



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 3, n° 2, Automne 2002**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11134>**

---

## Le relais critique

**Morgane Beaumanoir**



*Relais. Dix études réunies en hommage à Georges Blin*, Librairie José Corti, 2002, 264 p., EAN 2714307663.

---



### **Pour citer cet article**

Morgane Beaumanoir, « Le relais critique », Acta fabula, vol. 3, n° 2, , Automne 2002, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11134.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2002, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11134

---

---

# Le relais critique

**Morgane Beaumanoir**

---

Ces *Dix études réunies en hommage à Georges Blin* forment un recueil à première vue bien hétérogène. La simple lecture de la table révèle des personnalités aussi différentes que Jean Starobinski, Arnaldo Pizzorusso ou Yves Bonnefoy, et des objets d'étude également variés, du point de vue du genre notamment. Mais cette diversité est d'emblée justifiée par le nom même de Georges Blin et par le titre de *Relais*. En effet, il ne s'agit pas ici de faire un bilan critique à propos d'une œuvre ou d'un concept. Le nœud de cet hommage est bien la critique elle-même, la mise en question de ses moyens et de son rôle.

## Michel Crouzet : L'agent voyer (p. 7-25)

Il est nécessaire de s'attarder un peu plus longuement sur l'article introducteur de Michel Crouzet. Intitulée « L'agent voyer » en référence à une comparaison imaginée par G. Blin, cette étude entend présenter la critique littéraire telle que la conçoit celui-ci, que ce soit dans sa propre pratique, notamment à travers ses deux sommes sur Stendhal, ou dans *La Cribleuse de blé*, qui est un essai sous-titré précisément *La Critique*.

Ainsi, la critique selon Blin doit toujours être le serviteur de l'œuvre, n'exister que par et pour elle, conserver une humilité nécessaire à toute approche de lecture. Il est l'« ombre de l'écrivain », soit, mais pas au point que l'ombre « soit plus longue que l'homme, car nous serions à l'heure où le soleil est bas » (p. 7). Cette posture n'empêche nullement Blin de développer une grande puissance de pensée mais aussi d'écriture. M. Crouzet rend un hommage – direct celui-là – au double pouvoir de description et d'analyse de Blin, caractérisé dans ses écrits par une grande précision stylistique mis au service du mouvement d'ensemble du texte. Le point de vue surplombant s'allie avec le regard acéré ; l'ensemble fait œuvre et la critique fait preuve d'humilité et de grandeur dans le même mouvement.

G. Blin défend une « pensée de la Singularité » (p. 11) ainsi que la pluralité des lectures, leur richesse. Son refus des cadres préétablis, des écoles, de toute réduction du champ de la lecture, l'amène dans les années houleuses du renouveau de la critique littéraire à défendre la dimension historique ou génétique de toute

interprétation, dans le cadre d'un refus de tout extrême. Cette relation à l'histoire n'est qu'une facette d'une critique qui est attentive de façon plus générale à tout ce qui touche au temps, à son expression, à son impact, à ses différentes manifestations. G. Blin défend une littérature qui progresse, qui est elle-même processus. Il refuse le concept d'œuvre littéraire tabulaire. Le nouveau roman, « roman à pente nulle » (p. 23), ne l'intéresse pas parce qu'il est le résultat selon lui d'une erreur de conception. M. Crouzet passe assez vite sur l'opposition faite par G. Blin entre l'art pictural et l'œuvre littéraire. Pourtant elle justifie en grande part la réticence éprouvée par Blin à l'encontre du structuralisme ; contrairement à un tableau, que l'œil saisit dans sa globalité, l'œuvre littéraire, à cause des opérations induites par l'acte de lecture, ne peut être perçue que dans une progression, tel un trajet. La critique se doit de préserver cette dimension, de ne pas réduire l'œuvre artificiellement à une simultanéité de ses effets. En effet, la pensée de G. Blin ne pouvait que se heurter aux principes du structuralisme. La tentation de supprimer l'auteur n'est pas acceptable pour un tenant du « couple indissociable de l'homme et de l'œuvre » (p. 18). Le critique est un homme, pas un outil, il ne doit pas être l'esclave de ses instruments d'analyse, ni réduire le texte à un système présumé. M. Crouzet le cite : « Celui-là me parle de grille, et je demande pour qui la prison ! » (p. 18).

Mais Blin ne se contente pas d'apporter une pierre à l'édifice des débats critiques contemporains, il définit à la fois une pratique et une éthique de la critique qui dépassent le contexte. Sa pensée de la singularité pose le problème central de la collision entre un individu et des règles, un genre, des normes. M. Crouzet caractérise admirablement le travail de G. Blin : « une psychologie existentielle subtile et méthodique, articulée en profondeur à une analyse esthétique, [...] une visée globale d'une œuvre, [...] une philosophie critique qui avait su rester étrangère au système » (p. 8-9).

De cette étude ressort une définition, quasiment une prescription de ce que doit être un critique littéraire. Humble devant ce qu'il étudie, ce critique est capable d'ajuster son regard à chaque objet, de choisir le bon point de vue, sans idées reçues, sans grilles préconçues. Or, le titre même du recueil insiste sur la filiation entre Blin et les auteurs des contributions : « Relais ». Les articles réunis pour cette circonstance nous invitent ainsi à nous interroger sur la modernité de la pensée critique de G. Blin.

# Jean Starobinski : Choisir, restituer, interpréter (p. 27-37)

Le problème du rôle du critique littéraire fut toujours au cœur des préoccupations de Blin. Rappelant les origines de ce rôle, Jean Starobinski esquisse une « fable » (p. 27) qui présente une sorte de généalogie de l'acte critique, constituée en « âges successifs » (p. 27) : choisir, restituer, interpréter.

## Choisir

Il fait ainsi remonter le geste critique à l'antiquité, quand la principale fonction de celui-ci était de « [marquer] le commencement du sacrilège » (p. 28), dans les cérémonies religieuses. De ce contexte découle assez naturellement le rôle du critique comme juge, comme « arbitre » (p. 29), au sein de l'agôn ou du certamen. Starobinski reprend la comparaison de *La Cribleuse de blé* pour insister sur « les images du tri, du crible, du vannage » (p. 29) issues des origines du mot critique, du côté du grec *krinein* et du latin *cerno*. Au cœur de la démarche critique, la notion de choix, de préférence introduit une forme de subjectivité. L'exemple des *Grenouilles d'Aristophane* illustre le non-sens que serait une critique objective à travers l'image cocasse de la balance à vers.

## Restituer

La transmission des textes dans le temps fait intervenir un nouveau type de choix, celui de la bonne leçon de l'œuvre. En donnant l'exemple d'Aristarque de Samothrace, « figure fondatrice de la philologie », Starobinski s'inscrit comme G. Blin dans un héritage historique, revendiquant l'existence diachronique du fait littéraire.

## Interpréter

Le devoir de transmettre ces œuvres dans l'état voulu par leurs auteurs s'accompagne d'une volonté de les rendre intelligibles par delà les siècles. Le texte peut ainsi être lu selon plusieurs sens qui l'enrichissent chaque fois d'une facette supplémentaire. « Sur des termes littéraires peut-être décevants ou même scandaleux, l'interprète bâtit un arc-boutant de cathédrale » (p. 36). Mais l'interprétation peut aussi tenter de ressaisir la pensée originelle de l'auteur, le trop

fameux « ce qu'il a voulu dire » : « comprendre, ce serait mettre en lumière l'intention qui a trouvé forme dans le texte, et l'herméneutique, art de la lecture des signes, rejoindrait cette intention au point où elle se manifeste, sur le seuil où le texte prend naissance. » (p. 36)

J. Starobinski ouvre sa conclusion sur un quatrième acte critique, daté de Pierre Bayle et de l'époque des Lumières, acte avec lequel la critique sort de l'ombre du texte, lorsque, « ne travaillant plus à restituer une autorité préétablie », elle « se fait pouvoir instituant » (p. 37). Elle devient œuvre elle-même. Les œuvres critiques d'un G. Blin se tiennent sur ce seuil que J. Starobinski se garde d'explorer plus avant. Et ce n'est pas sans frustration que nous voyons apparaître la fin de cet article si riche, réaffirmant avec force des vérités toujours bonnes à dire. Car ce quatrième acte inclue la plus grande difficulté à laquelle se heurte toute tentative de définition, le franchissement par la critique de la frontière du littéraire.

## **Jean-Pierre Richard : Une robe de soie (p. 39-50)**

La beauté d'un vers de Marceline Desbordes-Valmore : « Les pigeons sans liens sous leur robe de soie », extrait du poème *Jour d'été* (dans *Bouquets et prières*), est le point de départ posé par Jean-Pierre Richard. L'étude est ainsi entreprise comme une tentative de justification de ce choix subjectif.

Après une première approche très sensuelle, Jean-Pierre Richard développe deux moyens d'analyse : une assise stylistique très précise s'associant à une démarche transversale qui reconstitue avec élégance et sensibilité l'univers de l'auteur, reconnaissant au fil de son œuvre les thèmes qui lui sont chers.

Cette étude donne ainsi l'impression de déambuler dans l'œuvre poétique, d'y rêver comme si elle mimait le phénomène qu'elle décrit. La lecture respecte la pente du vers, passant du pigeon à la robe. J.-P. Richard met en relief le pouvoir d'évocation particulier à la poésie, qui permet de maintenir les paradoxes, de joindre les extrémités. Par exemple, à propos de la soie, il propose « l'hypothèse qu'en une étoffe si vive, si séduisante, et pourtant si classique, si tenue, la puissance de la déliaison (du mouvement libre) ne s'opposerait plus à la force de la liaison (de la forme, de la mise en cohérence secondaire) » (p. 46).

En faisant ressortir du vers « ce plaisir de l'effleurement-caresse » (p. 47), il ouvre un nouveau réseau isotopique dans l'œuvre. La démarche critique prend la forme d'une sorte de spirale qui revient sans cesse sur son objet et ses satellites, se rapprochant toujours plus près d'un sens auquel on laisse sa « mobilité

globale » (p. 48). L'ensemble des chemins qu'il indique forment « la note particulière de Marceline Desbordes-Valmore » (p. 48), une sensibilité qui traverse l'œuvre comme un fil directeur.

Cette étude représente une application intéressante des propositions de G. Blin résumées par M. Crouzet. J.-P. Richard utilise de nombreux outils de compréhension, en privilégiant ceux qui conviennent particulièrement à l'analyse de la poésie versifiée. Il explore ainsi l'œuvre à différentes échelles, s'appuyant sur la matière textuelle dans son détail pour bâtir une vision d'ensemble. Il semble prendre le pouls du vers, en propose une lecture qu'il n'impose pas. L'analyse va ainsi au bout d'elle-même dans de nombreuses parenthèses ou interrogations qui se contentent de suggérer ce qui pourrait passer pour des excès. La précision de l'analyse, l'élégance et la finesse de l'expression, l'inévitable doute qui est ici assumé par le commentateur, la reconstitution d'un sens global de l'œuvre, sont autant d'aspects qui font de cette étude un modèle du genre.

## **Patrick Labarthe : De l'usage des archaïsmes dans *Les Fleurs du mal* (p. 119-147)**

### **L'historicité de la langue**

Dans une perspective là aussi stylistique, Patrick Labarthe s'intéresse à la sensibilité particulière de Baudelaire concernant l'inscription de l'œuvre dans un état de langue donné. Cette posture du poète vis-à-vis du langage oriente la lecture des nombreux archaïsmes des *Fleurs du mal*. Ainsi ils peuvent souligner l'universalité de certaines caractéristiques humaines ou se mettre au service de l'ironie, comme dans le poème « Je te donne ces vers... » (XXXIX de *Spleen et idéal*). P. Labarthe appuie son hypothèse sur des développements d'exemples finement analysés. Il conclut cette première partie sur une compréhension globalisante de l'usage de l'archaïsme dans la poésie moderne du XIX<sup>e</sup> siècle : « Il faut donc comprendre l'archaïsme à la fois comme la mémoire d'un âge heureux de la langue, et comme le signe d'une caducité et d'une hétérogénéité de l'instrument dont dispose le sujet mélancolique de 1850, confronté à la disparate des vocables comme à celle d'un théâtre urbain disloqué » (p. 126).

# Baudelaire et la réflexion romantique sur le langage

P. Labarthe différencie l'archaïsme baudelairien d'une pratique répandue au XIX<sup>e</sup> siècle utilisant la langue pré-classique ou médiévale comme un retour aux sources, en rupture avec un surcroît de civilisation ou pour « remédier à la dégradation du langage liée aux crimes de la Révolution » (p. 130). Baudelaire tend bien plus à un retour à la langue baroque contre le gothique sévissant à la même époque ou encore à une utilisation parodique du lexique ronsardien contre le lyrisme hugolien.

## Le paradoxe de la modernité

Mais Baudelaire emploie ces archaïsmes sans tomber dans l'anachronisme qui bien souvent menace de tels usages. En effet il parvient à faire coexister lexique archaïque et vers raciniens d'une part, et les signes distinctifs de la modernité d'autre part. Ces remarques acquièrent une plus grande pertinence parce que P. Labarthe les intègre dans les théories esthétiques de Baudelaire. L'archaïsme serait un élément de la « double nature du beau » (p. 138), contenant tout à la fois « quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire » (citation de Baudelaire p. 138). En effet, les marques d'archaïsme ne seraient pas du côté de l'éternel, mais participeraient pleinement à la constitution d'une esthétique moderne. L'analyse de ce motif récurrent chez le poète justifie de façon convaincante cette hypothèse oxymorique. Ainsi, « la vieillesse devient, de façon explicite, le signe paradoxal d'un moderne défini à partir de l'historicité douloureuse d'êtres appartenant à un monde disparu, et survivant péniblement dans la "vieille capitale" inhospitalière ». (p. 142).

Mais la modernité provient aussi du déplacement de la poésie depuis la campagne vers la ville. L'exode rural du poète est dû à sa préférence pour la musique de la ville, mais pas seulement. Paris n'est pas une ville nouvelle comme on en créera ensuite, elle est un « hiatus douloureux entre une ville en voie de disparition – "le vieux Paris n'est plus" – et une ville en train de surgir – un "tas de chapiteaux ébauchés et de fûts" » (p. 146).

P. Labarthe évoque pour conclure l'allégorie (figure datée) et l'archaïsme. Parce qu'ils creusent le langage et font vaciller le sens, éloignant le signifiant du référent, allégorie et archaïsme permettent à Baudelaire d'exprimer la difficulté de lire le monde moderne, l'aporie que celui-ci constitue. Cette interaction constamment maintenue entre le langage et la vision du monde est certainement ce qui donne à

cette étude sa profondeur. Le critique allie ainsi l'analyse précise du texte et un fil conducteur très riche pour l'œuvre dans son ensemble.

Il est particulièrement intéressant de constater que l'étude d'Yves Bonnefoy, tout en empruntant un trajet différent, fondé notamment sur un corpus qui n'est pas exclusivement baudelairien, aboutit à une lecture qui n'est nullement opposée à celle de P. Labarthe. Les deux articles gagnent à être confrontés, notamment en ce qui concerne la question de la temporalité vécue.

## Yves Bonnefoy, Paris en poésie (p. 225-264)

Yves Bonnefoy décompose d'abord le titre évocateur de son article. Paris n'est pas saisie comme une thématique mais bien comme un médium, une problématique, une « dialectique » (p. 226). En effet, « ce qui importe serait bien moins l'idée que des poètes se sont faite de Paris que la prise de conscience que sa rencontre a permise au plan où la poésie se renouvelle en prenant conscience de soi. »

Le projet d'Y. Bonnefoy est de montrer comment Paris fut déclencheur d'un retour à la présence :

Je tenterai de montrer que Paris en des occasions a été cause de poésie, de devenir de la poésie, et non simplement un objet de l'attention des poètes ; et par suite a même permis à quelques-uns de ceux-ci de découvrir, ce sera ma seconde proposition, diverses façons qu'a la parole soucieuse de la présence de se tourner vers son origine, en cette situation où la place l'aliénation que j'ai dite. (p. 229)

Bonnefoy procède ensuite à quelques rappels de notions historiques admises.

Depuis l'Antiquité jusqu'au siècle des Lumières, la présence de Dieu engendre une lecture symbolique du monde qui n'empêche nullement la poésie. « Penser, même conceptuellement, était donc tout de même alors, grâce à cette attention aux enseignements symboliques, une visée de présence » (p. 230). Ainsi pour les poètes chrétiens la ville existe comme symbole mais du même coup elle n'a aucune actualité, elle n'est pas pour elle-même, en elle-même.

Au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, le développement démographique engendre des contrastes sociologiques marquants. C'est la naissance de la multitude. De cette foule naît un passant d'un type nouveau, qu'on ne peut plus identifier si facilement. La création poétique moderne émerge de ces circonstances : « Auréolé du mystère de ce qu'il a d'inconnu, le passant se dissipe au sein d'un "ecce homo". À tout le moins ce sont de telles entrevues qui peuvent maintenant s'enflammer chez ceux que hante encore la pensée de la transcendance. » (p. 240)



Y. Bonnefoy analyse alors le déplacement du regard poétique, qui vient dans la modernité se poser sur « l'absolu de la chose humaine dans sa fugitivité » (p. 241). Puisque le passant devient la présence dans toute sa pureté, Paris, la ville par excellence, « sera l'espace, en ceci moderne, où le regard d'un être inconnu que l'on croise suggérera un approfondissement du rapport du moi et de l'autre, lequel ne serait donc plus de nature ordinairement érotique ou déterminé par quelque autre forme de l'intérêt personnel, mais permettrait de rêver, à tout le moins, d'un retour du moi à sa plénitude perdue, malgré l'exil à quoi le voue le langage » (p. 241).

Cette rencontre avec un être dont la silhouette est vide de présupposition engendre deux réactions possibles : la compassion ou le retour à l'imaginaire. Dans le premier cas, le poète perçoit l'usure de l'autre, donc dans le même mouvement il ressent le temps et sort de son égocentrisme ; « aller à l'autre, dans ce cas, ce serait en finir avec les mondes-images, et se vouer à la poésie comme je l'ai défini : ce qui rouvre dans la parole la dimension de présence, ce qui rend autrui à son droit » (p. 243). Dans le second cas, un retour à l'imagination cherche à combler le vide de ce passant, de cette « page blanche dont on peut faire son bien » (p. 243). Ces deux perceptions engendrent deux types de poésie parisienne. Cependant, il avoue lui-même que ces deux modes poétiques sont intrinsèquement liés : « Nous aurons à comprendre, dans l'examen de Paris en poésie, qu'il n'existe de compassion que minée à son insu par le rêve ; de désir de l'incarnation que combattu par un vœu que je puis dire gnostique, et toujours affaibli par cette impatience sans fin, cette insatisfaction à jamais, cette essentielle mélancolie. » (p. 245)

Quatre poètes servent d'exemple pour le type d'étude ébauché : Nerval, Hugo, Baudelaire et Rimbaud.

« Représentant de la seconde voie, celle qui cherche à rejoindre une réalité d'essence transcendante à la nôtre » (p. 246), Nerval, prédécesseur des surréalistes dans *Aurélia* ou *Sylvie*, reprend cependant pied par instants dans la réalité, alors que Breton, et l'ensemble du surréalisme à sa suite, refuse toute lucidité, l'ego rêvant du poète se projetant jusque dans l'amour. Chez Hugo, la tentation de percevoir une autre réalité derrière l'apparence de la capitale est contrebalancée par les débuts d'une autre vision de Paris, notamment dans la nature même de certains personnages dotés d'« une compassion active » (p. 253).

Il reste que l'exemple le plus frappant de cette étude demeure la poésie baudelairienne, et, plus pertinemment encore, les *Tableaux parisiens*. Certes, dans un premier temps, dans *Les Foules* par exemple, Baudelaire semble lui-aussi profiter de l'inconnu pour édifier son propre univers. Mais contrairement à Nerval ou Breton « ce qu'il observe, avec avidité, ce sont ces traces que l'existence déjà vécue a laissées sur les êtres qu'il croise dans la rue » (p. 256). En tant que poète, il jouit de

son pouvoir de créateur mais il n'arrache pas les individus à leur réalité. Sa « passante » porte sur elle son destin de veuve, son lot de souffrance. Tenté par la facilité du rêve, Baudelaire choisit néanmoins la compassion. Il est ainsi le premier moderne, le premier à percevoir une poésie sans transcendance, douloureusement lucide sur elle-même.

Le dernier poète évoqué par Y. Bonnefoy est Rimbaud parce que, dans ses écrits comme dans sa vie aux côtés de Verlaine, la « charité » se noue au réel. « La poésie est en lui aussi une dialectique heurtée de charité et de rêve. D'où suit qu'*Une saison en enfer*, le grand travail d'auto-analyse, c'est, comme Baudelaire le demandait, un effort de lucidité, ainsi que la décision, essentiellement poétique, de s'obstiner sur la voie. » (p. 261).

À ce stade de réflexion, Y. Bonnefoy s'interrompt, cite encore le cas Apollinaire mais ne le développe pas, et conclut sa superbe démonstration par l'essoufflement progressif de ce rôle poétique de la capitale :

J'avancerai seulement que ce rôle que Paris a joué dans la poésie, cette fonction de pierre de touche, de révélateur des poètes, de spectrographe de leurs tendances profondes, de rappel sous-jacent de ce que doit être la poésie, cela n'est plus, aujourd'hui, ou du moins prend des formes entièrement différentes. (p. 263)

Cette étude est représentative du quatrième temps évoqué par J. Starobinski : celui où la critique tend à devenir œuvre d'art. Les moyens nécessaires à l'explication du fait poétique sont eux-mêmes de nature poétique. Nous percevons ici la difficulté des prescriptions de Blin ; la critique doit rester dans l'ombre du littéraire, et pourtant, elle doit se hausser jusqu'à lui pour le comprendre. Humilité vis-à-vis des auteurs, excellence de l'expression, l'étude d'Y. Bonnefoy rend compte de la qualité nécessaire à l'application de tels principes.

## **Jacques Bersani: Des Goncourt à Proust : L'« esprit Guermantes » (p. 93-97)**

Dans une toute autre optique, cet article présente une hypothèse de génétique souterraine du texte proustien. À la recherche des origines des personnages, Bersani pointe un « "intertexte" caractérisé » (p. 96). Il rappelle un passage du *Journal* des Goncourt (le 7 septembre 1873) où est narrée une visite au château de Guermantes et surtout une conversation tout à fait digne des mondanités proustiennes. En fait, dans la conversation de la comtesse de Puységur avec sa fille et sa petite-fille, Edmond de Goncourt décrit ce qu'il nomme « l'esprit français », appliqué à « l'immolation des voisins » (p. 95). Bersani y voit ce qui « sera bientôt, en

beaucoup plus nuancé, en beaucoup moins méchant mais en tout aussi cruel, l'«esprit des Guermantes" ». (p. 96). Il le justifie en deux temps : certes Proust lui-même fait plutôt référence à l'« esprit des Mortemart » (p. 96) de Saint-Simon comme modèle de l'acérbe sens de la conversation de ses Guermantes, mais il aimait lire le journal des Goncourt et les considérait comme « les modernes continuateurs de l'insupportable et talentueux petit duc. » (p. 97)

Cet article piquant s'appuie sur des citations faisant office de preuves avancées. Sa brièveté est plutôt bien accordée avec un contenu qui fait figure de courte annexe à l'épais dossier des origines du texte proustien.

## **Marc Fumaroli, Penser à chaud la Révolution : Chateaubriand et Burke (p. 51-91)**

Trois études forment un ensemble plus sociologique, mettant en rapport un auteur et un fait historique qui lui est contemporain : Chateaubriand face à la Révolution française, Stendhal et Claudel confrontés à l'évolution de l'industrialisation.

En six chapitres autour de la thématique révolutionnaire, l'essai de Marc Fumaroli tente d'établir une filiation, en abordant l'œuvre de Chateaubriand de *L'Essai sur les révolutions aux Mémoires d'outre-tombe*, de l'influence de Rousseau à celle de Burke.

### **I. Rousseau innocent de la terreur. II. L'Essai de Chateaubriand et les Réflexions de Burke**

Ayant envers Rousseau une « dette philosophique, religieuse et littéraire dont il savait parfaitement l'étendue » (p. 52), Chateaubriand ne le tient pas pour responsable de la Terreur. Au contraire, il puise dans l'« anthropologie pessimiste » (p. 54) du philosophe les bases de sa réflexion historique. Quand il décide de rendre compte « à chaud » de la Révolution, il ne cherche pas les racines immédiates du mal, mais choisit de prendre du recul en l'inscrivant dans une comparaison avec les révolutions antiques. M. Fumaroli explique le revirement critique de Chateaubriand dans ses *Mémoires* par sa rencontre décisive avec Burke et l'ouvrage de ce dernier, *Réflexions sur la Révolution française*, qu'il lit en 1797. Si Chateaubriand trouve dans l'essai de Burke « une copie sévèrement

corrigée » (p. 59) de sa propre réflexion, il est légitime de fonder une lecture politique des Mémoires sur la confrontation entre l'Essai et les Réflexions.

### III. Burke contre Rousseau. IV. Les Réflexions et les Mémoires d'outre-tombe

Dans son étude comparée de Rousseau, Burke et Chateaubriand, M. Fumaroli met en avant les liens profonds entre le style et l'idéologie. Le style de Burke

réunit les incompatibles qu[e Chateaubriand] n'avait pas réussi à conjuguer du premier coup : la vigueur et l'élévation de la pensée avec la puissance des émotions, et de surcroît, à la différence de Rousseau, une saisie du réel et de l'actuel à la fois, dans toute leur urgence et dans leurs dimensions profondes, celles qui s'enracinent dans le passé et celles qui se déploient dans l'ordre spirituel. (p. 60)

L'objet d'analyse de Burke est le même que celui de Chateaubriand, Révolution française et Terreur, mais il le compare avec la révolution anglaise de 1688, réglée sans bain de sang, par une bonne gestion politique et surtout juridique. Selon Burke les révolutionnaires français se sont adonnés sans frein au « sublime noir propre au Satan de Milton » (p. 64), tel qu'il le définissait déjà en 1757 dans ses *Recherches philosophiques sur le sublime et le beau*. Burke inflige à Rousseau un désaveu complet. Pour M. Fumaroli, le revirement de Chateaubriand se situe donc entre les pages des *Réflexions* de Burke puisque les *Mémoires* prennent acte à la fois de l'analyse et du style de ce dernier ouvrage.

### V. Discernement du sublime et aveuglement du beau

Dans l'analyse de Burke, la réalité politique de la Révolution est pensée en fonction de deux catégories esthétiques opposées : le sublime et le beau. Le xviii<sup>e</sup> siècle trop enfermé dans le culte d'une beauté superficielle aurait engendré la Révolution, explosion du sublime trop longtemps contenu. Sans pour autant esthétiser la Révolution, Burke pense son sublime noir et donc parvient à trouver le style adapté au séisme qu'elle représente. Dans *l'Essai*, *Les Natchez* ou encore *Les Martyrs*, Chateaubriand tente de réinventer ce « registre sublime », mais il n'y parvient pleinement qu'avec les *Mémoires d'outre-tombe*, en prenant exemple sur Burke, sur son style, mais aussi sur sa prise de recul.

## VI. La Terreur dans les Mémoires

Pour la première fois, Chateaubriand parvient à donner une vision de l'intérieur du cataclysme, et non un cauchemar d'immigré. M. Fumaroli cite largement les *Mémoires*, montrant la force évocatrice de l'expression par le contraste. L'étude prend appui de façon pertinente sur la figure de Talma, acteur sublime admiré par Chateaubriand. Parce qu'il a connu et intégré un tragique moderne, véritable, venu justement de son ignorance de ce qui a précédé, Talma peut être pour Chateaubriand l'incarnation de son époque.

M. Fumaroli achève véritablement sa réflexion en confrontant une dernière fois les trois tenants de son étude : « Dans les *Mémoires*, [Chateaubriand] s'élève enfin au-dessus de Rousseau, ce qui avait toujours été sa grande ambition littéraire, et le gentilhomme-écrivain rejoint, dans sa saisie rétrospective, poétique et politique, de la Révolution et dans la puissante évocation de la Troie française qui s'y est à jamais engloutie, le génie prophétique de Burke. » (p. 91)

Cet article démontre comment esthétique et politique se tressent pour incarner la Terreur. Il nous replonge dans une perspective historique et littéraire dont la problématique précise est de trouver des moyens stylistiques adaptés à une réalité qui dépasse ce qui a déjà été vu. Une grande attention est donnée à la reconstitution de la chronologie des lectures et des rencontres dans le but de mesurer l'impact réel des œuvres. Et la critique, en respectant son objet, parvient à dégager et à restituer la portée essentielle de celui-ci.

## Michel Raimond, Claudel et le monde moderne (p. 99-117)

Michel Raimond aborde ici l'œuvre claudélienne par une de ses faces cachées : le regard posé par l'auteur sur la modernité. Et si son point de vue est forcément influencé par le catholicisme, cette étude en montre les nuances, voire les contradictions assumées. Certes, Claudel reconnaît dans le matérialisme acharné de l'ère industrielle le désespoir de l'homme sans Dieu, mais il ne s'en tient pas à cette constatation. Ainsi, cet article appuyé sur de nombreuses citations présente les différents arguments qui se font face dans l'œuvre claudélienne, oscillant entre de nombreuses critiques et une forme d'émerveillement plus inattendue. « Tout le travail, en Amérique, est une espèce de jazz formidable. C'est en chantant qu'une espèce de Titan, accordant l'intelligence humaine avec les forces sans fond de la nature, fait sauter et ruisseler de tous côtés autour de lui des torrents de clous, de

rails, d'automobiles et de seaux » (p. 116) : la vision claudélienne de l'industrialisation à l'œuvre étonne par sa grande force poétique.

La principale qualité de l'article de M. Raimond est de nous faire découvrir par ce biais les *Conversations dans le Loir-et-Cher*, recueil écrit dans les années 1920 et publié en 1935. Ces conversations « renoue[nt] avec l'ancien genre du dialogue » (p. 103). Ainsi l'aspect le plus intéressant de cette œuvre se situe au niveau de la coexistence dans le même texte de plusieurs opinions parfois complètement opposées et que le principe de la conversation permet de maintenir face à face. Au lecteur de faire son chemin et de se forger une pensée, dans l'œuvre de Claudel, mais aussi dans le travail critique de M. Raimond qui met à disposition un matériau très riche, sans en immobiliser le sens, respectant en cela l'esprit des *Conversations*.

Cette étude forme de surcroît un diptyque thématique avec le travail de M. Crouzet sur le point de vue stendhalien concernant l'industrialisation en Angleterre ; les œuvres littéraires diffèrent, les visions critiques également, ce qui met bien en valeur cette richesse de la pluralité défendue par G. Blin.

## **Michel Crouzet, Stendhal et le ridicule du travail anglais (p. 149-197)**

M. Crouzet choisit de suivre les traces de Stendhal observant le paradoxe de l'industrialisation dans l'Angleterre du xix<sup>e</sup> siècle : « [les Anglais] se tuent au travail ou ils meurent de ne pas travailler » (p. 149), ou comment peut-on travailler dix-huit heures par jours avec une contrepartie quasi-nulle. C'est là qu'intervient le « ridicule » selon Stendhal, dans ce fourvoiement complet des Anglais dans la quête du bonheur.

Tirant parti des multiples types de textes composant ce corpus thématique, M. Crouzet explore à travers de nombreuses citations la vision stendhalienne de la vie outre-Manche et, à travers elle, ébauche un point de vue d'ensemble sur le devenir des sociétés modernes. En effet, si le protestantisme demeure un trait particulier de la société anglo-saxonne, l'asservissement de l'homme à la machine et à ses produits est considéré par Stendhal comme un péril menaçant directement les pays latins, voire y étant déjà implanté.

La tonalité globalement sociologique de cet article est mise au service d'une pensée plus nettement littéraire quand M. Crouzet entre avec Stendhal dans une réflexion sur les conditions de possibilité de l'art au sein d'une société tout entière tournée vers le travail. L'ensemble de l'article diffère de l'étude de M. Raimond puisqu'il part

d'un thème, d'une réflexion qui traverse le corpus stendhalien tandis que ce dernier prenait pour objet une œuvre et s'y tenait. Le choix d'une démarche conditionne nécessairement l'aboutissement et quand M. Raimond met l'accent sur un procédé mis au service d'une réflexion, M. Crouzet éclaire plus nettement un regard de l'auteur sur les temps contemporains.

## **Arnaldo Pizzorusso, Cahiers 1992 (p. 199 224)**

Le choix de présenter le texte d'Arnaldo Pizzorusso en dernier lieu se justifie aisément par sa nature très différente. Derrière un titre assez énigmatique, de nombreux paragraphes, de tailles et de sujets divers, semblent se juxtaposer sans réelle suite logique. Dans un premier temps, le lecteur peut être décontenancé. Mais ces pages traduites de l'italien par Joël Gayraud forment en fait une superbe variation sur les thèmes plus ou moins longuement évoqués dans les autres articles.

Le qualificatif le plus juste est certainement le mot de « fragment », à cause du volume de chacune de ces pensées, mais aussi à cause de leur nature très fortement poétique et philosophique. En effet, ce qui semble relier les fragments les uns aux autres est une sorte de déambulation de l'esprit, avec tantôt des articulations nettes, tantôt un hiatus inexplicable. Cet article semble être constitué de pensées jetées sur le papier au fur et à mesure de leur apparition.

Malgré cette absence apparente de structure, ces « Cahiers 1992 » s'inscrivent dans le cadre de l'hommage à G. Blin en fondant l'acte critique au cœur d'une réflexion philosophique. La perception du temps, de la mort, la question de la représentation, d'autrui, mais aussi de soi-même, le rapport à la beauté, la définition de la poétique, le malentendu, sont autant de facettes d'un texte construit sur des échos, des boucles de la pensée revenant sans cesse sur elle-même.

Souvent, A. Pizzorusso commence par citer une œuvre, souvent littéraire, parfois picturale, de Marc-Aurèle à Georges Bataille, en passant par Goethe, Hartman ou Bacon. Ainsi, il tente d'expliquer les aphorismes d'autres auteurs tout en produisant lui-même un discours qui mériterait commentaire. Il y a là un aspect fascinant de ce texte qui éclaire le discours en le creusant toujours davantage, ouvrant la voix du sens sans jamais la clore, épousant le mouvement de la pensée. Cette « étude » est celle qui correspond le moins à l'horizon d'attente que ce terme engendre ; cependant, peut-être apparaît-elle comme l'application improbable mais fidèle de la définition que G. Blin donnait de la critique littéraire, indépendante de tout système, toujours en mouvement, apte à recevoir toute création.

\*\*\*

Cet ouvrage représente un bel hommage par la présence de grandes plumes de la critique littéraire contemporaine, d'acteurs au centre de la réflexion sur le rôle de cette même critique. La grande diversité des études et des approches est en adéquation avec les principes chers à G. Blin : à chaque objet d'étude un outil critique approprié. Nous pourrions regretter que toutes ne soient pas réellement le résultat d'une démarche novatrice, même si elles apportent souvent des éléments inédits.

Cette adéquation globale entre les études réunies dans ce livre et la théorie exposée par G. Blin dans *La Cribleuse de blé* témoigne de la modernité de sa pensée. Malgré son refus d'intégrer un mouvement, G. Blin était perçu dans le tourbillon de la critique littéraire des années cinquante ou soixante plutôt comme un tenant de la branche conservatrice. Pourtant, aujourd'hui, son « anti-doctrine » demeure une réflexion passionnante et très actuelle, peut-être parce qu'elle constitue avant l'heure une tentative de conciliation de tous les modes de lecture. Sa plus grande qualité, et son aspect le plus moderne à la fois, reste le sens du mouvement, cette faculté à ne pas figer un texte, à l'interpréter comme un chef d'orchestre interprète un chef-d'œuvre.



## BIBLIOGRAPHIE

---

Quelques œuvres de Georges Blin, toutes publiées par la Librairie José Corti :

*Le Sadisme de Baudelaire*, 1948.

*Stendhal et les problèmes du roman*, 1953.

*Stendhal et les problèmes de la personnalité*, 1958 (2001 pour une édition révisée et augmentée).

*La Cribleuse de blé*, 1968.

## PLAN

---

- Michel Crouzet : L'agent voyer (p. 7-25)
- Jean Starobinski : Choisir, restituer, interpréter (p. 27-37)
  - Choisir
  - Restituer
  - Interpréter
- Jean-Pierre Richard : Une robe de soie (p. 39-50)
- Patrick Labarthe : De l'usage des archaïsmes dans Les Fleurs du mal (p. 119-147)
  - L'historicité de la langue
  - Baudelaire et la réflexion romantique sur le langage
  - Le paradoxe de la modernité
- Yves Bonnefoy, Paris en poésie (p. 225-264)
- Jacques Bersani : Des Goncourt à Proust : L'« esprit Guermantes » (p. 93-97)
- Marc Fumaroli, Penser à chaud la Révolution : Chateaubriand et Burke (p. 51-91)
  - I. Rousseau innocent de la terreur. II. L'Essai de Chateaubriand et les Réflexions de Burke
  - III. Burke contre Rousseau. IV. Les Réflexions et les Mémoires d'outre-tombe
  - V. Discernement du sublime et aveuglement du beau
  - VI. La Terreur dans les Mémoires
- Michel Raimond, Claudé et le monde moderne (p. 99-117)
- Michel Crouzet, Stendhal et le ridicule du travail anglais (p. 149-197)
- Arnaldo Pizzorusso, Cahiers 1992 (p. 199-224)

## AUTEUR

---

Morgane Beaumanoir

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [morganebeaumanoir@libertysurf.fr](mailto:morganebeaumanoir@libertysurf.fr)