean Rousset: Eis uma tendência dum grande crítico que nós todos podemos conhecer, pois que foi traduzido em francês, Curtius.

Jean Ricardou: A ideia de criação parece-lhe vaga, perigosa. Se a definirmos como o que se passa quando “as palavras pensam por nós”, ou seja, quando há escrita, a ideia de criação não tem um valor polêmico interessante? É necessário poder opor aos conceitos da tradução ou da expressão que supõem uma subjetividade plena um conceito invertido.

Gérard Genette: Tal conceito é evidentemente necessário, mas por suas ressonâncias subjetivistas, o termo de “criação” parece-me mal escolhido.

Jean Ricardou: No que ela dispõe algo que não existia, a criação determina o vazio central de que fala Blanchot, por exemplo. Ela esvazia a plenitude precedente que supõe em sua significativa recorrência hoje tradução e expressão.

Gérard Genette: Neste ponto, nós estamos de acordo, mas o senhor não impedirá que a palavra “criação” possa evocar romanticamente em muitos espíritos o sujeito criador, e isso será uma fonte de mal-entendidos. Mas, claro, o mal-entendido também tem suas vantagens, e em todo caso, seu charme.

Tradução de Franco Baptista Sandanello

COMENTÁRIO

Franco Baptista Sandanello
Doutorando em Estudos Literários
Universidade Estadual de São Paulo – Campus Araraquara

A comunicação, de autoria do crítico e teórico francês Gérard Genette, foi apresentada originalmente no colóquio *Tendances actuelles de la Critique* do Centro Cultural de Cerisy-la-Salle de 2 a 12 de setembro de 1966, e publicada sob o título “Raisons de la critique pure” em *Les chemins actuels de la critique* (1968). A mesma comunicação foi reproduzida, com algumas alterações menores, em *Figures II* (1969).

Apesar de sua pouca repercussão teórica, se comparada àquela de textos do mesmo autor como *Discours du récit* e *Palimpsestes*, “Razões da crítica pura” recupera e desenvolve boa parte do estofo “formalista” da poética genetteana, no sentido de uma crítica do objeto literário enquanto articulação linguística do real. A partir de uma revisão da leitura de diversos críticos franceses por Albert Thibaudet, Genette, tal qual o *Léonard* de Valéry, toma das três “essências” textuais de Thibaudet, preconizadoras de uma crítica literária *filosófica*, apenas aquilo que pode servir a uma crítica literária *tout court*: primeiramente, despersonaliza a figura do Gênio (1), evitando assim o fantasma do biografismo crítico; a seguir, relativiza a importância classificatória dos Gêneros (2), dissipando uma possível e limitada leitura das estruturas textuais; e, finalmente, integra à análise do Livro (3) o próprio movimento de leitura do texto, rompendo com uma mistificação exagerada da forma literária. É assim que, em meio a essa revisão teórica, podem-se encontrar trechos como o que se segue, e que prenunciam, já em 1966, elucubrações posteriores como as da *Estética da Recepção* (H. R. Jauss, W. Iser): “Todo livro, toda página é à sua maneira o poema do espaço da linguagem, que se expande e consolida por meio da leitura”.

A presente tradução acompanha a edição original de 1968, e engloba tanto a comunicação do autor quanto a discussão posterior, que consta de grandes nomes da

crítica literária francesa, como Maurice-Jean Lefebvre, Georges Poulet, René Girard, Raymond Jean, dentre outros. O objetivo deste trabalho é, evidentemente, revitalizar a teoria genetteana nos dias de hoje, além de contribuir para um amplo resgate da poética desses demais autores. O resultado é dedicado a Maria Célia Leonel.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 26/07/2012

¹ Comunicação apresentada no colóquio *Tendances actuelles de la Critique* de 2 a 12 de setembro de 1966, e publicada mais tarde em 1968 (Union Générale d'Éditions) e em 1969 na coletânea *Figures II* (Seuil). Reproduz-se aqui a versão de 1968; as demais notas indicam as alterações feitas em *Figures II*, livro em que a comunicação original se encontra bastante reduzida por conta da ausência da discussão final. [Nota do tradutor].

² “intentions éristiques”, na compilação posterior de *Figures II* (1969). [Nota do tradutor].

³ Em *Figures II*, o autor explicita em nota quais são os capítulos mencionados no corpo do texto: “Les relations de temps dans le verbe français” e “De la subjectivité dans le langage”. [Nota do tradutor].

⁴ Ausente de *Figures II*. [Nota do tradutor].

⁵ THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur la critique*. p. 244.

⁶ *Ibid.*, p. 136 (Grifos nossos).

⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸ Grifos nossos.

⁹ Trata-se aqui do crítico.

¹⁰ THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. p. 120-124.

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. p. 17.

¹² XIX “Les relations de temps dans le verbe français” e XXI “De la subjectivité dans le langage”.

¹³ “Le roman et l'expérience des limites”, conferência *Tel quel* de 8 de dezembro de 1965, em *Logiques*, p. 237-238.