

La critique littéraire

(2)

Préparé par

Prof./ Alaaedin Baheiedin Alaaedin

Professeur à la Faculté des Lettres de Quena

Université du Sud de la Vallée

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الثالثة فرنسي

التخصص: اللغة الفرنسية

عدد الصفحات: 154

المؤلف: أ.د/ علاء الدين بهي الدين

Table des matières

I- Les racines et les origines.....	8
II- Genres de la critique.....	13
1- La critique historique.....	14
a) La critique philologique.....	15
b) La critique psychologique.....	17
2- La critique herméneutique.....	20
a) La critique symbolique.....	21
b) La critique thématique.....	22
III- Qu'est-ce que la nouvelle critique ?.....	24
Introduction.....	25
La critique littéraire contemporaine.....	26
IV- Problématique de la critique littéraire.....	31
Introduction.....	32
1- Le mot de critique : la problématique du cours.....	41
2- Typologie de la critique littéraire.....	41
Introduction.....	42
2.1 La critique journalistique.....	45
2.2 La critique spontanée.....	47

2.3 La critique des écrivains.....	51
V- Candide de Voltaire.....	60
La structure.....	61
1- Pour comprendre l'œuvre.....	62
Introduction.....	63
1.1- Le temps des malheurs.....	64
1.2- Le scandale du mal et le recours au conte...	65
2- Analyser du titre.....	66
2.1- Une œuvre anonyme.....	67
2.2- La dualité du titre.....	69
a) La première partie du titre.....	70
b) Le seconde partie du titre.....	71
3- Les personnages.....	74
Introduction.....	75
3.1- Candide.....	76
3.2- Pangloss.....	76
3.3- Cunégonde.....	77
3.4- Martin.....	78
3.5- Cacambo.....	78
4- L'analyse.....	79

4.1- Du château à Eldorado, un voyage initiatique.....	80
a) L'initiation par le mal.....	80
b) Le périple.....	82
4.2- De l'Eldorado au jardin, la conquête de l'indépendance.....	85
a) La découverte du Nouveau monde.....	85
b) Un nouveau mentor.....	85
c) Les hommes sont des loups.....	86
d) Les apparences sont trompeuses.....	87
e) La métairie de Propontide.....	88
f) La carte du monde voltairien.....	88
g) La victoire de l'esprit critique.....	90
Les Thèmes.....	92
1- La réfutation de l'optimisme.....	93
Introduction.....	94
1.1- La découverte du mal.....	95
a) Le « mal en physique ».....	95
b) Le « mal en moral ».....	95
c) Le « mal mutuel ».....	96
1.2- La satire et la distance de l'ironie.....	98

1.3- Candide et l'optimisme.....	100
VI- Les Mots de Jean-Paul Sartre.....	104
1- Variations autour d'un titre.....	105
2- Composition et chronologie.....	108
3- Les personnages.....	112
a) Poulou.....	113
b) Sartre.....	115
c) La mère.....	117
d) Le père.....	119
e) Le grand-père.....	120
f) Les figurants.....	121
4- Le genre.....	123
a) Pourquoi une autobiographie ?.....	124
b) Un cheminement vers l'autobiographie.....	126
c) Les dangers de l'autobiographie.....	128
d) La charge de vérité.....	131
5- Sartre et la littérature.....	133
a) Un rapport ambigu au livre.....	135
b) L'usage de la littérature.....	138
c) Quel écrivain être ?.....	144

d) Ecrire, un refus de vivre.....	147
e) L'écrivain-chevalier.....	150
f) L'écrivain-martyr.....	151
Bibliographie.....	15

3

I- Les racines et les origines

La critique ferait son apparition avec la naissance de l'écriture et serait un moyen de tirer les différentes richesses orales accumulées par les sociétés. Les toutes premières proviendraient ainsi des prêtres brahmanes qui se servaient de l'écriture pour décrire leur chant.

La parole sacrée ou « mystos » qui auparavant était dans l'action est alors séparée du logos « discours » ou la description de cette action. Originellement la critique littéraire est donc descriptive. Ce n'est qu'à partir d'Aristote qu'elle acquiert un caractère normatif ; la simple constatation, initialement dépourvue de tout jugement de valeur va devenir perspective.

De l'analyse purement factuelle, Aristote va élaborer les principaux genres que nous reconnaissons aujourd'hui à la littérature. Il scinde celle-ci en deux domaines, la Rhétorique et la Poétique. Chacune divisée en trois genres. La

première se compose du délibératif, du judiciaire et de l'épidictique.

La poétique, quant à elle, comprend la comédie, la tragédie et l'épopée. La simple description fait donc parvenir à une classification littéraire. Elle repose d'ailleurs elle-même sur un bilan du passé ; Aristote s'inspire en effet, parmi les plus évocateurs, de Plaute, Aristophane ou encore Cartés. Mais la poétique d'Aristote n'a pas forcément vocation à la hiérarchiser comme le font ses successeurs. Il veut trouver, de façon objective, les principes qui constituent le discours non pas pour expliquer son art au poète mais pour le faire comprendre au public.

La critique littéraire devient donc une méditation, une vulgarisation de l'œuvre dès l'antiquité. C'est Horace qui annonce le premier l'idée d'Art critique. Le terme d'Art implique cette fois-ci de déterminer les qualités intrinsèques de l'œuvre en tant que matériaux, de la façon la plus

juste. Pour lui, les talents d'un écrivain ne suffisent pas, il doit suivre des règles proscrites par les critiques.

C'est par ailleurs de lui, que le critique Boileau (1636-1711), connu pour son dogmatisme, prend sa source. Sa critique est cette fois-ci contiguë à l'idéal classique, assise de la centralisation culturelle de Louis XIV. Elle est alors idéologique ; Boileau se fait l'échec d'une société et d'une époque. La forme doit être la parfaite expression de son, loin des extravagances ou encore du burlesque.

On retrouve cependant chez lui le même souci didactique que pour Aristote : rendre la littérature compréhensible aux honnêtes gens. Racine (1639-1699) et Fénelon (1651-1715), ses contemporains, avaient par ailleurs orienté entièrement cet exercice vers la description. A la démarche scientifique d'Aristote, s'agrègent peu à peu des perspectives plus subjectives. Scaliger (1540-1609) introduit

ainsi la notion de philosophie du discours dans la critique.

Par la suite, au XIXe et au XXe siècles, la critique littéraire se divise en trois principaux courants ; la critique de jugement, la critique interprétative, défendue par Meschonnic pour que la critique littéraire repose avant tout sur une logique comparative entre induction (exemples) et déduction, puis les partisans de la critique descriptive, à l'exemple de Paul Valéry qui retourne aux principes aristotéliens de la critique afin de ne pas s'attacher qu'à juger les fragments superposés de modèles dont l'œuvre est composée.

Parmi cette mouvance, Jakobson se consacrera à étudier les œuvres d'un point de vue grammatical pour en faire ressortir le mécanisme. On peut donc constater que l'essence de la critique littéraire est duale ; elle repose à la fois sur un constat et la subjectivité du critique.

II- Genres de la critique

1- La critique historique

Inséparable de l'histoire littéraire, la critique historique est une approche externe ou extérieur, transcendante par rapport aux textes, c'est une critique qui est parfois normative ou prescriptive (corrective), selon une idéologie religieuse, morale, politique ou autre. C'est une critique adjective, en ce sens qu'elle ajoute beaucoup au texte par la paraphrase, qu'elle multiplie les intermédiaires et les méditations entre l'auteur et le texte ou entre le texte et le lecteur et qu'elle fonctionne surtout à l'épithète. C'est une critique génétique ; c'est la genèse, c'est-à-dire l'origine et l'historique de l'œuvre, qui mobilise toute son énergie et trouve son aboutissement ultime dans l'édition critique. La critique historique ou génétique, que l'on appelle aussi « ancienne critique », peut être philologique ou psychologique.

a) La critique philologique

La critique philologique est une critique académique d'érudition. Devant l'influence, l'abandonne, des œuvres, il lui faut faire appel à la bibliographie. La critique bibliographique consiste à faire l'inventaire de ce qui se publie et à le répertorier dans les manuels, les anthologies, les dictionnaires, les encyclopédies, etc.

La critique philologique doit aussi faire appel à l'historiographie. La critique historiographique examine les différents états d'un texte, de la première version ou des premiers manuscrits à l'édition originale (ou principes) et aux autres éditions ; il lui faut donc comparer les notes, les projets, les plans, les ébauches, les brouillons, les remaniements, les corrections, les scolies, les ajouts ou les coupures d'une version à l'autre : c'est l'avant-texte qui l'intéresse et qui est le moyen d'établir une édition critique. Elle peut aussi s'attarder aux influences entre les œuvres ou entre

les auteurs et s'inscrire ainsi dans l'histoire des idées et des mentalités.

La critique philologique, de la bibliographie à l'historiographie, se préoccupe du style de l'œuvre et elle favorise la publication des thèses, de mémoires, de journaux intimes, de correspondances, contribuent ainsi à la gloire des auteurs et sous prétexte que c'est le hors-texte (les textes d'accompagnement) qui explique ou éclaire le texte.

b) La critique psychologique

La critique philologique est souvent complétée ou relayée par la critique psychologique, qui lui sert d'exégèse et qui est une critique sentimentale de vulgarisation. Très souvent, la critique psychologique est une critique biographique, pour ne pas dire hagiographique : elle parle plus des auteurs que des œuvres. La critique psychologique peut autant faire appel à la démagogie, dans le pire des cas, qu'à la pédagogie, dans le meilleur des cas.

La critique démagogique domine la critique journalistique : le journal fait passer la propagande pour de l'information, la promotion pour de l'opinion, la publicité pour de la popularité. C'est souvent une anecdote à propos de l'auteur ou de l'aventure du texte qui lui sert de fil conducteur. L'auteur y est en quelque sorte le personnage ou l'acteur principal. La critique démagogique ne cherche pas à expliquer le texte mais à impliquer le lecteur en appliquant au texte trois ou quatre

recettes de lecture : elle résume, elle répète, elle annonce, elle glorifie ou sacrifie...

C'est la philologie (de la genèse à l'exégèse) qui permet à la critique psychologique de se faire pédagogie. La critique pédagogique cherche à énoncer la littérature, à l'enseigner par la revue ou le manuel, plutôt qu'à renseigner sur elle ; elle s'attarde surtout aux personnages, à leur caractère, à leur vraisemblance, etc.

La critique philologique (de la langue et du style) et la critique psychologique (des personnages et des thèmes) sont donc inséparables au sein de la critique historique ou génétique, qui consiste à amener la littérature à l'œuvre, à recouvrir l'œuvre du manteau de la littérature et à se (con)fondre ainsi avec un stylistique : pour la critique philologique l'œuvre c'est le style de l'auteur ; pour la critique psychologique, le style de l'œuvre c'est l'auteur. Répétons que « la philologie, ou la biographie, lit l'œuvre dans la vie de l'auteur (écrivain et société,

style et langue) ; la psychologie ou la biographie, lit la vie de l'auteur (individuel ou collectif) dans l'œuvre »

2- La critique herméneutique

L'ancienne critique allie donc l'érudition philologique et la vulgarisation psychologique : elle interprète surtout l'œuvre pour l'auteur ; la « nouvelle critique » ou la critique herméneutique interprète plutôt l'auteur par l'œuvre. C'est une critique qui s'avoue plus subjective ; mais son approche est plus interne que celle de la critique historique ; l'exégèse l'occupe davantage que la genèse. Au sein de la critique herméneutique , nous distinguerons la critique symbolique et la critique thématique.

a) La critique symbolique

La critique symbolique considère que les thèmes se réalisent dans des images, dans l'imaginaire ou l'imagerie d'une œuvre, sous la forme de symboles ; symboles qui peuvent, par exemple, tenir des quatre éléments de la nature.

Si ces symboles tiennent des mythes, il est alors possible de parler de la critique symbolique comme d'une mythocritique empruntant à la mythologie et à l'ethnologie. Si les symboles sont attachés à des complexes, il est possible de parler de la critique symbolique comme d'une psychocritique, aussi souvent d'inspiration jungienne que freudienne.

b) La critique thématique

Pour la critique thématique, il a toutes sortes de thèmes mythiques ou psychiques, mythologiques ou psychologiques, sociologiques ou philosophiques, psycho-sociaux ou socio-historiques (religieux, moraux, etc.). Le thème peut être conscient, préconscient ou subconscient ; ce peut être une catégorie ou une forme a priori comme l'espace et le temps. Parfois la thématique et la symbolique sont réunies.

Lorsque la thématique rassemble surtout des thèmes philosophiques (ontologiques, phénoménologiques) ou des thèmes théologiques, il y a lieu de parler de philocritique. Georges Batailles, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Serge Doubrovski. Alors que la philocritique est plus ou moins rattachée à la philosophie existentialiste, la sociocritique l'est plutôt à la philosophie socialiste ou communiste et nous allons maintenant nous

attarder davantage à la critique sociologique, dont fait partie la sociocritique.

III- Qu'est-ce que la nouvelle critique ?

Introduction

Selon Barthes, elle possède une nature diverse et « elle relève du domaine de l'existentialisme, du marxisme, de la psychanalyse et du structuralisme ».

Mais pourquoi lui donner le terme de nouvelle critique. Roland Barthes dénonce la tendance historique et dogmatique de la critique. La nouvelle critique ne s'oriente pas vers un savoir, mais plutôt vers une interprétation. Pour Barthes, pour comprendre une critique, il faut la comprendre par le biais d'une ou plusieurs lectures et non en résumant ou en paraphrasant. La nouvelle critique peut-être mise en rapport avec le nouveau roman et se rapproche de la critique structuraliste et de la critique thématique, dont elle est inséparable selon Barthes.

La critique littéraire contemporaine

Il est impossible de rendre justice à l'étendue et à la richesse de la critique littéraire marxiste contemporaine. Franco Moretti est l'un des théoriciens marxistes contemporains majeurs. Son travail sur le Bildungsroman a mis en évidence la manière dont la forme symbolique de la « jeunesse médiatisait les contradictions de la modernité et effectuait la transition des subjectivités héroïques de l'ère de la Révolution à la normalité prosaïque de quotidien bourgeois.

Son étude de l'« épopée moderne », d'autre part, se focalisait sur des textes tels que « *Faust* » de Goethe, « *Mob Dick de Melville* » et « *Cent ans de solitude* » de Gabriel Garcia Marquez, soutenant que ce sont des « textes du monde », dont le cadre géographique de référence n'est plus l'Etat-nation, mais une entité plus vaste, un continent, ou le système-monde en tant que totalité.

Dans un geste qui influencera les théories matérialistes de la « littérature mondiale », Moretti utilise les catégories de l'analyse des « Systemes mondes » d'Immanuel Wallenstein, afin de suggérer que de tels « textes du monde » ou « épopées modernes », tandis qu'ils sont inconnus des Etats relativement homogènes du centre, sont typiques de la semi périphérie où prévaut un développement combiné.

Moretti a dès lors étendu sa « géographie des formes littéraires ». Prenant exemple sur les remarques de Goethe et de Marx sur la Weltliteratur, et les associant avec les intuitions du critique marxiste brésilien Roberto Schwarz, il écrit dans ses « hypothèses » que la littérature mondiale est « une et inégale : une littérature... ou peut-être mieux, un seul système littéraire mondial (de littératures inter-reliées) ; mais un système qui est différent de ce que Goethe et Marx avaient espéré, parce qu'il est profondément inégale. »

Mais le chef d'œuvre de Moretti est sans doute son ouvrage récent : « *The Bourgeois : between history and literature* », une étude socio-littéraire de la langue du bourgeois, dont le vrai héros est la naissance de la prose littéraire.

L'héritier le plus important de Moretti est le « *Wawick Research Collective* », qui entend « restituer le problème de la littérature mondiale », considérée comme une catégorie renouvelée de l'enquête, en poursuivant les implications littéraires et culturelles de la théorie du développement inégale et combiné.

Alliant la thèse à la « modernité singulière » de Fredric Jameson avec une analyse des systèmes mondes de Moretti et la théorie du développement inégal et combiné de Trotski, le « *Wawick Research Collective* » définit la littérature-monde comme « la littérature du système-monde ».

La littérature-monde (avec un trait d'union pour témoigner de sa fidélité à l'analyse

wallersteinienne des systèmes-mondes) est cette littérature qui « enregistre », dans sa forme et son contenu, le système-monde moderne capitaliste.

Le livre est également une contributions aux débats sur la définition du modernisme. Si la « modernisation » est comprise comme l'« imposition » des relations sociales capitalistes sur les « cultures et sociétés jusqu'alors partiellement capitalisées ou non-capitalisées », et la « modernité » est le nom de « la façon dont les relations sociales capitalistes sont vécues, alors le « modernisme » de cette littérature qui « encode », l'expérience vécue de la « capitalisation du monde » produit par la modernisation.

Les membres du « Wawick Research Collective » ont également apporté individuellement d'importantes contributions à ce qui pourrait être (de manière problématique » nommé la « théorie marxiste postcoloniale ».

Les « Postcolonial studies » de Benta Parry constituent une série d'essais sophistiqués qui, tout en reconnaissant l'importance d'une grande part du travail accompli sous l'emblème des études postcoloniales, suggèrent que les impulsions matérielles du colonialisme- son apparition des ressources physiques, l'exploitation du travail humain et la répression institutionnelles ont été omises par la littérature postcoloniale main Stream.

Neil Lazarus, dans « The Postcolonial Unconscious » n'entend pas seulement cette critique, mais tente de reconstruire le champs entier des études postcoloniales, en développant de nouveau concepts marxistes attentifs aux enseignements de la théorie postcoloniale.

IV- Problématiques de la critique littéraire

Introduction

La critique, cette notion, ou plus exactement ce champs d'études, n'est pas abordé en tant que telle dans les études littéraires secondaires. On y enseigne les auteurs de la littérature, on y lit des œuvres, on apprend aussi des éléments d'histoire littéraire et l'on s'initie au classement des œuvres par genre (épistolaire, roman, poésie, théâtre, autobiographie...) On n'a pas à se demander quelle est l'essence de la critique.

Cependant si la critique ne fait pas l'objet d'une approche théorique, au terme de laquelle on se demande ce qu'est la critique littéraire, on la pratique cependant sous la forme scolaire du commentaire composé, de la lecture analytique.

On parle des œuvres, on écrit sur des textes, on réfléchit à propos d'un poème, d'une scène ou d'un personnage romanesque. Ces prépositions indiquent bien que l'on construit un discours

second, on commente, on apprécie, on observe, on juge éventuellement une construction textuelle.

Nul n'ignore que les écrits littéraires ont donné lieu à toutes les sortes de commentaires. La seule œuvre de Shakespeare a ainsi suscité une telle pléthore de gloses qu'une vie suffirait à peine pour les lire. Une bibliographie critique des œuvres de Racine occuperait plusieurs volumes entiers. Cette inflation est vertigineuse et pourrait finir par susciter un sentiment de découragement, d'inanité. A quoi bon ?.

Cette activité critique surabondante et que s'accroît de plus en plus est-elle bien utile ? Et ne pourrait-on pas se dispenser de ce long détour ? Que fait-on exactement d'ailleurs lorsque l'on porte un regard critique sur une œuvre ? Qu'est-ce qui fonde la légitimité de ce discours ? Y a-t-il de bonnes ou de moins bonnes manières de soumettre une œuvre à la critique ? Ou du moins comment notre discours

sur une œuvre peut-il espérer lui apporter ce qu'elle n'a pas ?

Il convient de réfléchir à un acte réflexif, un acte de second degré (secondaire) que nous pratiquons depuis l'école primaire. Autrement dit, nous nous proposons de soumettre à la critique la critique littéraire qui d'ordinaire juge, elle sera jugée à mon tour.

1- Le mot de critique : la problématique du cours

Mais arrêtons-nous d'abord sur le mot lui-même de « critique » qui comporte plusieurs acceptions, plusieurs significations, lesquelles ne s'accordent pas entre elles.

Tout d'abord, nous remarquons que « critique » est à la fois un adjectif et un nom ; historiquement, c'est d'abord un adjectif qui vient du latin « criticus » et du grec « krinein ». Krinein, c'est juger comme décisif. Il appartient au vocabulaire antique de la médecine, ce qui fait rapport à une crise ; l'organisme est en danger, en perturbation et il faut une intervention pour y mettre un terme.

Cet état d'urgence suppose de bien diagnostiquer et surtout d'appliquer les règles médicales à bon escient. Cela amène un changement décisif et crucial. On parle ainsi de phase critique de la maladie, ou bien encore de l'âge critique pour désigner la ménopause... Il faut garder à l'esprit ce

terme dont le sens ne disparaît pas complètement et qui reste sous-jacent aux sens modernes du vocable.

Cependant, ce qui concerne notre propos, il s'agit essentiellement du nom, d'apparition plus récente (XVIII^e siècle) : la critique. Il désigne alors un jugement intellectuel, c'est-à-dire un acte portant sur l'examen d'un principe, d'un fait, en vue de porter une appréciation. On parle ainsi de la critique artistique ; on juge les œuvres (analyse, appréciation, examen...)

Pour le glissement métonymique, se sent (activité) se restreint au sens de « résultat » de cette activité judiciaire, de ce jugement : on peut dire alors : « Ce roman/ ce concert a reçu une bonne ou une mauvaise critique.

La critique se teinte d'une signification plus morale, repose sur une axiologie. On finit même par le prendre exclusivement en mauvaise part ; la critique est un jugement négatif, défavorable (« blâme, attaque, condamnation, éreintement) : « Il

subit des critiques incessantes ». Dans ce cas, on juge les œuvres.

Enfin, plus spécifiquement la critique littéraire est constituée comme un genre littéraire en soi ou si l'on veut, elle est, selon le mot de Ferdinand Brunetière, « la contrepartie de tous les genres littéraires », sous la forme d'articles, de recensions, de recueils d'articles ou d'essais, de monographies.

Le nom féminin, la « critique » se spécialise dans une fonction, un métier, un état ou une profession : le critique, cette figure apparue dans la vie littéraire française à partir du XVIIIe siècle, s'est développée au XIXe siècle (citons parmi des dizaines de noms illustres, mais probablement tombés dans l'oubli, ceux de Jean François de La Harpe (1739-1803) d'Abel François Villemain (1790-1857), Ferdinand Brunetière (1849-1906), de Jules Lemaître (1853-1914), d'Emile Faguet (1847-

1916). Seul l'œuvre de Sainte-Beuve a perduré et gardé » des lectures malgré de sensibles éclipses.

La critique est ainsi une forme d'écriture qui, bien qu'elle prenne appui sur un autre texte, peut avoir son autonomie propre : on ne peut écrire de la critique sans avoir lu une œuvre littéraire mais on peut fort bien en lire sans avoir encore lu, ou même sans jamais lire l'œuvre critiquée.

En rassemblant tous ces sens distincts, la critique littéraire se délimiterait ainsi :

1- Par un jugement que l'on porte sur une œuvre : on juge des œuvres, la critique aurait alors une fonction de connaissance, serait du côté du savoir, de la science. D'où la question : que doit-on savoir d'une œuvre ? quel savoir la critique littéraire peut-elle nous offrir ?

2- Par un jugement de valeur : on juge les œuvres : la critique poserait la question de la valeur esthétique. D'où la question : quels sont les limites et les fondements de ce jugement ?

3- Par un jugement de goût. La critique arbitrerait la question du goût, permettrait une juste appréciation d'une œuvre. D'où la question : jusqu'à quel point la critique nous permet-elle de goûter, d'apprécier mieux l'œuvre ?

Cette distinction donnerait à distinguer trois fonctions : description, interprétation et évaluation. Cette triple question, si on tente d'y répondre, donnerait les linéaments d'une critique de la critique littéraire.

Avant d'aborder directement cette question, il est nécessaire d'analyser ce que peut bien recouvrir « la critique littéraire », son champs, en fait ses champs d'exercice.

2- Typologie de la critique littéraire

Introduction

Je commencerai seulement et répondrai les grandes lignes de l'analyse typologique établie par A. Thibaudet (1876-1936), ce critique français de l'entre-deux-guerres fut à la fois professeur et journaliste, universitaire et chroniqueur dans la fameuse Nouvelle Revue Française, fondée par André Gide. En effet, la description géographique qu'il donne de la critique présente l'avantage d'être claire et distincte, mais aussi subtile en ce qu'elle ne fige pas le champs critique, établit des liaisons et des passerelles dans cet univers assez mouvant.

Nous distinguons trois types de la critique : la critique des honnêtes gens, la critique des professionnels et la critique des artistes.

La critique des honnêtes gens ou la critique spontanée est faite par le public lui-même, ou plutôt par la partie éclairée du public et par ses interprètes immédiats.

La critique des professionnels est faite par des spécialistes, dont le métier est de lire des livres, de tirer de ces livres une doctrine commune, d'établir entre les livres de tous les temps et de tous les lieux une espèce de société.

La critique des artistes est faite par les écrivains eux-mêmes lorsqu'ils réfléchissent sur leur art, considèrent dans l'atelier même ces œuvres que les critiques des honnêtes gens voient dans les salons et que la critique professionnelle examine, discute, même restaure dans les musées.

Cette discussion entre les professeurs, les artistes et les journalistes, Gérard Genette a raison de faire remarquer qu'elle est sans doute encore vraie sous la Troisième République mais de moins en moins vérifiée dans la société actuelle où il n'est pas rare qu'un professeur soit en même temps journaliste (c'était le cas de Thibault lui-même) et même... écrivain, romancier, poète et auteur dramatique.

Reprenons au moins deux éléments de cette triade, moins pour décrire les institutions de la critique que les tropismes de la critique littéraire. Thibaudet au reste ne veut pas ériger cette distinction de trois critiques comme une nomenclature stricte, comme une description sociologique ou empirique, mais, selon le modèle des phases d'une évolution créatrice, comme des tendances, des émanations contradictoires mais solidaires, indépendantes mais finalement complémentaires de la vie spirituelle critique.

2.1) La critique journalistique

La critique de nos jours est devenue une profession en rapport avec la parution des romans. Elle met en œuvre une critique négative ou positive. Mais la critique normative oublie souvent qu'elle fait ses propres règles au risque de briser l'œuvre, alors qu'elle devrait plutôt essayer de la comprendre.

La critique journalistique est ouverte sur le présent contrairement à « la nouvelle critique » qui ne jurent que par les codes du discours et que la critique n'a pas à reconstituer le message de l'œuvre, mais seulement son système. Elle est donc clos et non pas ouverte.

La critique journalistique se fait au jour le jour et commente l'actualité du jour. Elle est une critique d'humeur et est malheureusement soumise aux contraintes mondiales et à la domination de l'actualité politique.

Le rythme de la critique journalistique est également devenue hebdomadaire au lieu de quotidien. Pour Barthes, la critique littéraire relève du « métalangage ». Elle est considérée comme intimidante par l'aptitude qu'elle possède à pouvoir juger et trancher sur tout. Cependant de nos jours, elle a acquis la réputation d'être plus ouverte, spontanée et plus directe dans son expression.

En définitive, la critique littéraire ne relève pas uniquement du domaine de la littérature. Elle est considérablement évoluée depuis la poétique d'Aristote où elle avait pour premier objectif d'émettre un jugement et était régit par des normes dogmatiques. Elle est devenue une discipline pluridisciplinaire et ouverte, alors qu'elle avait acquise la réputation d'être close et d'émettre un jugement la plupart du temps négatif.

2.2) La critique spontanée

Ces critiques sont des lecteurs qui n'appartiennent pas au monde littéraire ou à une société de savants. Ils parlent des œuvres, ils ne sont pas des spécialistes, plutôt des amateurs éclairés.

L'origine de cette critique, il faut la chercher dans une tradition historique de la culture française (aristocratique, puis bourgeoise), celle des salons parisiens.

On cause en bonne compagnie. On est entre amis ou entre pairs, on échange des points de vue, on s'enflamme, on s'enthousiasme, on défend avec passion et éloquence son point de vue, on admire ou l'on déteste et l'on fait partager son engouement ou sa réprobation.

C'est, dit Thibaudet, « l'eau-mère de la critique » ! On aurait tort de négliger bien qu'elle soit souvent liée à des modes, à des emballements

passagers. Son temps est celui de l'instant présent. Les livres ont besoin de cette rumeur, de « ce courant, cette fraîcheur, cette respiration, cette atmosphère du moderne, qui se forment, se déposent, s'évaporent, se renouvellent par la conversation. »

Cette critique de conversation court le risque de se transformer en bavardage : on parle d'un livre et cela dispense souvent de l'avoir lu. O bien encore, on se laisse entraîner par le mode, on parle sans connaître ou du moins sans avoir lu avec une attention soutenue. L'on est bien étonné d'ailleurs lorsque l'on constate que les ouvrages qui, dans le passé, ont été le plus appréciés et le plus avidement lus nous apparaissent comme très datés, démodés.

On s'explique mal la gloire d'un Béranger, poète qui eut droit à des funérailles nationales, et à qui Sainte-Beuve, selon Proust (son plus fameux détraction, sinon le plus virulent), semblait accorder plus de respect qu'à Baudelaire.

Le sort de cette critique est donc d'être vouée à une rapide péremption. Trop liée au goût du jour. Critique éphémère et journalière. Le journalisme a pris le relais écrit de cette conversation cultivée ou demi-cultivée.

Et de fait l'émergence de la figure du critique-lecteur qui s'adresse aux lecteurs potentiels d'un livre doit beaucoup au développement de la presse au XIXe siècle, car auparavant les critiques-censeurs, comme Boileau (1636-1711) s'adressaient aux auteurs plutôt aux lecteurs.

Dans une feuille quotidienne ou hebdomadaires, ou à présent dans des magazines en ligne, on doit être rapide, plaisant et délibérément superficiel.

Dans cette critique, les professionnels la récuse et souvent la dénigrent ; et ils n'ont pas tout à fait tort. Elle assure cependant la vitalité de la vie littéraire et « contribue, écrit Thibaudet, à donner de l'être au jour qui passe ».

Et cela même si beaucoup de livres du jour sont des livres d'un jour, même si la critique n'opère pas le tric (ce dont le se charge), même si elle se trompe plus souvent qu'à son tour lourdement dans ses choix.

On pourrait même composer un livre de toutes les erreurs d'appréciation commises par des critiques-journalistes les plus avertis mais incapable de discerner un grand écrivain au moment de son émergence... Ce serait un sottisier qui n'exclurait aucun journaliste de mérite ou de goût.

Cependant l'avantage de ces « chroniques » réside dans leurs faiblesses : cette critique (spontanée mais pas pour autant irréfléchie) entretient un dialogue vivant avec les œuvres ; elle est multiple, contradictoire, en mouvement ouverte et curieuse. Il ne faut pas la dédaigner : un écrivain a généralement besoin de lecteurs avant qu'une gloire posthume ne le consacre.

2.3) La critique des écrivains

Qui apparemment serait mieux placé que l'artiste pour juger de l'art, un romancier pour évaluer une construction romanesque, un poète pour juger une réalisation ?

Tous les écrivains ont été des lecteurs, des lecteurs avides, passionnés et enthousiastes. Lorsqu'ils célèbrent une œuvre, ils parviennent à en savoir l'inspiration, le génie propre ; leur sensibilité vibre et s'exprime avec éloquence.

C'est un regard en sympathie, de l'intérieur, et qui va vers la hauteur ; c'est un dialogue de sommet à sommet.

Alors, lorsque Victor Hugo fait l'éloge funèbre de Balzac, lorsque Balzac commente « La Chartreuse de Parme », ou bien encore lorsque Baudelaire rend hommage à Gustave Flaubert, ils ont su, avec générosité et surtout perspicacité, parler d'œuvres à la fois éloignées de leurs propres voies

mais dont leur intelligence artistique propre a su pénétrer l'originalité et la force, souvent peu comprises de leurs contemporains, et même négligés par les critiques littéraires attirés.

C'est surtout au XIX^e siècle, avec le romantisme, qu'on puisse sans doute la faire débiter au XVIII^e siècle notamment avec Diderot, que s'est développée cette critique littéraire représentée par des artistes-critiques : Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly...

C'est une chaîne qui se prolonge jusqu'au XX^e siècle, siècle dans lequel apparaît même une figure paradoxale, le critique-écrivain, qui fait de l'activité et de l'écriture critique une forme d'art qui absorbe toutes les autres.

Baudelaire a bien défini cette critique d'artiste : « Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée et politique, c'est-à-dire faite à un point

de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. »

Dans ce poème, Baudelaire reprend les éléments de la comédie de Molière, mais élabore une interprétation générale. Il donne une lecture sombre, inquiétante de ces personnages de comédie. Le cri de Sganarelle « Mes gages ! Mes gages ! » est figé dans l'éternité. Don Juan le damné ne semble pas vaincu par le remords et les êtres qu'il a déshonoré, humiliés et bafoués, le poursuivent sans obtenir de lui-même un regard.

Ainsi Baudelaire créateur ne cesse d'être un interprète, un lecteur mais cette lecture débouche sur un poème. Son point de vue sur le personnages moliéresque est partial, peu soucieux de savoir que Molière a vraiment voulu exprimer (il ne prétend pas à l'objectivité, ou même à la fidélité), livre de son point de vue une lecture exigeante et attentive de la pièce en l'inclinant vers le tragique, la noircit

en une vision dantesque. C'est un exemple de critique créatrice.

Mais la lecture des artistes, orientée par leur travail propre, peut avoir les effets inverses. Les écrivains cherchent dans les œuvres qu'il leur arrive de commenter (car, ils n'ont, remarque Thibaudet, rien de systématique et atteignent rarement à une vision d'ensemble) ce qui peut nourrir leur propre œuvre, les secrets de fabrication, ils sont comme des artistes qui admirent ou dénigrent le travail d'un confrère : ils sont en quête de modèles, ou de repoussoirs ; ils révèrent un maître ou haïssent un rival.

Cette critique de parti pris souvent violente et excessive, ne cherche pas tant à être équitable qu'à augmenter son pouvoir d'invention, à creuser de nouveaux chemins à la création. C'est une descente dans l'atelier.

Mais il faut ajouter aussi : une descente dans l'arène ! Les querelles d'écoles, de chapelles, de

clans ne manquent pas de se vider dans le champs de bataille que devient alors dans la critique littéraire. Pour renverser la formule de Chateaubriand, on abandonne « la grande, et difficiles critiques des beautés » pour s'adonner à « la petite et facile critique des défauts ».

Paul Féval (1816-1887), auteur à succès, connu de nos jours, grâce aux adaptations cinématographiques, pour ces feuilletons palpitants et justement populaires, « Le Bossu » et à l'époque pour « Les Mystères de Londres ».

Barbey n'a rien contre le divertissement ; il ne boude pas son plaisir ; il ne méprise en rien le talent, la fécondité, et même le brio de ce jeune écrivain ; d'où des formules louangeuses (mais se retournant toujours en blême) par lesquelles il qualifie l'écrivain : « Il a cette fleur de l'amusement qu'on respire » ; il est « un Conteur pour le plaisir de l'imagination du plus grand nombre » ; il plaît et amuse.

Néanmoins, si on le juge en le comparant à des modèles plus accomplis, plus maîtres de leur art, à un romancier comme Balzac que Barbey place au-dessus de tout, Féval n'est pas même un romancier. Il a « diminué la notion du roman, de cette chose complexe et toute-puissante, égale au drame par l'action et par la passion, mais supérieure par la description et par l'analyse ».

C'est donc au nom d'une certaine esthétique du roman qui, sans négliger l'action ou le drame, vise une certaine profondeur psychologique, un art de la représentation servi par un style artiste, que Barbey dénie la qualité de romancier à Féval ou plutôt il la lui concède mais dans un rang inférieur. Seul cet abaissement explique, c'est du moins le point de vue aristocratique de Barbey, le vif succès rencontré par ces romans qui ne sont qu'à peine des romans, les romans d'aventures, les romans feuilletons.

La critique artistique comporte donc ses étroitesse. La critique se fait jugement de valeur (c'est le sens moral de critiques), exclut et tranche. Leur art qui ouvre aux artistes-critiques des portes sur la création des autres, inévitablement, leur enferme.

L'acuité du regard que lui donne sa parenté avec un autre artiste ne manque pas d'avoir pour contrepartie une cécité aux qualités d'un artiste trop différent, trop éloigné de lui.

Et il n'y a rien de surprenant à ce Stendhal répugnant aux effusions lyriques haïsse Chateaubriand, que Flaubert ironiste guéri des images des romantismes exécra Lamartine, qu'il trouve larmoyant. Il serait vain de chercher à réconcilier Zola et Léon Bloy.

L'artiste n'est pas le meilleur juge des œuvres d'art mais cela tient à la nature de la littérature sans doute d'exprimer en de multiples sens le multiple. Il n'y a pas lieu de vouloir dépasser ce grand

visionnaire qui justement va parfois trop loin mais, dans ses excès, illumine, à défaut d'éclaircir, sans doute cependant faut-il chercher du côté du savoir (et l'on retrouve la fonction gnoséologique du verbe critiquer) de quoi ordonner et fonder en raison l'exercice critique.

Il revient sans doute à ce que Thibaudet appelle la « critique professionnelle », la critique savante, professorale, et universitaire d'offrir un point de vue qui a pour ambition de s'élever au-dessus des querelles d'école et de fournir la matière à un enseignement objectif, à un savoir établi et incontestable.

Cette catégorie socio-idéologique de « critique des professeurs » se justifie au XIX^e siècle où d'éminents maîtres comme La Harpe, Villemain, Brunetière, Nisard, Lanson ont instauré la littérature comme champ de savoir, comme discipline universitaire, l'identifiant essentiellement malgré

les divergences de conceptions propres à chaque savant, à l'étude d'une histoire littéraire nationale.

Cependant, cette domination professionnelle apparaît inopérante au XXe siècle, surtout en sa seconde moitié, où l'Université apparaît, on ne peut plus la diviser sur les notions de scientificité et d'histoires soumises à de radicales remises en cause.

V- Candide de Voltaire

La structure

1- Pour comprendre l'œuvre

Introduction

Candide paraît à Genève en janvier 1759. L'œuvre est élaboré tout au long de l'année 1758. Elle voit le jour dans une période de rupture et d'instabilité dans la vie de Voltaire et de crise dans les événements extérieurs. Elle constitue un tournant dans l'activité de l'écrivain, car elle confirme, après Zadig, le recours à un genre littéraire précis, considéré pour lui pourtant comme mineur, le conte.

1.1- Le temps des malheurs

Après une période où se déploie l'activité du Voltaire courtisan, et qui culmine avec l'élection à l'Académie française, vient en 1747 la disgrâce et l'obligation de quitter Paris.

La mort de Mme du Châtelet, les grands espoirs fondés sur le séjour en Prusse chez Frédéric II, finalement déçus à tel point que le départ de Prusse s'effectue dans des circonstances où le rocambolesque le dispute à la mesquinerie, puis la difficulté à trouver un refuge sont autant d'événements qui plongent l'auteur dans l'errance et l'incertitude.

Finalement Genève offre un asile et, peu à peu, naît la tentation d'un repli, d'une retraite à l'écart du monde, plus égoïste, concrétisée par le séjour aux « Délices », puis l'installation à Ferney, bref la tentation de cultiver son jardin.

1.2- Le scandale du mal et le recours au conte

Pourtant, l'actualité, avec ses drames, sollicite l'auteur. Le tremblement de terre de Lisbonne, le début de la guerre de Sept Ans posent une nouvelle fois la question de l'existence du mal dans la création divine et sont un démenti pour les philosophes optimistes qui affirment que Dieu est juste et que ce monde est le meilleur des mondes possibles, tel Leibniz, qui fonde cette théorie avec sa Théodicée, en 1710. Démenti aussi pour les hommes des Lumières, convaincus d'un progrès de la civilisation.

Voltaire retrouve alors la veine du polémiste, et, pour mener son combat contre l'optimisme, le fanatisme et les aberrations de la société, il choisit le conte : divertissement fait pour amuser et non pour instruire, celui-ci lui permet en effet une plus grande liberté dans l'intrigue, un rythme rapide des péripéties et une diversité dans le ton.

2- Analyser du titre

2.1- Une œuvre anonyme

Lors de sa parution, Candide est une œuvre anonyme. Si le succès du livre est immédiat auprès du public, les condamnations officielles ne le sont pas moins. L'identité du véritable auteur ne fait aucun doute dans l'esprit des lecteurs avertis et tout le monde reconnaît Voltaire.

L'anonymat des premières éditions s'explique par des raisons de sécurité : il faut échapper aux poursuites éventuelles, que ne manqueront pas de provoquer les idées développées dans Candide.

Le refus par Voltaire d'endosser la paternité de l'œuvre peut aussi révéler de sa part un certain mépris pour un genre littéraire mineur (par rapport à la poésie et à la tragédie), le conte.

Ne sont pas absents non plus l'espièglerie et le goût de Voltaire pour les identités multiples, pour les déguisements puisqu'il précise que le livre est traduit de l'allemand et a été écrit par le docteur Ralph.

La liste est longue de toutes les identités qu'a prises Voltaire dans son œuvre. Et les nécessités de la sauvegarde personnelle ne peuvent faire oublier la part du jeu des masques, ni la part d'une certaine distance par rapport à des écrits militants.

2.2- La dualité du titre

En comparaison de la situation des premiers lecteurs de l'œuvre, notre rapport à Candide est totalement changé. Nous sommes en présence de ce que l'histoire littéraire considère- les tragédies ayant été oubliées- comme le chef-d'œuvre de Voltaire. De plus, l'auteur appartient au panthéon national des grands inspireurs de la Révolution à côté de Rousseau et de Montesquieu.

Le titre complet est Candide ou l'Optimisme, traduit de l'allemand, de M. le Docteur Ralph. L'édition de 1761 précise avec les additions qu'on a trouvée dans la poche du docteur lorsqu'il mourut à Minden l'an de grâce 1759.

L'identité de l'auteur présumé du livre fait attendre une œuvre sérieuse, fruit du travail d'un universitaire érudit. Par des précisions bibliographiques, Voltaire insiste, jusqu'à l'excès, proche de l'humour, sur l'authenticité de l'œuvre et de sa paternité. Le titre lui-même, à l'image de

l'œuvre, révèle la dualité du projet et organise la multiplicité des lectures possibles.

a) La première partie du titre

Elle est romanesque, laisse présager le récit merveilleux ou réaliste de la vie d'un personnage, et introduit enfin à un roman d'apprentissage ou à un roman picaresque. Réduite au seul prénom, l'identité, ambiguë (masculine ou féminine), sans indication de statut social du héros, nous promet les aventures et expériences d'un personnage jeune en devenir.

Le prénom est aussi un adjectif et nous révèle par son étymologie l'aspect fondamental de son caractère et de sa personnalité, la candeur. Nous nous attendons de sa part à de la naïveté, à de l'étonnement face au monde et peut-être aussi à des déceptions.

La seule mention du prénom dans le titre instaure un rapport de familiarité bienveillante ou supérieure entre le narrateur et le héros et un rapport

de complicité entre le narrateur et le lecteur dans leur appréciation du héros et de ses aventures.

b) La seconde partie du titre

Avec elle, nous abordons l'aspect philosophique de l'œuvre. Sommes-nous conviés à suivre les aventures réelles ou merveilleuses d'un jeune héros ou à méditer sur l'optimisme ? Fiction ou dissertation philosophique ?

Le mot d'optimisme est récent à l'époque et désigne une théorie philosophique, élaborée par Leibniz, pour justifier la présence du mal dans la création de Dieu. Dans toute l'étendue des possibles, le monde que Dieu a choisi de créer est le meilleur des mondes possibles, même s'il est imparfait.

L'imperfection que provoque l'existence du mal, pour Leibniz, fait partie de la création. Pour nous, l'optimisme est plus généralement une disposition à voir le bon côté des choses. Il n'est pas douteux que les premiers lecteurs au fait des

querelles philosophiques de l'époque aient pensé immédiatement à la théorie de Leibniz. Le suffixe en « -isme », avec sa connotation philosophique, détruit le romanesque se la mention du prénom Candide.

Candide n'a pas de vie propre, perd sa présence charnelle, est réduit à représenter une attitude philosophique face au monde et devient une figure allégorique. De fait, l'objet premier de Voltaire, quand il écrit Candide, est de dénoncer l'absurdité de l'optimisme et de faire œuvre militante.

Si au monde actuel se pose toujours la question du mal, nous ne sommes pas au cœur des querelles philosophiques du XVIIIe siècle. Pourtant, nous lisons toujours, et avec plaisir, Candide. Quand nous parlons de ce livre, nous ne disons plus que « Candide » en passant sous silence la suite du titre.

Il ne s'agit donc pas seulement d'une œuvre dictée par les circonstances d'un combat idéologique ; Candide a une vie autonome au point d'être devenu un type littéraire, et Voltaire a su faire la part si belle au romanesque que Candide est son œuvre la plus populaire.

S'il y a plaisir du lecteur, il y eut à n'en pas douter plaisir jubilatoire de l'écrivain. Plaisir de celui qui fréquente les théâtres et brille dans les salons d'endosser une fois encore une identité d'emprunt, d'échapper ainsi à la censure, d'égratigner ses adversaires, de mettre en scène avec humour ce qu'il hait le plus, de se permettre toutes les futiles fantaisies d'un conte, de s'engager tout en ne se livrant pas complètement ; plaisir d'être philosophe et mondain.

3- Les personnages

Introduction

Ce sont les marionnettes qu'il nous est difficiles de nous représenter, faute de véritable portrait. Dans la stratégie du conte, le narrateur insiste sur le seul aspect du personnage utile à sa démonstration (*le bon Jacques*, par exemple). Le recours à l'épithète homérique confirme la fonction allégorique des personnages. Pourtant, tous ne sont pas désintéressés, certains acquièrent une épaisseur psychologique.

3.1 - Candide

L'étymologie de son nom (*candidus* en latin) lui confère la blancheur, la naïveté, au sens propre, de celui qu'on va façonner. Modelé par la philosophie de Pangloss, il porte sur le monde et sur ses aventures une appréciation dont l'unique référence est l'optimisme.

D'où un constant étonnement qui traduit bien la difficulté de faire coïncider l'enseignement reçu avec les faits. Ballotté par les événements, ne décide rien par lui-même, ne possède que peu de sens critique, il n'est pas maître de son destin. Notons les tournures passives quand il est question de lui. Il faut attendre le chapitre 30 pour le voir faire acte d'indépendance et prendre une décision, celle de cultiver son jardin.

3.2- Pangloss

Etymologiquement, il est tout (*pan* en grec) langue (*gloss* en grec). De fait, le maître es *métaphysico-théologo-cosmolonigologie* ne fait que

parler au lieu d'agir, et raisonne *a priori*. L'implacable logique de son raisonnement ne s'inquiète pas des faits. Il ressasse le credo optimiste du « *tout est bien* ». Il ne peut, quoi qu'il arrive, se dédire, et son aveuglement confine au grotesque et à l'absurde. La charge satirique de la caricature est très forte (et Voltaire, n'oubliant pas le libertinage, en fait un homme à femmes).

3.3- Cunégonde

Fille du baron de Thunder-ten-tronckh- nom à consonance germanique et allitérations comiques-, elle est affublée d'un prénom moyenâgeux qui traduit bien des prétentions aristocratiques liées à haute naissance et une ancienne noblesse.

C'est, romanesque oblige, l'amante idéalisée de Candide, l'unique objet de ses pérégrinations. Responsable de sa première faute, elle fait souvent preuve d'ingénuité ou de sensualité, et les aléas parfois douloureux de la vie d'une jeune fille livrée à la brutalité du monde ne la font pas que souffrir.

3.4- Martin

Antithèse et antidote de Pangloss, choisi comme compagnon de voyage par Candide, il incarne le pessimisme. Malgré son manichéisme forcené, la sympathie du narrateur lui est acquise. A l'opposé de la logomachie panglosienne, il est le « sage », le « savant » Martin que la vie a malmené et qui a su en tirer les conséquences. Sous son impulsion, Candide parvient à se débarrasser de l'emprise néfaste de Pangloss.

3.5- Cacambo

C'est un aide inespéré et précieux pour Candide. Curieux et inventif, il a les qualités et le savoir-faire du valet de comédie.

4- L'analyse

4.1- Du château à l'Eldorado, un voyage initiatique

L'épisode de l'Eldorado est central. Il structure le conte, en constitue le point culminant et l'étape majeure. Candide, chassé du paradis originel, à cause de Cunégonde, après plusieurs expériences douloureuses des grands maux de l'humanité, découvre, favorisé par le hasard, le meilleur des mondes possibles, le paradis, l'Eldorado. Mais l'Eldorado n'est pas vivable malgré sa perfection, car Cunégonde en est absent. La quête reprend et le côtoiement de malheurs particuliers l'incline, une fois retrouvée une Cunégonde enlaidie, à la construction d'un paradis plus humain, le jardin. La quête romanesque de l'amante idéale se mêle à la quête philosophique du bonheur. Candide pourrait bien être le héros d'un roman d'apprentissage ou d'un roman picaresque.

a) L'initiation par le mal

La quête du meilleur des mondes possibles se transforme en expérience du mal. Toute la première partie du conte est une lente préparation à la découverte de l'Eldorado qui prendra sa valeur pleine et entière une fois subie l'expérience du mal. En conséquence, le narrateur fait subir à son héros tous les grands maux dont l'humanité est accablée. Il imbrique ainsi intrigue romanesque et démonstration philosophique. Ce sont successivement :

- * la guerre avec ses atrocités « normales », quasi régies par un code qu'observer scrupuleusement les belligérants. Ce thème est entretenu avec soin par la reprise du récit, par les différents survivants, de la destruction du château ;

- * les catastrophes naturelles, tels le tremblement de terre de Lisbonne et la peste, manifestations d'une Providence injuste et aveugle ;

- * l'inquisition et ses pratiques et spectacles barbares, concrétisation du fanatisme religieux ;

* l'asservissement des peuples indigènes par les puissances européennes. Le royaume des jésuites au Paraguay en est un exemple.

A lire la succession rapide de ces calamités et la capacité du héros à en sortir indemne, nous quittons le vraisemblable et abordons au merveilleux. Le récit de la vieille- par ailleurs préfiguration du destin de Cunégonde qui sera affligée de la même laideur- pourrait être le résumé du plus échevelé des romans d'aventures et concentre tous les maux qu'un individu peut subir.

b) Le périple

Tel un héros picaresque, Candide entreprend la quête de sa dame. Le voyage, outre qu'il symbolise l'errance d'un jeune héros à la recherche de son indépendance et de l'affranchissement des dogmes, permet de concilier le merveilleux et la démonstration philosophique :

* Il distribue la description du mal en tableaux successifs correspondant à chaque étape. Le mal s'en trouve ainsi universalisé ;

* il alterne les étapes dramatiques et les accalmies. D'ailleurs, Voltaire comble les temps morts que représentent les traversées en bateau par des récits comme celui de la veille entre Cadix et Buenos Aires ;

* Il distille les moments de désespoir et les moments d'espoir, l'accomplissement du bonheur étant toujours rejeté à l'étape suivante. Le Nouveau Monde, après les expériences de la situation européenne, suscite l'espoir et révèle la relativité de la vérité ;

* il fait la part belle au merveilleux et à l'exotisme en proposant au lecteur l'évocation d'horizons paradisiaques qu'il ne connaît pas et dont le point d'orgue est l'Eldorado.

S'il est possible de suivre sur une carte le trajet du héros, nous verrons que le récit n'est pas

situé dans le temps, les indications temporelle
relevant de la pure convention romanesque.

4.2- De l'Eldorado au jardin, la conquête de l'indépendance

a) La découverte du Nouveau Monde

Si le Nouveau Monde colonisé par les Européens s'avère présenter les mêmes tares que le Vieux Continent (royaume des jésuites, esclavage à Surinam), le Nouveau Monde indigène offre à Candide deux expériences positives :

* le pays des Oreillons où il a la révélation de la relativité des mœurs et dont les juges paraissent raisonnables, à l'opposé des fureurs de l'Inquisition ;

* l'Eldorado où éclate la relativité de la valeur des objets, où l'utile est agréable, d'où le mal est absent, où les sciences sont reines, où le roi est accueillant et libéral.

Il est désormais certain que la Westphalie n'est pas le meilleur des mondes possibles.

b) Un nouveau mentor

Pangloss, le premier maître, est abandonné en Europe et ne reparaît qu'à la fin, en piteux état à nouveau. S'il continue à ressasser ses raisonnements, malgré le derviche qui lui conseille de se taire, Candide ne l'écoute plus que par gentillesse et n'en fait qu'à sa tête.

En revanche, le Nouveau Monde, c'est l'occasion de la rencontre avec Martin qui, de ses sages conseils nourris par l'expérience, va guider Candide au milieu de la jungle européenne. L'influence de Martin est déterminante dans l'affranchissement de Candide du credo optimiste.

c) Les hommes sont des loups

* le nègre de Surinam est victime de la cupidité du négociant Vanderdendur (Hollandais à la dent dure, à l'image de l'éditeur Van Düren) ;

* Candide est détroussé par un patron de bateau hollandais ;

* un amiral anglais est exécuté pour avoir été vaincu (l'Angleterre ayant été longtemps pourtant l'un des modèles de Voltaire) ;

* Candide est victime de la friponnerie (noter la récurrence des mots *fripons* et *friponnerie* dans le chapitre 22) ;

* le frère de Cunégonde, incapable de se défaire de ses préjugés aristocratiques, veut sans cesse en découdre avec Candide quand il parle de son mariage avec Cunégonde.

d) Les apparences sont trompeuses

Venise, la ville du Carnaval et des masques, est le théâtre de plusieurs rencontres ;

* Paquette, la courtisane, et frère Giroflée semblent, à les voir, les êtres les plus heureux du monde. Or le récit de leur vie n'est qu'une suite de malheurs ;

* Pococuranté, le noble vénitien, amateur de littérature, au jugement personnel et sûr, donne

l'image du bonheur et de la sérénité, du détachement. En réalité, ce n'est que de l'ennui ;

* les rois de Carnaval sont des rois déçus.

e) La métairie de Propontide

Achetée avec le reste des richesses de l'Eldorado- qui symbolisent l'importance de la visite de ce pays dans l'évolution des idées de Candide-, elle représente :

* la tentation égoïste d'une solution individuelle à la quête du bonheur ;

* un moyen terme entre le faux paradis de Westphalie et le paradis inaccessible de l'Eldorado. Cunégonde, éblouissante de beauté dans son château de conte de fées, absente de l'Eldorado, est là, même si elle est désormais vieille et laide.

f) La carte du monde voltairien

Lecteur de récit de voyage, lecteur des *Lettres persanes* et de Rabelais, Voltaire, en organisant le

voyage de Candide, trace sa carte du monde où l'imaginaire se mêle au réel.

* s'il est possible sur un planisphère de suivre pas à pas les déplacements de Candide, deux lieux portant relèvent de la fiction : le château de Thunder-ten-tronckh et l'Eldorado. Ce sont précisément les deux espaces où la fiction l'emporte sur l'interrogation philosophique. L'Eldorado est le paradis inaccessible du visionnaire ;

* l'imbrication du réel et de l'imaginaire est aussi sensible dans les noms des personnages évoqués, puisque voisinent les héros de la fiction et les personnages de l'actualité, la fausse marquise et mademoiselle Clairon ;

* une géographie affective se dessine, où l'Europe du Nord est chargé de tous les maux, où la péninsule Ibérique est invivable, où l'Amérique, porteuse de tous les espoirs, est à l'image de l'Europe, où Venise est trompeuse et où Constantinople est le lieu de tous les possibles.

g) La victoire de l'esprit critique

* L'ampleur du périple de Candide révèle un souci de généralisation. Le regard critique doit, d'est en ouest, du nord au sud, embrasser tout l'univers connu, afin de persuader le lecteur écrasé sous le poids des preuves et du sérieux de l'enquête, de ne pas laisser des contradicteurs malveillants trouver, dans des contrées que Candide n'aurait pas visitées, des arguments pour défendre leur thèse.

Le processus d'interrogation de la réalité du temps est presque scrupuleux et progresse pas à pas. Chaque étape aborde un nouvel aspect de la question, suscite un nouveau démenti de l'optimisme.

La démarche se veut scientifique et se donne les apparences de la rigueur. Hypothèse : supposons (ou feignons de croire) que le meilleur des mondes existe. Vérification : cherchons-en les preuves (or, ô surprise, nous ne découvrons que des manifestations

du mal). Conclusion : le meilleur des mondes n'existe pas (il faut le construire).

Le trajet de Candide représente la formation de l'esprit. L'enseignement reçu, dogmatique et inapte à rendre compte de la réalité, est progressivement mis en cause, puis rejeté pour faire place à une décision personnelle.

Dans cette évolution, qu'il ne maîtrise pas au départ, le héros est aidé par les circonstances et par la rencontre d'hommes, à l'histoire et aux idées différentes (Jacques et Martin). L'esprit critique, qui ne s'est pas laissé séduire par les rêves de perfection (l'Eldorado), triomphe des dogmes dans le même temps que le jardin s'organise après l'effondrement du vieil ordre aristocratique.

Les thèmes

1- La réfutation de l'optimisme

Introduction

Un des objectifs essentiels de Voltaire quand il entreprend la rédaction de Candide est de réfuter la théorie de l'optimisme élaborée par Leibniz. Grâce aux tribulations de Candide, cette théorie est constamment, et de façon polémique, mise à l'épreuve des faits et d'une réalité offrant presque uniquement le spectacle du mal.

1.1- La découverte du mal

Chassé du « paradis » du château de Thunder-tronckh, Candide, nourri par les soins de Pangloss du credo optimiste du « *tout est bien* », est lancé sur les chemins de l’Ancien et du Nouveau Monde et y côtoie tous les avatars du mal. S’inspirant, tout en la réduisant, d’une distinction de Lebiniz, Voltaire distingue le « mal en physique » et « le mal en morale », et il invite son lecteur à une découverte du mal sous toutes ses formes en suivant les pas du héros.

a) Le « mal en physique »

Le mal en physique rassemble les maux causés par la nature et ses cataclysmes. L’évolution capitale en est celle du tremblement de terre de Lisbonne dont Candide est le témoin et qui a inspiré en 1756 à Voltaire le *Poème sur le désastre de Lisbonne*.

b) Le « mal en morale »

Ce genre du mal réunit d'une part les injustices du sort ou de la Providence (la mort du vertueux Jacques et la suivie du matelot assassin), et d'autre part les maux inhérents à la société et à son organisation. Nous trouvons dans ce registre l'évocation :

* de la guerre et des désastres avec le récit de l'affrontement des Arabes et des Bulgares ;

* de l'Inquisition et du fanatisme religieux quand un autodafé à Lisbonne doit empêcher la répétition des tremblements de terre ;

* de l'esclavage dans la rencontre de Candide avec le nègre de Surinam.

c) Le « mal mutuel »

C'est enfin le mal que se font les individus les uns aux autres, en raison de leur malhonnêteté, de leur méchanceté ou de leur tartuferie.

Dans l'instruction du procès de l'optimisme, les preuves réunies par l'accusation sont écrasantes.

Dans le long périple de Candide, la seule étape où le héros, et le lecteur avec lui, se reprend à espérer quant à la possibilité de rencontrer le meilleur des mondes possibles, c'est le séjour dans l'Eldorado. Mais bien qu'au centre du roman, il n'apparaît que comme une parenthèse et il faut bientôt le quitter pour trouver le monde et ses malheurs en gardant le souvenir d'un univers merveilleux, mais inaccessible. Seule l'Utopie permettrait de construire le meilleur des mondes.

1.2- La satire et la distance de l'ironie

A ainsi relater les découvertes et expériences de Candide aux différentes étapes de son voyage- sans parler de l'accumulation des catastrophes qu'ont connues dans leur vie d'autres personnages tels que la vieille ou Cunégonde, personnages qui nous entretiennent à plaisir de leurs malheurs-, on serait tenté de se croire embarqué dans quelque descente aux enfers ou dans quelques romans noir, tant le tableau est sinistre. Il n'en est rien.

Cette évocation constante des atrocités du monde se double, de la part de Voltaire, d'une satire pleine d'humour et d'ironie du monde et dans la société dans lesquels il vit.

Au-delà de la mise en cause de l'optimisme, Voltaire ne manque jamais d'épingler les scandales et les abus de la société de son temps, ce qui a constitué le combat de toute sa vie, avec toujours un plaisir évident.

Qu'il évoque la guerre, l'esclavage, le fanatisme religieux ou la perfidie des milieux littéraires parisiens, la dénonciation satirique de ces travers est, grâce à l'ironie, d'un impacte plus redoutable que ne le serait une longue déploration larmoyante.

Néanmoins, le recours à la satire ironique, outre de parvenir à une plus grande efficacité dans la mise en cause, permet aussi d'instaurer et de garder par rapport aux événements et à la réalité une distance qui est certes celle de l'esprit critique, mais aussi celle de qui veut rester en retrait. L'inanité de l'optimisme est démontrée, les travers de la société du XVIIIe siècle sont dénoncés, mais à quelle décision s'arrête Candide au terme de ses pérégrinations ?

1.3- Candide et l'optimisme

Candide est un élève soumis et un disciple zélé. Il a parfaitement assimilé l'enseignement et l'optimisme de son maître Pangloss. La prise de conscience que tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles est lente malgré l'évidence des faits. Son maître, *le plus grand philosophe du monde*, n'a pas cherché à développer en lui l'esprit critique et Candide *avait été élevé à ne jamais juger de rien par lui-même*.

a) Les apparitions de Pangloss dans le conte, une fois le château quitté, sont peu nombreuses et l'on doit sûrement à la malice du conteur de ne le rencontrer que dans des situations critiques : mendiant borgne (chap. 4), pendu par l'Inquisition (chap. 6), galérien (chap. 28). Le chantre de l'optimisme fait piètre figure. Son entêtement à ne pas vouloir renier sa théorie le transforme en caricature et il avoue au chapitre 28 :

*« Je suis toujours de mon premier sentiment ;
car enfin je suis philosophe : il ne me*

*convient pas de me dédire, Lebiniz ne pouvant
avoir tort... »*

En revanche, Pangloss est omniprésent grâce à Candide. Celui-ci ne cesse de demander face à ce qu'il voit quel serait l'avis de son maître et ne cesse de se répéter de façon mécanique et par là humoristique que comme le dirait son maître, *tout est bien*, quelle que soit la situation : et plus elle est désastreuse, plus le décalage paraît comique. Candide fait preuve d'une obéissance aveugle. Il accepte les préceptes panglossiens sans discussion. Il faut avouer aussi que, pour lui, *tout est bien* quand renaît après une période critique l'espoir de trouver un monde ou une situation meilleurs, par exemple de retrouver Cunégonde ou de découvrir le Nouveau Monde. C'est tout l'art du conteur providentiel, n'oubliant jamais qu'il fait œuvre romanesque, de distiller cet espoir.

b) Malgré tout, le démenti brutal que les faits apportent à la théorie de l'optimisme finit progressivement par ébranler les certitudes de

Candide et lui faire mettre en doute le bien-fondé de l'enseignement de Pangloss.

Son parcours de l'adhésion naïve et sans réserve à une théorie à la remise en question de cette même théorie est facilité par la découverte de l'Eldorado et la rencontre avec le sceptique et pessimiste Martin. Parcourant l'Eldorado, Candide dit :

« Et quoi qu'en dît Pangloss, je me suis souvent aperçu que tout allait mal en Vestphalie. »

Après avoir écouté le récit de la vie du nègre de Surinam, Candide s'enhardit :

« Ô Pangloss ! tu n'avais pas deviné cette abomination ; c'en est fait, il faudra qu'à la fin je renonce à ton optimisme. »

L'expérience de la réalité dessille les yeux de Candide jusqu'à cette interrogation angoissée :

« Ah ! Pangloss ! Pangloss ! Ah ! Martin ! Martin ! Ah ! ma chère Cunégonde ! Qu'est-ce que ce monde-ci ? »

Au bout du parcours, au chapitre 30, tandis que, malgré le derviche qui lui conseille de se taire,

Pangloss continue à réciter son catéchisme optimiste où tout mal se convertit en bien, Candide manifeste son indépendance, prend une décision enfin personnelle :

« Cela est bien dit, mais il faut cultiver notre jardin. »

Il faut néanmoins souligner que la faillite de l'optimisme et la reconnaissance du scandale du mal n'ouvrent pas ici sur une attitude militante de révolte, mais sur un retrait, un repli sur soi, une distance par rapport à une réalité décevante.

V- Les Mots
de Jean-Paul Sartre

1- Variations autour d'un titre

Pour *Les Mots*, Sartre avait d'abord envisagé plusieurs titres (*L'Alphabet*, *Autocritique*, *Jean sans terre*), avant de se fixer finalement sur le plus simple, peut-être dans une sorte de décision d'évidence, tant la problématique du langage est central dans le livre.

Les Mots, titre ultime choisi en 1963, est un titre simple et explicite, qui n'annonce pas la dimension autobiographique d'emblée mais au contraire objective la passion de Sartre pour la littérature. Ce sont les mots qui l'ont fait devenir ce qu'il est devenu: le titre apparemment neutre, puisqu'il ne renvoie pas à Sartre, est cependant ambivalent si l'on voit le traitement qui en est fait dans le corps du texte.

Mais Les Mots renvoient bien sûr à la problématique fondatrice du livre éponyme, à l'erreur du jeune Sartre (Poulou) prenant les mots pour les choses. Dans la mesure où les mots valent pour les choses dont ils sont les signes, ils se

substituent à la vraie vie et donnent à celui qui fait métier de les employer l'illusion de fabriquer un autre monde.

L'écrivain est donc fatalement tenté d'adopter une vision erronée du monde en prenant l'imaginaire pour le réel: tel est ce que Sartre appelle son idéalisme qui le conduit à valoriser la fiction aux dépens de l'existence, l'idéal aux dépens du réel. La conséquence en est la dépréciation du monde, dans une sorte de tour de passe-passe plus ou moins conscient, en tout cas fréquent chez les écrivains. Les mots peuvent être rapprochés de leur quasi-homonyme "les morts" en ce sens qu'ils représentent une certaine mort du réel au profit d'un investissement démesuré dans l'imaginaire.

2- Composition et chronologie

La composition du livre s'est étalée sur dix ans, preuve que ce ne fut pas pour Sartre une entreprise facile. La disposition simple du texte en deux grandes parties (Lire et Ecrire) n'en laisse rien paraître, comme si la rédaction ne portait nulle trace des questionnements qu'un auteur ne manque pas de rencontrer lorsqu'il veut se raconter.

La première partie, "lire", allant de 1909 à 1914, raconte de l'apprentissage de la lecture puis l'endoctrinement littéraire effectué par son grand-père. La seconde partie, "Ecrire", s'étend de 1912 à 1917 et raconte les débuts littéraires de Poulou, qui se font sous le signe de la jubilation.

On constate d'une part la réduction volontaire du champ chronologique, puisque Sartre arrête son récit au moment de la guerre, alors que Poulou a douze ans, d'autre part la superposition des dates, qui confond les périodes correspondant aux deux parties au lieu de les distinguer par une séparation stricte. Le couple "Lire-Ecrire" fonctionne de façon

temporelle et causale, l'une aboutissant à l'autre selon la logique narrative classique.

Mais à cause de l'absence de datation précise des événements, notamment liée au fait que l'enfance se donne sous l'espèce d'un flux continu, l'ordre chronologique des Mots n'est pas aussi clair que le laisse supposer cette étendue qui saisit Poulou de quatre à douze ans. Deux époques se superposent et il n'est pas toujours facile de rapporter ce qui relève de la temporalité de l'énoncé et de l'énonciation.

Surtout, d'après le théoricien de l'autobiographie Philippe Lejeune, la chronologie trop binaire du texte masque en réalité une dimension discursive. En effet, Les Mots cherchent à présenter non pas une vie mais une trajectoire, c'est-à-dire une existence traversée par un sens ou plutôt une série de sens caché, auxquels Sartre donne une explication progressive et successive.

L'ordre du récit est assez complexe à décrire. Si la thèse de Philippe Lejeune est séduisante puisqu'elle en montre la logique souterraine que la composition en diptyque masque quelque peu, il faut néanmoins suivre de très près l'organisation du texte pour en appréhender toutes les subtilités.

La composition chronologique n'adopte pas une linéarité absolue et les repères internes n'apparaissent pas très clairement du fait que les événements sont fréquemment rapportés à l'énonciation: la voix de l'adulte se mêle aux épisodes vécus par l'enfant.

3- Les personnages

Les Mots, s'ils n'étaient une autobiographie, seraient "une espèce de roman" familial: le monde représenté est clos sur lui-même et se restreint à un nombre limité de personnages qui tournent tous autour du principal, l'enfant que fut Sartre, Poulou. Mais ce personnage est évidemment double, à la fois l'enfant des années 1909-1917 et le Sartre écrivain: il faut sans cesse prendre en compte que Sartre est dualisé dans ce texte puisqu'il est à la fois sujet de l'énonciation et objet de l'énoncé.

En fait, à travers l'enfant, l'autre Sartre apparaît comme voix qui raconte. L'autre protagoniste, lui, est décrit de façon monolithique: il s'agit du grand-père Schweitzer, l'éducateur, la principale cible du texte. Les autres membres de la famille seront évoqués rapidement car ils sont secondaires, étant traités comme tels par l'auteur.

a) Poulou

Nous ne faisons ici que présenter Poulou, car le personnage problématique qu'il est fera l'objet

d'un développement spécial dans la partie "Axes de lecture".

Le personnage phare du texte est Sartre enfant, nommé Poulou par sa famille en signe d'affection, par ce qu'on appelle un terme hypocoristique. Alors que le langage enfantin n'est pas du tout retranscrit dans *Les Mots*.

Poulou est saisi dans une tranche historique qui va à peu près de 1909 à 1917, de l'âge de quatre ans à l'âge de douze ans. Il s'agit donc bien d'un enfant qui est décrit, bien qu'on ait parfois tendance à l'oublier au regard de ses talents précoces. Le futur intellectuel est qualifié d' "enfant sage".

Ellipse, dénégarion, on voit qu'écrire sur soi relève toujours plus ou moins d'une réinterprétation des faits. Poulou est vu dans sa progression, notamment à travers la méditation des livres: sa mère lui fait la lecture, puis il apprend à lire lui-même, puis à écrire, il entre à l'école, au collège. Deux épisodes de confrontation à d'autres enfants

marquent les étapes narratives du livre de façon antagoniste: contact problématique avec ses jeunes semblables au Luxembourg, qui clos la partie "Lire", complicité positive avec ses camarades de lycée, qui marque la coupure sociale de l'adolescent avec le complexe familial.

b) Sartre

Il est clair que toute l'énonciation étant menée par Sartre, c'est en fait une image de ce dernier que nous voyons se dessiner alors même qu'il se tourne vers l'enfant qu'il fut.

Il convient de dissocier les deux êtres, d'abord parce qu'en dépit du fait qu'ils renvoient au même individu, plus de quarante ans les séparent. Surtout, il ne s'agit plus du même individu, Sartre objectivant en fait l'enfant qu'il a été par sa méthode de "psychanalyse existentielle" appliquée à lui-même et qui nous donne des informations sur sa vision du monde d'adulte: la figure de Sartre va donc s'éclairer à partir de la vision qu'il construit de

lui-même en tant que narrateur et commentateur de son enfance.

On peut toutefois repérer les saillies dans le texte où la narration au premier degré s'interrompt pour laisser place à l'irruption au premier plan du Sartre de 1963: "Aujourd'hui, 22 avril 1963, je corrige ce manuscrit au deuxième étage d'une maison neuve".

Le paragraphe complet constitue une pause où Sartre s'auto- portraiture sous la double métaphore du "ludion et du scaphandrier" pour indiquer au lecteur sa légèreté originelle, que tempère une lourdeur liée à son statut d'intellectuel, à sa façon sérieuse d'envisager le monde et d'en chercher, comme le fait tout philosophe, une explication. On voit donc comme Sartre se perçoit, par cette métaphore aérienne et souterraine, sur le mode de la contradiction.

La figure de l'écrivain est ainsi remise à sa place, alors même que seul un écrivain reconnu peut

opérer ce type d'autocritique. La contradiction est résolue par la brillante formule de la fin: "Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui", qui postule une singularité inaliénable en même temps qu'une appartenance inévitable à la communauté.

c) La mère

La mère de Sartre, Anne-Marie Schweitzer, est un personnage à priori capital, mais relativement secondarisé par Sartre dans le récit: cela peut paraître étonnant dans la mesure où elle est la personne la plus proche de lui.

En réalité, cette relative mise à l'écart est bien la preuve du caractère fabriqué de tout récit de vie. Sartre a choisi d'orienter ce dernier d'une certaine manière, non de se conformer à un panorama exhaustif qui n'aurait aucun sens et serait voué à l'échec: la brièveté du texte est là pour indiquer cette forme de montage artificiel qu'est toute autobiographie.

Le fait de ne pas parler d'un personnage ne prouve d'ailleurs pas qu'il joue un rôle mineur dans la vie de Sartre, au contraire. La mère est un enjeu bien plus considérable que le grand-père, mais peut-être l'essentiel est-il ailleurs: *Les Mots* sont l'histoire d'une révolte, et l'écriture de soi, dans notre perspective, un genre judiciaire dont la mère est exclue en raison du rôle bienveillant qu'elle a incarné.

Il n'en reste pas moins que la mère, personne capitale, ce n'est pas un personnage central. Elle joue un rôle indirect dans le récit. Elle est l'objet d'une vénération, déplacée à la fin du livre: "Ma mère et moi nous avons le même âge et nous ne nous quittons pas."

Par ailleurs, la mère est présentée comme un être sacrifié à l'oppression familiale, un personnage de veuve prématurée qui ne trouve pas sa place dans l'ordre parental.

d) Le père

Il est absent puisqu'il est mort, mais il n'est pas refoulé hors du texte. Sa non-présence est envahissante au début de celui-ci, comme si Sartre avait voulu accentuer l'idée d'une perte d'origine qui fait de Sartre un être humain à part, orphelin, comme l'humanité peut-être, d'une transcendance perdue. Le père, Jean-Baptiste Sartre, est évoqué en deuxième position.

Il est à noter que la description que Sartre fait de son père succède à une déclaration liminaire provocante: "Il n'a pas de bon père, c'est la règle" et qu'elle s'effectue d'après une photographie, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un document qui fixe l'être. Le portrait, assez mordant, est surtout prétexte pour Sartre à s'interroger sur la fonction paternelle, dont il critique vertement l'aspect conformiste mais dont l'absence produit des effets antagonistes: insouciance, pour le positif, et sentiment de contingence, pour le négatif.

e) Le grand-père

Charles Schweitzer est l'autre personnage fondamental des *Mots*, en face de Poulou: nous l'analyserons plus profondément plus loin. Le grand-père maternel de Sartre est d'origine alsacienne. Il apparaît dès la première page, il est même le premier personnage à être nommé.

Visiblement intelligent, il se fait professeur d'allemand contre la volonté paternelle, épouse une "femme de neige" incroyante, dont il a une fille, Anne-Marie, la mère de Sartre, et deux garçons (les oncles de Sartre). C'est donc un professeur qui va élever son petit-fils et souhaiter pour lui un destin similaire- d'où le culte pour la langue et la littérature française dans lequel il le fait baigner, et qu'il transfère sur la personne de son petit-fils, c'est aussi un homme aisé et un patriote qui déteste logiquement les Prussiens, comme bon nombre d'hommes de cette génération: ils sont souvent l'objet d'attaques.

Le portrait subjectif que Sartre donne de cet homme, qui fut en quelque sorte son vrai père, c'est sans doute forcé: y a-t-il eu de sa part "machiavélisme", comme Sartre l'écrit dans son livre.

f) Les figurants

Ils appartiennent au cadre familial, telle la grand-mère, Louise, l'épouse de Charles, qui n'aime guère son petit-fils tombé dans les griffes d'un mari qu'elle n'aime guère non plus: ce personnage plutôt négatif reflète la négativité de la famille, qui n'est pas, comme dans les contes de fées, un havre de paix et d'amour. Louise, écrit Sartre, "blâmait ouvertement en moi le cabotinage qu'elle n'osait reprocher à son mari." Femme soumise, qui perçoit cependant la duplicité de Poulou, elle reste en retrait, maintenue par le récit dans une zone d'ombre.

Au-delà du cercle familial, on trouve M. Simonnot, le collaborateur du grand-père,

personnage insignifiant et content de lui qui donne l'occasion à Sartre d'un développement sur l'adhésion à soi que ce type d'être incarne: "C'est bien moi: je suis M. Simonnot, tout entier". Représentant le philistin à qui rien ne fait défaut, sujet rempli de lui-même, il angoisse Poulou en lui donnant, par contraste, le sentiment de sa gratuité. Inversement, c'est au contact de ses camarades de classe, où il voit d'autres lui-même- Bercot, Bénard et surtout Paul Nizan (plus tard l'un de ses meilleurs amis)-, que l'enfant apprend sa nécessité, le fait de se sentir justifié.

4- Le genre

a) Pourquoi une autobiographie?

La question du genre est déterminante dans toute approche littéraire: le choix que fait un auteur d'utiliser un genre n'est pas innocent et, pour reprendre une formule de Sartre lui-même, on peut dire que "toute technique renvoie à une métaphysique", autrement dit que le sens d'un texte ne peut être étudié indépendamment du cadre dans lequel l'auteur a choisi de le livrer.

L'autobiographie n'est donc pas un choix de circonstance; au contraire, elle apparaît comme une forme qui s'est imposée à lui et qu'il mûrissait depuis longtemps, mais à laquelle il voulait donner un relief particulier pour relater le sens de son parcours.

Il faut tout d'abord rappeler la définition que Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie, donne du genre dans son fameux essai *Le Pacte autobiographique*: "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait au sujet de sa propre existence

lorsqu'elle met l'accent sur l'histoire de sa personnalité".

Reste la question du pacte autobiographique, c'est-à-dire de l'affirmation d'identité entre les trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage, permise par la déclaration d'identité dont le garant est le nom propre. Elle est réalisée d'une façon particulière dans *Les Mots*, puisque le nom propre "Sartre", ne renvoie pas à Jean-Paul mais à son grand-père paternel, "le docteur Sartre".

La relation entre ce personnage et le personnage principal du livre se fait presque incidemment, Sartre retraçant sa naissance en des termes qui aboutissent au pronom personnel "moi". Ainsi le nom de Sartre est d'abord associé à un autre, son grand-père, personnage sans relief, simple porteur d'un nom qui deviendra célèbre. Sartre ne se met donc pas d'emblée en avant dans son texte, mais préfère montrer qu'il est le produit d'une lignée, le rejeton.

Le pacte autobiographique une fois réalisé, Sartre représente à plusieurs reprises son nom propre dans la suite du texte, toujours d'une façon significative, dans une sorte de fantasme chronique où Sartre s'amuse à envisager ce qu'aurait pu être son destin futur selon différents possibles, dont une version est comique par l'autodérision qu'elle implique.

On voit donc que le pacte autobiographique qui est conclu dans Les Mots engage une réflexion sur la notion d'auteur en tant qu'il s'enracine dans l'expérience: il est artificiel de séparer l'homme de l'auteur, telle est l'une des leçons d'un genre qui vise à unifier l'être sans gommer les contradictions qui le traversent.

b) Un cheminement vers l'autobiographie

Sans entrer dans le détail de la complexe philosophie sartrienne, on peut cependant remarquer que, dès ses débuts, Sartre s'est intéressé à la question du sujet: il restera toute sa vie un

philosophe de la conscience. Dans un essai de 1936, *La Transcendance de l'ego*, dans lequel il postule l'absence de position privilégiée du "je", Sartre avance que celui-ci ne peut apparaître qu'à l'occasion d'un acte réflexif, qui consiste à se saisir soi-même en opérant une sorte de division de la conscience. On retrouve ce dispositif dans toute entreprise autobiographique, puisque le "je" de l'énonciation, s'il est bien le même que le "je" de l'énoncé au sens où il renvoie au même individu, n'est pas de même nature: ainsi, il faudra distinguer entre le Sartre adulte et le Sartre enfant, dessiner un partage entre l'écrivain 1954)1963 et le jeune Poulou des années précédant la Première Guerre mondiale.

Toute autobiographie étant par nature rétrospective, elle engage une dissociation des instances qui fait d'elle un genre réflexif: c'est la distance chronologique entre le présent et le passé qui fonde la possibilité d'un regard sur le moi intérieur.

Ainsi, on le voit, l'écriture des Mots s'est-elle trouvée préparée par un ensemble de positions que Philippe Lejeune a qualifié d' "espace autobiographique", qui prend source chez Sartre dès ses débuts d'intellectuel et d'écrivain: alors même que l'écriture de soi pouvait sembler le plus bourgeois de tous les genres littéraires, Sartre y a vu au contraire la possibilité pour un écrivain de manifester l'expression de sa liberté. A l'exposition des forces qui l'ont fait se superpose le désir de se dégager du déterminisme auquel aucun individu n'échappe.

c) Les dangers de l'autobiographie

Le genre autobiographique comporte en effet un risque, celui de la complaisance de soi à soi. Sartre est conscient qui, dès L'Etre et le Néant, oppose deux façons d'envisager son moi passé: l'une, néfaste parce que fondamentalement nostalgique, repose sur l'idée "d'une étroite solidarité avec le passé", l'autre en revanche pose le

passé "pour ne plus être solidaire avec lui." Les deux visions du monde qui s'opposent là sont déterminantes parce qu'elles renvoient à une conception de l'homme qui va se trouver exprimée dans chaque type d'écriture personnelle, novatrice ou nostalgique.

C'est le Chateaubriand des Mémoires d'outre-tombe qui est implicitement visé dans ce passage comme membre du deuxième groupe. Chateaubriand est l'anti-modèle de Sartre parce qu'il vit dans un passé qu'il idéalise de façon morbide et qu'il tâche de conformer son être à une fidélité à un moi qui est justement dépassé: pour Chateaubriand le moi n'évolue pas, il reste tel qu'en lui-même, ce qui aboutit à une conception pessimiste de l'être et de l'écrivain.

Certes, Sartre s'identifie peut-être ici au mémorialiste, lui qui dans la seconde partie du texte délimité par cette épigraphe va s'employer à montrer que son destin d'écrivain a quelque chose

de pathétique, voire d'inutile; il n'en reste pas moins que l'écriture autobiographique telle que l'entend l'auteur des Mots est à l'opposé de celle de Chateaubriand, comme on peut l'inférer de ce passage de *L'Être et le Néant*: "Le passé... existe seulement comme ce moi que je ne suis plus, c'est-à-dire cet être que j'ai à être comme moi que je ne suis plus."

Sartre affirme ici la nécessité du devenir du sujet contre une conception fixiste de ce dernier. A l'inverse d'une vision réactionnaire de l'existence où le moi doit obéir à des déterminismes au nom d'une fidélité à un être stable.

Ainsi Sartre va-t-il, dans Les Mots, proposer une conception de l'autobiographie étroitement corrélée à sa conception humaniste de l'homme et rejeter les tentations qui guettent tout auteur se racontent: narcissisme, individualisme, mauvaise foi, aristocratism, esthétisme, conformisme, etc.

d) La charge de vérité

On sait que l'un des deux critères pour déterminer l'appartenance d'un texte à la sphère autobiographique est l'intention de dire la vérité: le genre n'a d'intérêt que si l'auteur s'engage à lever le voile sur les aspects de sa vie qui restent cachés aux autres, pour des raisons généralement liées à la bienséance, mais aussi à lui-même, en raison du refoulement qui le détourne de cet objectif.

Cette déclaration d'intention fonde l'aspect fiduciaire de l'écriture de soi, qui réclame une confiance réciproque entre l'auteur et le lecteur, celui-ci n'ayant aucun raison de soupçonner les propos de l'auteur. Même si Sartre à la différence du Rousseau des *Confessions*, ne prend pas d'engagement explicite concernant la véracité de ses dires, il est clair que toute son entreprise est située du côté de la vérité.

Il est intéressant à cet égard de relever la récurrence des expressions liées à la vérité ou, a

contrario, à la thématique du masque et de la comédie, dénoncée par l'auteur, comme dans ce portrait du grand-père: "A la vérité", il forçait un peu sur le sublime."

La vérité est bien sûr subjective, c'est celle de Sartre; mais elle opère dans le texte un rôle décisif puisque l'entreprise des *Mots* consiste précisément à rétablir la vérité sur son enfance, enfance aliénée par les fausses valeurs bourgeoises, mais aussi à dénoncer le mensonge propre à la fétichisation de la littérature.

5- Sartre et la littérature

L'un des centres d'intérêt majeurs des Mots est de voir quelle représentation Sartre se fait de lui en écrivain, en futur écrivain, mais aussi de comprendre quelle est sa conception de la littérature. Le texte, très habilement, mêle de façon indissociable le destin personnel d'un homme devenu écrivain par "mandat" et une réflexion brillante sur la littérature.

a) Un rapport ambigu au livre

L'objet-livre joue un rôle capital dans Les Mots, puisque c'est par lui que Sartre découvre la lecture, et, partant, la littérature. Petit-fils de professeur, qui possède forcément un grand nombre de volumes dans sa bibliothèque, le jeune Poulou va apprendre le monde à travers ces rectangles de papier-carton, ces "pierres levées", ces "menhirs".

*** *Apologie du livre***

Au départ, il y a une évidence passion pour les livres, sans laquelle Poulou ne serait évidemment pas devenu Sartre. La fameuse déclaration: "J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute: au milieu des livres" donne le ton. La bibliothèque du grand-père est l'objet d'une description, où le vocabulaire religieux abonde: "sanctuaire", "cérémonie", "officiant". Formé dans un univers intellectuel qui sanctifie la culture, il était normal que Sartre devienne lui-même un intellectuel, choix

que sa parentèle avait fait pour lui sans deviner qu'il allait le réaliser au-delà de leurs espérances.

L'apologie du livre se développe en raison de la stimulation qu'il apporte à l'imagination de l'enfant: "j'allais rejoindre la vie, la folie dans les livres". L'expression, double, antithétique, laisse déjà entendre que la littérature est un monde parallèle auquel le jeune enfant ne comprend pas tout, mais qui lui fait entrevoir une réalité différente, comportant des règles qui ne coïncident pas nécessairement avec celles de la vraie vie.

** Morbidité ou délicatesse*

Il n'en reste pas moins qu'une autre image du livre se fait jour dans *Les Mots*, beaucoup plus sombre parce qu'elle dénonce le caractère fétichiste lié à cet objet. La bibliothèque du grand-père regorge de livres, mais les images qu'emploie Sartre pour les évoquer sont assez péjoratives.

Les livres du grand-père, par métonymie, renvoient au monde vieillot et étouffant du savoir

bourgeois. Quant aux phrases qu'ils renferment, elles sont assimilées à des "mille-pattes", l'activité d'écriture s'épanouissent, elle, dans une isotopie du crime: "ces lignes noires, striées de sang". On a déjà vu l'assimilation des mots aux "reîtres", soldats stipendiés. Peut-être serait-il bon de rappeler combien la mort rôde autour des mots en ce sens qu'ils égarent celui qui en use mal, sur une route trompeuse. Le culte religieux se retourne alors en sacralisation morbide.

b) L'usage de la littérature

Si la vérité d'une activité réside dans son usage et non dans sa nature, la littérature n'échappe pas à l'alternative: elle renvoie autant à une libération qu'à une aliénation du sujet.

*** *Constitution de l'identité***

Sartre, très clairement, revient à plusieurs reprises sur le rôle constitutif qu'à joué la littérature pour son identité: "Je suis né de l'écriture" dit-il, "C'est ce qui m'a fait". Conformément à la théorie rhétorique de la *memoria* qui considère le rôle structurant des textes lus pour la création d'un nouveau texte qui en procède, l'homme-livre qu'est devenu Sartre rend grâce à la couche de mémoire créée en lui par ses lectures qui ont du reste façonné son caractère: d'après ses dires, son optimisme serait né de ces lectures de jeunesse.

Cette identité ne doit pas se comprendre comme une et indivisible, au contraire. La littérature permet à l'écrivain existentialiste d'être à

la fois soi-même et un autre, c'est-à-dire, en conformité avec la philosophie sartrienne, de se décoller de soi pour s'ouvrir à l'altérité: il ne faut pas adhérer à soi mais au contraire pouvoir se remettre en cause.

Le livre permet une extension d'être, une relation ludique à l'existence dont Sartre donne un exemple non sans une certaine et amusante mauvaise foi en se présentant comme un lecteur au goûts simples.

** Aliénation*

Pour autant, la littérature mal comprise, mal employée, est risque d'aliénation, mot typiquement sartrien. C'est évidemment lorsque l'on tient "les mots pour la quintessence des choses" que le risque de confusion entre le réel et l'imaginaire est le plus vif, source d'erreurs d'interprétation concernant le sens de l'existence.

Tel est ce que Sartre dénonce sous le terme philosophique d' "idéalisme", attitude qui consiste à

ramener le monde à la pensée et à faire une place excessive aux idées, à valoriser l'idéal par rapport au réel. Cet idéalisme qui fait croire à Poulou que les mots sont des choses et que les livres sont supérieurs à la vie s'incarne dans la figure prédestinée du clerc, dont il serait la version moderne et qu'il prend pour cible.

Les Mots relatent bien l'histoire d'une aliénation programmée, celle de l'enfant Poulou que l'on destine à la caricature. Le grand-père ayant "gardé le Divin pour le verser dans la Culture" transforme celle-ci en nouvelle religion pour laquelle il faut des missionnaires: Poulou, dressé comme un singe savant à se cultiver pour la galerie, est finalement encouragé à devenir un faux écrivain, un être aliéné au langage et aux représentations nécessairement illusoires du monde.

La distinction que Sartre opère entre son admiration feinte pour Corneille et sa détestation réelle des alexandrins est éclairante: le passage où il

se montre en train de faire croire à sa passion pour l'auteur du Cid est une levée des masques. Le thème du transfert du religieux dans l'écriture, lié au cabotinage de l'enfant, est décisif. Il informe toute la problématique du texte.

*** *Bon et mauvais usage de la littérature***

La littérature est donc une fonction qui n'a de sens que par la valeur qu'on lui donne: elle est mortifère si, comme dans la perspective de Karl Schweitzer, elle sert des fins purement scolaires et sociales. Le grand-père ne la considère du reste qu'au travers des morceaux choisis, préférant à Flaubert les extraits qu'on en peut tirer.

Les pages 53 à 55 montrent bien la réduction opérée par le professeur à un usage didactique et passéiste des textes: en effet, seuls les auteurs morts sont dignes à être pris en compte, et la vision du monde qui est corrélée à cette attitude ne saurait être qu'une vision dépassée : "Entre la première révolution russe et le premier conflit mondial..., un

homme du XIXe siècle imposait à son petit-fils les idées en cours sous Louis-Philippe." Cette phrase sévère met en relief l'instrumentalisation de la littérature par un esprit réactionnaire pour lequel elle n'est acceptable que si sa force vitale est neutralisée, affaiblie.

Dans cette optique, l'écrivain devient simplement un rouage de la société: Sartre réfutera complètement cette conception en utilisant sa culture pour "penser systématiquement contre soi-même", en l'occurrence contre les valeurs inculquées par Charles, et inventer un nouveau type d'écrivain, intellectuel total, engagé dans son temps, qui mobilisera ses forces au service des luttes révolutionnaires.

On comprend donc à quel point la littérature a joué pour le jeune Sartre un rôle formateur autant qu'ambivalent: à la fois une raison de vivre, mais aussi une aliénation possible. Parcours semé d'embûches comportant le risque d'une récupération

par la société, l'activité d'écrivain oscille entre des possibles illustrés de façon indirecte . La littérature lui offre un autre monde que le monde réel et contient des significations ambiguës qui font écho à sa nature indirecte.

c) Quel écrivain être?

Dans ce contexte, *Les Mots* ne racontent pas seulement la formation d'un écrivain; ils dessinent de façon plus ou moins explicite la nature de l'écrivain qu'est Sartre et, au-delà, le devoir-être de l'écrivain authentique: car tous les écrivains n'obéissent pas aux mêmes motivations. Le devoir d'une autobiographie est, selon Sartre, de mettre en lumière l'explication des raisons de ce choix de vie: "Le problème est là: pourquoi est-ce que j'ai préféré ce mode d'activité à tous les autres?"

** Déterminisme et liberté*

On ne choisit pas vraiment d'être écrivain, dans la mesure où l'être est le fruit d'un contexte personnel et social. La pensée de Sartre est de ce point de vue clairement reliée à la notion de "déterminisme" car *Les Mots* racontent bien l'histoire d'un embrigadement dans l'univers des Belles-Lettres.

L'auteur utilise l'expression divine de "commandement" qui sans ambiguïté. Il reprend également à Franz Kafka disait: "j'ai un mandat, mais personne ne me l'a donné", ce qui n'est pas exact. Le fait d'écrire ne provient pas d'une intériorité inaccessible au monde faite contre le monde. L'éducation qu'il a reçue, indépendamment de sa valeur.

Au thème de la liberté, cher à Sartre de superpose celui de l'altérité, qui revient fréquemment dans le texte. Le phénomène d'altérité à soi dans le processus de création est bien décrit, lors de l'évocation des romans de jeunesse de Poulou qui fait la délicieuse expérience du dessaisissement de soi-même sans lequel il n'y a pas d'écriture possible.

L'écriture est ainsi le jeu d'une dualité, elle relève d'un déterminisme, mais ce déterminisme est combattu par l'exercice de la liberté de Sartre, qu'il propose en modèle à tous les hommes.

L'authenticité d'un destin se mesure à cette exigence de liberté, que Sartre nomme "choix", qui fait qu'un homme peut choisir d'être écrivain. Ecrivain subversif qui la conteste, ou écrivain conformiste dont la société a besoin pour se légitimer, l'écrivain véritable n'est écrivain qu'à ce prix, tel est le message envoyé au public par Les Mots à travers l'histoire personnelle d'un homme qui a repris sa destinée en toute conscience.

d) Ecrire, un refus de vivre

Mais les choses ne sont pas si simples, et l'image de l'écrivain proposée par Sartre n'est pas dénuée d'ambiguïtés, en raison du caractère spécial de l'activité d'écriture, à la fois située dans le monde et hors du monde.

*** *Un monde illusoire***

Dans la mesure où le monde créé par l'écrivain est un monde de papier, il est menacé par une inauthenticité consubstantielle où Sartre représente Poulou aux prises avec la responsabilité de l'écrivain, thème fondamental pour l'auteur de *La Nausée*.

D'abord, dans sa première période, purement imaginaire, Sartre montre comment Poulou trouve recours dans la production d'un monde fantasmatique qui lui fait découvrir la toute-puissance du créateur plaçant les produits de son imagination dans des situations difficiles dont il les sort par magie. A cette force intérieure qu'il qualifie

"d'idéalisme épique" répond plus loin le passage à l'acte dans l'écriture où le démiurge domine ses créatures, rendant par exemple son personnage Daisy aveugle puis lui faisant recouvrer la vue par la magie d'une gomme et d'un stylo.

Les pouvoirs de l'écrivain sont désormais puisqu'il peut faire office à la fois de créateur et de fossoyeur. L'apprentissage de la liberté et de la responsabilité est ici mis en lumière, que Sartre avait théorisé dans un article dirigé contre l'écrivain François Mauriac.

** Les mauvais modèles*

Être écrivain n'a pas de sens en soi parce qu'il existe plusieurs façons de l'être, que le jeune Poulou a successivement incarnés sous le regard du grand-père avant de trouver sa voie. Toutes ces postures antérieures ont en commun d'être fausses, parce qu'elles présupposent une supériorité de l'homme de lettres sur le commun des mortels, une qualité qui amène l'écrivain à se croire membre d'une élite. Or,

pour Sartre, seuls comptent le travail et la foi. Mais avant d'en arriver à cette conclusion, Poulou a essayé plusieurs costumes.

e) L'écrivain-chevalier

Une image plus sympathique, mais également contestable, est celle que Poulou se forge à travers ses lectures d'enfance, celle de l'écrivain-chevalier qui va sauver le monde et se sauver à travers sa mission.

Cette position, Sartre l'éprouve d'abord dans sa vacuité: un héros doit combattre des ennemis; or, quels peuvent être les ennemis de Poulou? En confrontant le destin tragique de certains auteurs au sein, l'imposture éclate: ce rôle n'est pas fait pour lui. En outre, le héros est une projection imaginaire qui s'accorde mal avec la réalité de l'écrivain, plus terre à terre. Tel est le sens de l'épisode de la rencontre imaginaire entre Cervantès et Pardaillan, entre un écrivain réel et un personnage: n'étant ni l'un ni l'autre mais aspirent à le devenir, Poulou se sent coupé en deux, tiraillé par des exigences contradictoires.

f) L'écrivain-martyr

Une troisième possibilité d'offre à Poulou: passer de l'écrivain-chevalier, incapable de transformer un monde sans ennemis véritables, en écrivain-martyr qui se sacrifie pour le sauver. Ce tour de passe-passe implique une subordination de l'écrivain à sa tâche, un refuge dans une littérature qui relève alors de l'exercice de contrition et se résume dans le credo: "un seul salut: mourir à soi-même".

De fait, bien des écrivains ont sacrifié leur vie à la littérature: Proust, Kafka, ou Flaubert, la bête noire de Sartre, qui conçoit le monde comme un spectacle qu'il s'agit de transformer en œuvre d'art par le culte de la forme. L'étape de l'écrivain-martyr est d'ordre religieux: "Je confondais la littérature avec la prière" et se trouve également condamnée à la fin du texte: "La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas."

Ainsi passé de l'état de militaire à celui de clerc, Poulou croit se sauver et attacher l'humanité à son salut. La dimension messianique de l'écrivain, qu'on trouve chez des auteurs comme Victor Hugo, ou des consciences de leur temps, est plaisamment évoquée dans le petit dialogue avec le Saint-Esprit qui tourne en dérision le caractère laborieux mais prétendument élu de cette espèce d'écrivain proche du saint, dont Sartre a tout de même été l'une des incarnations les plus marquantes.

Bibliographie

- 1- **ASENSIO** Juan, La critique meurt jeune, Paris, Les éditions du Rocher, 2006.
- 2- **BARTHES** Roland, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1999.
- 3- **KUNDERA** Milan, L'art du roman, Paris, Gallimard, 1995.
- 4- **SARTRE** Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1985.
- 5- **GRACQ** Julien, En lisant en écrivant, Paris, José Corti, 1980.
- 6- **TADIE** Jean-Yves, La critique littéraire au XXe siècle, Paris, Pocket, 2005.
- 7- **VIZINCZEY** Stephen, Vérités et mensonges en littérature, Paris, Gallimard, 2006.