

La critique littéraire

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: الثانية فرنسي

التخصص: اللغة الفرنسية

عدد الصفحات: 183

المؤلف: أ.د/ علاء الدين بهي الدين

Table des matières

Première Partie : Notion de la critique littéraire et ses formes

I- Les racines et les origines.....	7
II- La critique depuis 1854.....	12
1) La critique impressionniste.....	16
2) La critique historique.....	18
3) Sociologie et littérature.....	19
III- Qu'est-ce que la critique littéraire ?.....	21
IV- Pierre Brunel et la critique littéraire.....	28
V- Formes de la critique littéraire.....	33
1) Le critique littéraire Francesco De Scantis.....	37
2) La critique littéraire historiciste et sociologique.....	38
3) Marxiste critique littéraire.....	39
4) Linguistique critique littéraire : les structures formelles et stylistiques.....	40
5) Psychanalytique critique littéraire.....	43
6) L'Italie.....	45
VI- La critique et l'histoire des texte.....	46
VII- Qu'est-ce que la nouvelle critique ?.....	53

La critique littéraire contemporaine.....55

Deuxième partie : Problématique de la critique littéraire

Introduction

I- Le mot de critique : la problématique du cours..64

II- Typologie de la critique littéraire.....70

1) La critique journalistique.....74

2) La critique spontanée.....76

3) La critique des écrivains.....81

III- Réception critique des textes littéraires.....90

1) La conscience critique.....91

2) La critique thématique.....94

3) La critique de la critique.....97

Troisième partie : L'art de la critique

I- La pratique critique : art du jugement.....100

1) L'art du portrait.....102

2) critique littéraire marxiste.....104

II- De Marx à la Russie staliniste.....106

III- Le marxisme occidental et au-delà.....114

IV- Les principes de la critique littéraire chez Tynianov.....125

V- Lucien Goldmann (1913-1970).....	128
Quatrième partie : La critique littéraire et l'évolution de la littérature.....	133
Cinquième partie : Critique littéraire et post-théorie.....	158
I- La mimésis d'appropriation.....	159
II- Postmodernisme et libéralisme.....	164
III- La réflexivité.....	171
IV- La post-théorie.....	176
Bibliographie.....	183

Première partie
Notions de la critique
littéraire et ses
formes

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 Catulle. 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- La critique depuis 1954

Introduction

L'après-guerre a vu se mêler les tendances les plus diverses entre lesquelles, il est difficile de faire un tri. La décadence de l'impressionnisme littéraire s'est accentuée : la formule d'Emile Faguet, « le bon goût, c'est mon goût », n'est plus guère appliquée que par les journalistes ou les feuilletonistes littéraires. La critique « lansonienne » du bon sens du terme n'a cessé de s'affirmer, enrichissant à la fois ses méthodes et les directions de son investigation.

La critique littéraire peut-elle rester une science comme le rêva Taine, alors que les sciences elles-mêmes s'ouvrent à une vaste enquête sur l'humain ? Peut-elle se limiter à la critique « normative celle qui consiste comme l'écrivait Charles Maurras dans son « *Prologue d'un essai sur la critique* », à discerner et à faire voir le bon et le mauvais dans les ouvrages de l'esprit comme si le jugement d'un seul pouvait avoir une valeur

universelle ? N'est-elle une arme à utiliser par les chefs d'école (André Breton, *Manifeste du surréalisme*) par les pamphlétaires (Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*), par les thuriféraires de de tels ou tel parti politique ou de telle ou telle région ? Doit-elle s'obstiner à étudier minutieusement, chez un seul auteur, une seule « métaphore obsédante » ou les mille et un incidents d'une vie banale et singulière comme toutes les vies ? Est-elle par essence philosophique ou historique ?

Elle est avant tout une œuvre collective qui fait jouer la grande solidarité des esprits. Les deux points de vue de Thibaudet et de Proust sur Flaubert se complètent. Le « *Baudelaire* » de Sartre n'est pas plus indifférent que celui de Pierre Emmanuel ou que « *Le dernier Baudelaire de Charles Mauron* ». A peine se prend-on seulement à souhaiter que la critique reste véritablement littéraire, que les biographes ne se perdent pas dans les chiffres, psychanalystes dans les complexes et les

philosophes dans leurs concepts ou dans leurs néologismes, que la critique d'art soit elle-même ou tende à être le plus possible un art.

La critique nouvelle s'efforce de cerner les conditions de la création. Elle a pris conscience que celle-ci comporte trois variables : le milieu socio-historique, la personnalité créatrice et le langage. Depuis 1955, surtout les recherches critiques ont fait preuve d'une telle vitalité que ce genre littéraire tient aujourd'hui le devant de la scène.

1) La critique impressionniste

Réticente ou indifférente devant les prétentions de la critique à constituer comme science, toute une pléiade d'esprits originaux s'adonne à une lecture spontanée, globale, intuitive.

Si ce refus de se plier à une méthode conduit parfois à une pratique ridicule- « le bon critique, croyait Anatole France, est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre » !- il importe de souligner la valeur de certains essais ou articles.

Dans la presse, dans les revues, comment contester la qualité de Marcel Arland, Maurice Nadeau, Claude Roy, et tant d'autres ? Quel écrivain ne juge pas ces confrères en fonction de sa propre création ? Nombre d'essais ressortissent à cette libre critique de sympathie : au premier rang ceux de Gaëtan Picon « Panorama de la nouvelle littérature française, Malraux, lecture de Proust ». Thierry Maulnier propose le mirage d'un néo-

classicisme dont la vertu essentielle serait la pureté du langage : ses études sur Racine n'ont jamais été égalée.

Inclassable, mais secrètement exigeante est la critique pratiquée par Maurice Balanchot dont les ouvrages comptent parmi les plus profonds du dernier quart du siècle.

2) La critique historique

L'apparition du programme de Lanson continue à susciter une foule de recherches nécessaires et rigoureuses : établissement de textes, édition de correspondances, étude de sources, investigations d'histoire littéraire, études d'influence. Parmi bien d'autres, le nom de Jean Frappier et de Pierre le Gentil pour le Moyen Âge, de Raymond Lebègue et V.-L. Saulnier pour le XVIe siècle d'Antoine Adam pour le XVIIe siècle de Jean Fabre et René Pomeau pour le XVIIIe siècle, de Fredric Deloffre. La plupart ne se limitent d'ailleurs pas à une tâche d'historien, mais recourent à la philologie, à la stylistique pour éclairer les œuvres.

3) Sociologie et littérature

Le domaine de la sociologie de la littérature est immense et peu exploré : sociologies de l'écrivain, de l'œuvre, du public, du médium livre, techniques de l'analyse de contenu ; recherches sur la littérature de masse.

Déjà Roger Caillois et ses amis du collège de sociologie, Georges Batailles et Michel Leiris avaient fait profiter leurs écrits esthétiques de leur expérience d'ethnologues ou de sociologues.

Néanmoins, pas plus que Jules Monnerot « *La poésie moderne et le sacré* » (1959), il ne se plie à une méthode rigoureuse. Sartre avait montré dans « *Situations II* » (1948) l'influence exercée par le public sur l'acte créateur lui-même, mais l'essentiel de son investigation demeurait ailleurs.

Ce sont les riches études d'Auerbach « *Mimésis* » (1946) et de Lukas « *Théorie du roman* » (1920) ; « *Balzac et le réalisme français* »

(1952) qui constituent hors de la France les premières explorations systématiques du contexte social des œuvres.

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

La critique littéraire est l'ensemble des outils théoriques et pratiques, du contenu et des études, des opinions et des explications, consacrée à l'évaluation des littératures, soit de manière générale ou en relation avec des œuvres littéraires spécifiques ou des ensembles d'œuvres.

Les interventions impromptus et la production des œuvres de la politique littéraire s'articulent autour de différentes méthodes, qui ont marqué à des moments différents de nombreux points pour la définition systématique.

Etymologiquement, le mot critique renvoie à deux termes : *cernere* venant du latin et *krinein*, du grec, qui signifie respectivement « séparer » et « distinguer ». Emile Lettré, dans son « *Dictionnaire de la langue française* » décrit la critique comme « l'art de juger les productions littéraires », le critique comme « celui qui juge des ouvrages d'esprit », et une critique comme « un jugement porté par un critique ».

Cette définition révèle un aspect particulier de la critique : sa toute puissance. C.S. Lewis commence d'ailleurs son « Expérience de la critique littéraire » en s'en prenant à la définition ordinaire. Pourquoi après tout ne pas « définir un bon livre comme un livre qu'on lit d'une certaine manière, et un mauvais livre comme un livre qu'on lit d'une autre manière ».

La critique littéraire renvoie à tout jugement, évaluation portée sur un texte littéraire. Il peut encore être compris comme toute étude discursive et interprétative des textes littéraires.

Elle peut être présentée sous forme de discours théorique (en s'axant autour des théories et des méthodes littéraires) ou de compte rendu de la lecture d'une œuvre littéraire (ce point est récurrent dans les articles de la presse). C'est le cas du dernier roman de Guillaume Musso « La vie secrète des écrivains » qui a reçu une grande critique médiatique.

Pour le dictionnaire Larousse, la critique littéraire est un effort de discernement qui s'applique aux œuvres des écrivains, soit pour les juger, soit pour expliquer leurs formations, structures et sens.

En littérature, la critique est la remise en question d'œuvres préexistantes. Ainsi, on verra des auteurs qui s'autocritique (Pierre Corneille, « Les examens » de ses propres tragédies), Molière « Les précieuse ridicule », « La critique de l'Ecole des femmes ») pour défendre son art. Et d'autres comme : Victor Hugo critique « La chartreuse de Parme » d'Honoré de Balzac, ou Baudelaire qui critique « Don Juan aux Enfers » de Molière. Cette critique n'est pas forcément péjorative, elle peut également être l'éloge du génie de l'écrivain, la reconnaissance de sa grandeur et de son inspiration artistique.

En ce qui concerne l'existence d'une méthodologie de la critique littéraire et de

l'engagement des auteurs spécifiques et spécialistes de la littérature du point de vue critique, la critique littéraire et sage littéraire dans ce cas sont genres.

La méthode de la critique littéraire est directement influencée par histoire et théorie critique. La méthode est, en même temps, l'actualisation historique d'une vision théorique de la littérature, le formalisme, la philologie, études culturelles, géocritiques, la psychanalyse... Ce sont des méthodes critiques comme les façons de lire la littérature basée sur la théorie de la psychanalyse interconnectée à l'historicité de lecture critique à travers laquelle on lit la littérature.

La méthode se pose alors de l'intersection d'une certaine historicité avec un univers de références conceptuelles qui représente meilleure approche à cette expérience historique. Les chutes vécues à son tour critique dans l'enquête, par exemple, pour revenir à la lecture réduit de la

critique, le produit de traitement pour restaurer la recherche critique d'une grande épaisseur.

Bien que l'auteur, avec l'imagination d'un éventuel lecteur ou spectateur de son travail (ce qui a conduit au concept de modèle de lecteur). L'écrivain est déjà critique de lui-même. Selon Umberto Eco, le texte littéraire est « un produit dont le sort d'interprétation doit faire partie de son mécanisme générateur ».

En Occident, sans doute, les premiers essais de la critique littéraire remontent aux commentaires médiévaux sur Bible et la redécouverte des classiques, ce qui conduira à exégèse biblique et tout l'humanisme, deux manifestations de respect pour le texte, placez un niveau plus élevé de leur lecture, comme si elles faisaient biographie le texte. L'un des phénomènes est l'amélioration du texte Talmud, que, dans l'entrelacs de mots entre torah, Mishna et Guemara, il offre aussi une discussion critique d'interprétation.

La méthode est importante sur l'objet de critiques parce qu'il est un support théorique à l'analyse critique et en même temps produit des connaissances. L'objet de la critique littéraire est la production du savoir sur l'art de la littérature qui, comme historique, constitue en soi une unique des connaissances et une contribution importante à l'interprétation des significations que l'humanité d'elle-même comme sujet d'art.

IV- Pierre Brunel et la critique littéraire

Dans les premiers chapitres de la revue *Que sais-je ?* Le critique littéraire, Pierre Brunel fait un rappel historique visant à montrer la naissance et l'évolution de la critique littéraire pour en arriver à ce qu'elle est aujourd'hui.

Tout d'abord, Pierre Brunel montre que la critique n'avait pas lieu d'être lors des premiers siècles puisque les œuvres étaient le fruit d'une collaboration. Il prend comme exemple les tributs et dit que le jugement critique n'existait pas puisque chacun avait participé à créer cette œuvre. Il évoque ensuite la naissance de la critique qu'il attribue à trois facteurs possibles. Il pense que la critique existe grâce à une volonté de juger, une volonté de classer à moins qu'elle ne soit le résultat d'une réflexion approfondie sur une création spontanée.

Il prend ensuite en exemple Aristote, qui, en définissant deux grands genres comme la rhétorique et la Poétique a été le précurseur du classement des œuvres par genre. Il parle ensuite d'Horace qui s'est

fait aider par un critique pour écrire Epître aux pisons ce qui tend à montrer qu'à cette époque la critique était davantage considérée comme une aide que comme un juge.

Pierre Brunel évoque ensuite Boileau en le citant : « Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée ». Cette phrase est à rapprocher de ce que Boileau pensait des critiques. Pour lui, les critiques littéraires déformaient les œuvres en fonction de leurs propres opinions.

Pierre Brunel montre ainsi le statut des critiques au XVIIIe siècle. Les critiques ont en effet donné des interprétations de la poétique d'Aristote tellement diverses et nombreuses que cela a nuit à l'élaboration d'une théorie stable.

Ensuite, Pierre Brunel s'intéresse à la critique d'aujourd'hui en expliquant qu'elle est devenue un métier à part entière que classe les œuvres et les agrémentent de propos louanges ou venimeux.

Il émet une réserve quant à l'interprétation des œuvres par les critiques puisqu'il dit que les critiques ne tiennent pas suffisamment compte des changements que l'œuvre a subit depuis sa création jusqu'à sa finalisation et regrette que les critiques n'aient pas assez recours à la biographie des autres car selon lui, c'est un outil important pour comprendre correctement l'œuvre en question.

Il déclare enfin que la critique est toujours tiraillée entre objectivité et subjectivité, entre ancienne pratique et nouvelle pratique et que ces tiraillements sont nécessaire pour qu'elle puisse exister.

En conclusion, Pierre Brunel donne sa propre vision de la critique lorsqu'il dit : « elle a son code de valeurs et d'honneur : la rigueur, l'honnêteté, la volonté de comprendre tend à viser la critique qui se doit de comprendre l'œuvre et de la maîtriser avant de donner une interprétation correcte aux lecteurs.

Cette notion, tout comme la notion d'aimer et faire aimer est importante dans le sens où, pour Pierre Brunel, le critique doit d'abord s'appropriier l'œuvre, la comprendre et la maîtriser dans son ensemble avant de faire partager son avis aux autres lecteurs.

V- Formes de la critique littéraire

Introduction

On classe la critique littéraire sous trois formes : normative, descriptive et créatrice.

La critique littéraire normative est aussi appelée critique journalistique. Elle consiste à indiquer une nouvelle parution, à la résumer, à la catégoriser et à l'évaluer.

La critique littéraire descriptive est aussi appelée critique universitaire. Elle est une analyse rigoureuse et objective du texte littéraire. Elle repose sur une approche, s'appuie sur un aspect du texte dont elle observe la configuration. Elle s'intéresse à ce qui est dit de la configuration, l'argument et les propositions qui la soutiennent. Enfin, elle donne des citations et des éléments de références.

L'approche est l'outil qui permet au critique d'analyser le texte. Par exemple l'approche mythe critique. Tout ce qu'il dira tire sa pertinence de cette

approche et n'est valable que dans le cadre de cette approche.

La critique détermine l'aspect du texte étudié. De manière générale, on devise le texte en deux aspects : le fond et la forme. Une fois qu'il a déterminé l'aspect à analyser, il fait abstraction de l'autre aspect en moins qu'il, en fonction de l'approche, pertinent de les relier.

Ensuite, le critique s'intéresse à la configuration. La configuration est l'élément à partir duquel les phénomènes du texte sont observés. Par exemple dans le cadre de l'approche thématique, l'amour ou le regard. Ou encore illustrative de la notion du carrefour chez Angé le Rawiri.

Une fois, dans la configuration déterminée, on cherche l'argument. L'argument est ce que le texte dit de la configuration, la proposition du texte vis-à-vis du thème soulevé. Ou autrement dit, ce que le

texte dit du sujet traité. C'est cela que l'on appelle l'hypothèse.

Dans l'argument identifié, on relève les propositions du texte qui le soutiennent. Et pour ce faire, on cite le texte et on en donne les références.

On peut résumer la critique descriptive de la façon suivante : Corpus, approche, aspect, configuration, argument, proposition, citation, référence.

Pour définir la critique créatrice. Elle est la critique d'auteurs. Elle développe les aspects liés à la création littéraire. Elle répond aux questions du type. Comment devient-on écrivain ? Comment écrit-on un livre ? Quels sont les rituels de l'écrivain ? Faut-il lire pour écrire ?...

En conclusion, critiquer, c'est recevoir, identifier, caractériser, évaluer, décrire et créer. Evaluer (travail du journaliste), décrire (travail de l'universitaire) et créer (travail de l'écrivain).

1) Le critique littéraire Francesco De Scandis

Selon Francesco De Scandis, il existe deux types de la critique littéraire : la critique littéraire proprement dit, à savoir le jugement de la critique des livres qui ont passé dans l'histoire ou qui ont obtenu un bon succès auprès des lecteurs et qui sont sortis depuis un certain temps, et chicaniers ou la critique littéraire par des penseurs et des leaders d'opinions qui juge les nouvelles œuvres littéraires, à savoir de nouveaux livres publiés dans la bibliothèque, qui lui confient leur talent critique pour signaler les bonnes actions et les mauvaises œuvres aux lecteurs communs.

2) La critique littéraire historiciste et sociologique

La critique historiciste a été pratiquée par de grands savants comme Francesco De Scantis et Bernadette Croce. Il compare le scénario d'examiner les écrits de la compagnie décrite. La critique sociologique souligne la société et la structure sociale d'une société moderne ou passée. L'un des plus grands critiques sociologiques était certainement Arnold Hauser. Francesco De Scantis, dans son travail « Histoire de la littérature italienne » donne un excellent exemple de haute historicité critique et sociologique.

3) Marxiste critique littéraire

La critique littéraire marxiste est fortement influencée par la pensée de Karl Marx. Cette critique a de nombreux buts et objectifs. La principale est celle de la corrélation entre la critique historiciste et sociologique, en comprenant la structure sociale décrite dans le livre avec la vraie hiérarchie sociale de la période à laquelle se réfère le livre.

Deux concepts principaux de cette critique : la première est celle du « réalisme » (reproduction fidèle des sociétés du passé), le second est à « typique » (où vous critiquez, de les relier ensemble, les traits et le comportement des personnages de l'entreprise dans des situations qui peuvent se produire que dans cette société). Les plus grands critiques littéraires marxistes sont : Luckas, Lev Trosky, Raymond Zilliams, Antonio Gramsci...

4) Linguistique critique littéraire : les structures formelles et stylistique

Les formalistes étaient ceux qui ont été caractérisée par une lumière de mise en service rigoureuse du caractère artistique de la littérature. La théorie de la méthode formelle est revenue à la littérature sur le rôle de l'objet de recherche indépendant, étant donné que la littérature libérée de son conditionnement historique et a souligné sa performance fonctionnelle comme la somme de toutes les astuces stylistiques adoptées, laissant tomber la distinction entre la poésie et la littérature.

Dans sa fonction pratique, la langue représente toutes les autres conditions sociales et historiques de l'œuvre. La distinction entre la langue poétique et pratique a créé la perception artistique qui a brisé le lien entre la littérature et la réalité de la vie.

La réception de l'art ne repose plus dans la conscience de la beauté, mais il faut identifier la

forme et la procédure de sa création de l'objet. Un autre mérite de l'école formaliste est que l'historicité est de nouveau prise en compte, l'œuvre d'art est perçue dans le contexte d'autres travaux et en association avec eux, et doit donc être prise en compte dans le cadre d'autres formes déjà existant.

L'école formaliste recherche d'un moyen de revenir au concept de l'histoire dans la littérature : l'analyse de l'évolution littéraire se trouve dans l'histoire de la « génération dialectique automobile de nouvelles formes » de la littérature, vient également rejeté l'esprit objectif.

Le changement littéraire est la création de nouvelles formes littéraires qui poussent à la périphérie précédente et qui dans le temps sera mis de côté pour les formes littéraires plus avancées ; de sorte que vous devez concevoir l'œuvre d'art dans son histoire, qui est, dans son histoire littéraire définie en pleine évolution. L'évolution de la

littérature doit être déterminée par sa relation avec
le processus général de l'histoire.

5) Psychanalytique critique littéraire

La critique psychanalytique vient des textes scientifiques de Sigmund Freud, dont les découvertes sur l'inconscient ont été appliquées à l'auteur, de découvrir les causes profondes qui ont conduit à la création de ce travail. Plus de Freud, étaient ses disciples d'appliquer la méthode.

On retrouve comme exemple d'application de la méthode, « L'essai de Marie Bonaparte » de 1933 d'Edgar Allan Poe, ou par simplification excessive, il est destiné à extrapoler du texte à la psyché de Poe, traits pathologiques surtout invérifiables nécrophile et tendance incestueuse.

Cet exemple a été utilisé pour l'analyse du caractère, souvent considéré comme réel. Un exemple est la clé de lecture œdipienne de Hamlet par Ernst Jones (1949). En Italie, le critique qui a le plus assimilé les vues de Freud était Debenedetti, dans le but de reconstituer les inspirations de

grandes œuvres à travers l'analyse multiples
niveaux : biographiques, thématiques et la langue.

6) L'Italie

La critique doit être comprise et vise à établir une valeur de référence canon littéraire supposant que distribue. L'amour de Dante pour Virgilio, combiné à sa réflexion sur la langue, réalisée principalement dans « *De vulgari eloquentia* ».

Le mot latin plus proche de celle de « critique » est « censeur » utilisé par Orazio et Ovide, mais aussi « iudex litteratus », l'expression est apparue dans Vitruve et moins connu « criticus », un terme qui est apparu chez Cicéron ; aussi Petrarca, il a inventé le terme « iudex » en opposition à celle de « conditor » ou auteur, mais plus que l'analyse méthodique des œuvres des autres, était intéressé par les préceptes et à défendre métrique en règle générale et mesure en limitant les sentiments de l'auteur.

VI- La critique et l'histoire des textes

La critique est de nos jours, plus que jamais, une profession. La critique provoque sur l'auteur un effet d'attente, « tremblant d'être écorché, et craignant plus encore qu'on ne parle de lui ».

La critique littéraire prend des formes différentes, selon l'angle de l'analyse, comme par exemple, la critique normative. Cette dernière connaît les limites. En effet, « non contente de faire de sa règle, la règle qui brise l'œuvre en la divisant... En cela, elle oublie qu'elle doit d'abord chercher à comprendre, et à faire comprendre. »

La philologie, selon la définition du dictionnaire Larousse est l'« établissement ou étude critique de texte, par la comparaison systématique des manuscrits ou des éditions, par l'histoire. » Cette discipline vise à rétablir le contenu original de textes connus par plusieurs sources, c'est-à-dire à choisir le meilleur texte possible à partir de manuscrits. La philologie apparaît nécessaire à la

critique littéraire. Elle est d'ailleurs appelée : « critique philologique. »

Comme l'explique Pierre Brunel « l'examen comparatif des vivantes n'est pas un exercice d'érudition gratuit. Il se révélera bien souvent éclairant, permettant de confirmer soit une leçon, soit une lecture du texte ». Le critique peut aussi avoir recours à la bibliographie. Il faut cependant faire attention : « Faut-il ne jurer que par l'auteur, et que par sa biographie ? » Demande Pierre Brunel.

Saint Beuve a souvent été rendu responsable du « biographisme ». Ce dernier recherchait l'homme dans l'œuvre. Le reproche qu'émet Marcel Proust à cette volonté est « d'avoir demandé à la biographie de l'homme », à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses œuvres et la nature de son génie ».

Saint-Beuve définissait le choix de ses Portraits Littéraires ainsi : « On s'enferme quinze jours avec les écrits d'un mort célèbre, poète ou

philosophe, on l'étudie, on l'interroge à loisir, on le fait poser avant soi... ; chaque trait s'ajoute à son tour et prend place de lui-même dans cette physionomie qu'on essaie de reproduire.

Au type vague, abstrait, général qu'une première vue avait embrassé, se mêle et s'incorpore par degrés une réalité individuelle précise, de plus en plus accentuée et vivement scintillant ; on sent naître, on voit venir la ressemblance, et le jour, le moment où l'on a saisi le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se cache en vain sous les cheveux déjà à ce moment l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle, on trouve l'homme. »

Pierre Brunel explique que ces « lignes disent clairement qu'il compte sur l'intuition plus que sur la recherche dans les archives pour trouver l'homme dans l'écrivain ».

Aujourd'hui, l'économie biographique dans la critique est valorisée. Roland Barthes, dans « *Michelet par lui-même* » avertissait son lecteur qu'il ne trouverait dans le livre « ni une histoire de la pensée de Michelet, ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l'une par l'autre ».

En ce sens, il reconnaissait qu'il fallait quand même savoir quelque chose. Pour Serge Dobrovsky, un tel « mode d'emploi » est « le plus sûr moyen non d'expliquer, mais d'assassiner la littéraire ».

Pierre Brunel ajoute « qu'il n'est pas inutile, pour comprendre « *Le Contrat Social* », de savoir que Rousseau en a conçu la première idée « lorsque étant à Venise », il avait eu « quelque occasion de remarquer les défauts de ce gouvernement si vante ». L'exemple vénitien nourrit de la réflexion à plusieurs surprises. Quel que soit le parti auquel on se range, ajoute Pierre Brunel, il serait imprudent de

négliger des données qui ne sont pas des clefs, sans doute, mais évitent d'errer.

La critique génétique opère à son origine un déplacement de l'objet d'étude. Il ne s'agirait plus d'étudier le texte qu'il est publié, mais les documents qui ont permis à son élaboration.

La critique génétique met à l'honneur cet avant-texte, défini par Jean Bellemin-Noël comme « une certaine reconstruction de ce qui a précédé un texte établi par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif ».

Pierre-Marc de Biasi représente la génétique des textes comme « discipline jeune et en plein essor », « l'une des principales innovations critiques des trente dernières années ». Et il ajoute : « Elle renouvelle la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits de travail, en déplaçant l'analyse de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers

l'écriture, de la structure vers le processus, de l'œuvre vers sa genèse ».

Pierre Brunel explique que « la critique génétique ne sacrifie en rien l'analyse littéraire... Mais elle se veut rigoureuse, se rapprochant de plusieurs zones de recherches centrales dans les sciences d'aujourd'hui ».

La critique littéraire occupe une situation incertaine, et par là difficile. Elle oscille entre des pôles opposés, entre « juger » et « savoir », entre objectivité et subjectivité. La critique ne cherche pas toujours à décoder mais elle a un code de valeur : « la rigueur, l'honnêteté, la volonté de comprendre et faire comprendre, d'aimer et de faire aimer », conclut Pierre Brunel.

VII- 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.

Deuxième Partie

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.

I- 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 (XVIIe 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.

II- 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.

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 régie 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) 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) entretint 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.

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 XIXe siècle, avec le romantisme, qu'on puisse sans doute la faire débiter au XVIIIe 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 XXe 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 exècre 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.

III- Réception critique des textes littéraires

1) La conscience critique

L'expression « *la conscience critique* » est le titre de l'ouvrage de Georges Poulet publié en 1971. De prime à bord une compréhension segmentée des deux nations que contient cette expression favoriserait un meilleur entendement du concept.

En effet, on entend par « conscience » tout ce qui définit un sujet humain, qui pense en lui et au milieu des autres, qui a conscience de ses agissements et de ses états d'âme. Cette notion témoigne d'une certaine responsabilité de ce que l'on pense ou fait.

Le terme « critique » quant à lui la remise en question de quelque chose. Ceci met en relief l'acte d'observation de ce qui nous entoure, du jugement qu'on porte sur les choses ou encore sur nous-mêmes.

C'est la raison ou encore la rationalité qui est l'essence de la critique en ceci qu'elle permet de démontrer, de confirmer ou d'infirmier un fait.

Nous avons ainsi deux notions qui mettent en compte le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur du regard humain. Une lecture linéaire de cette expression peut se comprendre comme une conscience qui critique (critique étant verbe). Ceci voudrait que la conscience est personnifiée, capable de juger au même titre que l'homme conscient.

Cependant, une lecture au sens figuré nous fait comprendre que la conscience critique est le rapport que fait le critique à lui-même ou à tout ce qui l'entoure, ses semblables, la création et le génie créateur.

Bref, cette expression examine la posture ou du critique (celui qui remet en question) vis-à-vis de l'œuvre littéraire et cette position est influençable par la conscience, car cette dernière

représente l'activité intellectuelle menée lors d'une critique.

En somme, la conscience critique consiste à porter un deuxième regard sur ce qui a été fait, ceci en assimilant les mots, les retravaillant, les interprétant à nouveau afin de dévoiler ce qui a été cachée ou qui n'a pas encore été dévoilée.

2) La critique thématique

Profondément théorisée par Jean Pierre Richard, un critique littéraire français, la critique thématique est la description du paysage littéraire d'un auteur. Elle désigne l'ensemble du champ perceptible singulier de ce dernier.

Cette description du champ perceptif singulier est celle de la conscience encore appelée « imagination matérielle » par Bachelard (principal théoricien du thématisme) et qui désigne « les sensations, les rêveries, les pulsions et les répulsions... »

Son principe et son but sont de « décrire non seulement le sens et l'unité d'une œuvre mais aussi le style d'un être au monde, les grands cordonnés du séjour d'un écrivain.

La critique thématique n'est pas une critique explicative, elle ne cherche pas à donner sens aux éléments présents dans une œuvre littéraire, mais

cherche plutôt à tenir compte de tout ce qui influence l'auteur lors de la création de son œuvre aussi bien sur le plan interne qu'externe.

Méthodologiquement, la critique thématique consiste à rassembler tous les éléments répétitifs, ou tout élément qui revient de manière répétitive dans un texte pour l'organiser sous forme de thème.

Ces thèmes favorisent une compréhension immanente du texte et qui se perçoit à travers les sensations, l'appréhension intellectuelle et du système d'écriture de l'œuvre.

Ainsi, tout ce qui permet au lecteur de reconstituer l'unité de l'esprit de l'écrivain fait partir de la critique thématique.

Cependant, pour reconstituer tous ces éléments, on a besoin des disciplines intellectuelles telles que la psychologie, la psychanalyse (qui selon Jean Pierre Richard met respectivement en avant la conscience créatrice et l'apport de l'inconscient) et

la phénoménologie (qui est l'analyse et la description de phénomènes perceptibles).

3) La critique de la critique

La critique en littérature est l'art de juger les œuvres de l'esprit. Et la critique de la critique est la remise en question de ce qui a été critiqué.

De plus, la critique peut se comprendre comme ce qui est perceptible, fini et totalitaire et la critique de la critique est un dépassement de ce caractère clos de ce qui est perceptible afin de proposer une nouvelle compréhension du phénomène fixe.

Prenons l'exemple du prolétariat. Elle est une critique en ceci qu'elle est désignée comme la dernière couche sociale et qu'elle ne saurait jamais aspirée à gravir l'échelon social.

La critique de la critique du prolétariat serait comme un refus de la condition fataliste que l'on attribue au prolétaire à savoir qu'il ne peut devenir autre chose dans sa vie que pauvre, car ses parents avant lui l'étaient et il le serait également.

C'est ainsi que se déploie la critique de la critique en remettant en cause tout ce qui est censé être fixe et interchangeable.

Troisième partie

L'art de la critique

I- La pratique critique : art du jugement

Introduction

Ce désir de restituer l'œuvre d'un écrivain dans sa singularité exige une capacité à s'approcher au plus près de son modèle, à un don pour saisir un geste sur le vif sans le figer, une aptitude à capter la totalité sans perdre un seul détail, un pouvoir de surprendre le mouvement à travers la pose, le permanent à travers l'éphémère, le naturel dans l'artifice et la beauté dans le spontané. Il faut multiplier les esquisses, varier les angles, polir et affiner dans cet art requis par une critique en quête de la vie créatrice, on a reconnu celui du portraitiste ou du statuaire.

Et parmi les critiques qui ont pratiqué l'art du portrait littéraire, on aura reconnu celui qui a, pour ainsi dire inventé ce genre : Sainte-Beuve.

1) L'art du portrait

La critique littéraire soucieuse d'atteindre à une individualité unique, au sujet créateur distinct de tout autre, s'efforcera donc de transformer en vie la masse inerte d'écrits dont il dispose (œuvres publiées, correspondances, témoignages, éloges académiques, discours officiels, articles...).

Pour cela, il procédera avec méthode, patience, persévérance ; il ne doit pas hésiter à recourir aux fastidieuses monographies produites par une érudition qu'emploie au lieu de construire. Ne rien négliger : tout matériau est bon à l'ouvrier.

Sainte-Beuve dans son portrait de Diderot a décrit de manière lyrique ce travail qui demande du savoir, de la volonté, une certaine ascèse, mais peut finir par donner une sensation d'ivresse, celle d'une contemplation stellaire, d'une vision claire de l'unique. On entre dans l'atelier non plus de l'artiste mais du critique.

En bref, la critique, tout en cherchant perpétuellement à élucider les concepts qu'elle met en œuvre (nécessité de la théorie littéraire) ne propose pas de découvrir la « vérité objective de l'œuvre » qui n'est qu'une superstition littéraire à abandonner. Elle ne veut plus juger en position de surplomb, elle ne se contente pas de tout savoir sur une œuvre. Elle serait plutôt un lieu de passage, le foyer ardent où se rejoignent et rivalisent le désir de lire et celui d'écrire.

La critique littéraire articule la lecture et l'écriture : on désire l'œuvre, on désire sa parole à partir de l'œuvre, et ce faisant, dans l'écriture critique, dit Roland Barthes, on renvoie « l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire, d'un désir à l'autre va toute la littérature. »

2) Critique littéraire marxiste

Il est notaire qu'au cours de sa longue histoire, le marxisme a produit des théories de la littérature et des critiques littéraires majeurs. Daniel Hartley propose une introduction générale à ces approches, en soulignant en particulier l'importance de l'étude de la littérature mondiale.

Si les études littéraires sont aussi chères aux marxistes, c'est parce que la littérature médiatise des formes de sensibilité et de subjectivité historique, qu'elles sont une méditation sur les traces du passé au sein même du présent, et qu'elles anticipent sur des affects ou des exigences futures.

Au-delà de sa capacité à refléter la réalité, la littérature est dès lors un puissant réservoir de rêves, d'aspirations ou de fantasmes inaccomplis, au sédiment de l'affrontement des classes, une cristallisation du développement inégal et de la conflictualité du genre et de la race.

La critique littéraire marxiste est l'étude de « la lutte pour l'hégémonie symbolique à travers le monde ». « *Marxisme and Literary Criticism* » de Terry Eagleton- est un ouvrage plus difficile d'accès, mais absolument fondamental- restent à ce jours les meilleures introductions générales en langue anglaise.

La meilleure anthologie en anglais demeure le marxiste *Literary Theory*. L'essai bibliographique qui suit ne cherche pas à être exhaustif ; en raison de sa largeur, j'ai mis en gras et marqué d'un double astérisque ce que j'estime être les textes majeurs de la tradition.

II- De Marx à la Russie staliniste

Nous savons que Marx lui-même était un lecteur avide et plurilingue ; dans sa jeunesse, il a écrit de la poésie et a laissé un roman inachevé et les fragments d'une pièce.

L'ouvrage de S.S. Praver : « Karl Marx and the World Literature » est une introduction incontournable à tous les aspects littéraires des êtres marxistes.

Marx et Engels ont également exprimé, dans des contextes variés, leur point de vue sur des auteurs et des œuvres littéraires spécifiques. Trois en particulier sont bien connus : dans « La Sainte Famille » (1845), Marx et Engels soumettent le bestseller mondial D'Eugène Sue, « Les mystères de Paris », à une critique littéraire et idéologique rigoureuse, laquelle a joué un rôle important dans la théorie althussérienne du mélodrame.

Marx et Engels ont envoyé des lettres à Ferdinand Lassale, avocat et socialiste allemand,

pour lui exprimer leurs réserves sur sa pièce « Franz von Sickingen » (1858) qui selon eux minimiserait le rôle historique des éléments plébéiens et paysans dans le soulèvement souabe et rhénane de (1522-1523), diminuant ainsi la dimension tragique de son drame et en réduisant ses personnages à des porte-parole plats de l'histoire.

Enfin, Marx prévoyait, mais n'a jamais rédigé, un volume entier sur « La Comédie humaine » de Balzac, dont Engels, selon ses propres dires, a « appris beaucoup plus que dans les livres de tous les spécialistes-historiens, économistes, statisticiens de cette période pris ensemble. »

L'intérêt de Marx et Engels pour Balzac est particulièrement important car il suggère que la prouesse littéraire et la capacité de représenter les dynamismes sociaux fondamentales d'une période historique donnée en dépendant des opinions politiques assumées explicitement par l'auteur

(Balzac était royaliste). Ce point deviendra important pour les théories du réalisme développées par Georg Lukacs et Fredric Jamson.

On trouvera de nombreux extraits des écrits de Marx et Engels sur l'art et la littérature dans le recueil « Marx and Engels on Literature and Art ».

Mais la véritable influence de Marx et Engels sur ce qui est devenu la « critique littéraire marxiste » est moins le résultat de ces extraits isolés que la méthode du matérialisme historique en tant que telle.

La périodisation de la critique littéraire marxiste proposée par Terry Eagleton dans l'introduction à sa « Marxiste Literary Theory, est utile, malgré sa simplicité, Eagleton distingue quatre types de critique : anthropologique, politique, idéologique et économique.

La critique « anthropologique » qui prédominait d'après lui à l'époque, pose des

questions fondamentales du type : quelle est la fonction de l'art dans l'évolution sociale ? Quels rapports l'art entretient-il avec le travail humain ? Quelles sont les fonctions sociales de l'art et quel est son rapport au rythme ?.

La critique « politique » remonte aux Bolcheviks, à la préparation et à la défense des révolutions russes de 1905 et surtout de 1917.

Dans ses essais sur Tolstoï, rassemblés dans « *Ecrits sur l'art et la littérature* », Lénine soutient que les contradictions que l'on trouve dans l'œuvre de Tolstoï entre une critique anticapitaliste progressiste et le christianisme patriarcal et moraliste, sont le « miroir » de la vie en Russie à la fin du XIXe siècle et de la faiblesse des éléments résiduels, paysans et féodaux, dans la révolution de 1905.

Mais le texte le plus important de cette période est sans doute « *Littérature et Révolution* » de Tolstoï. Enquête magistrale et complète du

champs littéraire russe, ce lien fournit un témoignage unique sur les bouleversements littéraires et stylistiques entraînés par la révolution sociale.

Le livre identifie dans les et les styles littéraires les tendances politique ambiguës de leurs auteurs, son but ultime étant de produire une culture et une subjectivité collective pour la construction du socialisme.

Cette période d'effervescence révolutionnaire a également donné lieu à l'une des écoles intellectuelles les plus puissantes et les plus sophistiquées dans l'histoire de la critique littéraire marxiste.

Le Cercle de Bakhtine, mené par Mikhaïl Mikhaïlovitch, le Cercle a produit des analyses philosophiques subtiles des problèmes sociaux et culturels posés par la Révolution russe et sa dégénérescence en dictature stalinienne.

Centré sur l'idée du dialogisme, qui implique que le langage et la littérature se continuent au cours des processus dynamiques et conflictuels de l'interaction sociale, le Cercle distinguait les formes monologiques, comme l'épopée ou la poésie et le roman dont l'hétéroglossie (combinaison polyphonique des idiomes sociales et littéraires) et le dialogisme l'emprennent d'une résistance critique et populaire.

Parmi les principaux ouvrages du Cercle, on peut citer « La Poétique » de Dostoïevski. Deux autres livres, souvent relégués au second plan, mais tout aussi importants : « La méthode formelle en littérature » de P.N. Medvedev, une critique marxiste magistrale du formalisme russe et une théorie sociale de la littérature à part entière et « La théorie marxiste du langage » de V.N. Volochinov.

Ce dernier ouvrage a été très important pour les derniers travaux de Raymond Williams et pour

l'ouvrage majeur de Jean-Jacques Lecercle, « Une philosophie marxiste du langage ».

III- Le marxisme occidental et au-delà

La troisième catégorie dégagée par Eagleton, la critique « idéologique » est contemporaine du « marxisme occidental ». Cette dernière notion, très contestée, a une grande influence dans le monde anglophone depuis la publication de « *Sur la marxisme occidental* » de Perry Anderson, une étude sur Georg Lukas, Karl Korsch, J.-Paul Sartre...

Anderson affirme que, contrairement aux générations marxistes précédentes, le marxisme occidental est caractérisé par une période de défaite politique, un divorce structural des intellectuels marxistes d'avec les masses et, par conséquent, un style d'écriture souvent complexe, obscur ou antithétique à l'action politique et pratique. Que l'on souscrive ou non au récit andersonien, il s'agit d'une catégorie de périodisation utile.

Si la littérature intéressait Lénine et Tolstoï avant tout comme une extension des luttes politiques immédiates, les théoriciens critiques du

milieu du siècle étaient plus proches des préoccupations du Cercle de Bakhtine, considérant la littérature comme indirectement politique et notamment à travers l'idéologie de la forme.

Si le réalisme socialiste soviétique, focalisé sur le contenu héroïque-prolétarien, était largement indifférent à la forme et au style, Adorno et Luckas mettaient davantage l'accent sur la forme littéraire et la manière dont celle-ci cristallise les idéologies.

Dans plusieurs ouvrages, cette attention à la forme est coextensive à l'approche dialectique de la critique, inspirée partiellement par le marxisme de Luckas et de Korsch.

Un tel approche met l'accent sur la réflexivité et la totalité : elle souligne la façon dont « l'esprit du critique doit faire face aussi bien au processus de sa propre pensée qu'au matériau sur lequel il travaille » (Fredric Jameson) ; elle implique que les œuvres littéraires internalisent les formes sociales,

les situations et les structures tout en les refusant ; et elle prend la totalité sociale médiatisée pour le champ d'application ultime de la critique. Comme Adorno l'a formulé dans son cours d'introduction à la dialectique en 1958.

D'une part, nous ne devons pas, à la manière des spécialistes obstinés, nous arrêter aux phénomènes isolés donnés, mais les identifier comme faisant partie intégrante d'une totalité indispensable à leur fonctionnement et qui leur confère leur sens ; d'autre part, nous ne devons pas hypostasier cette totalité, cet ensemble dans lequel nous nous trouvons, ne pas l'amener dogmatiquement de l'extérieur, il faut plutôt essayer de considérer cette transition à partir de la chose elle-même.

L'apogée d'une telle critique dialectique se trouve dans le travail d'Adorno lui-même. Voir en particulier : « Prismes » et « Notes sur la littérature » qui contiennent un ensemble d'essais

extraordinaires, ainsi que la « *Théorie esthétique* » publiée à titre posthume, le dernier mot sur l'art et l'esthétique dans la période de l'immédiat après-guerre.

Adorno a été profondément influencé par Benjamin. Les deux hommes se sont rencontrés pour la première fois à Vienne en 1923 et se sont liés d'une amitié durable, en poursuivant un débat intellectuel animé.

Le travail essayiste et profondément original de Benjamin qui associe le matérialisme historique et le mysticisme juif, porte sur une multitude de sujets.

Les moments principaux de ce travail sont : une théorie de la connaissance à la fois kantienne et influencée par la Kabbale, le drame baroque et l'allégorie, Baudelaire (figure centrale de son obsession pour Paris), Kafka, Proust, Brecht, le surréalisme, le langage et la traduction.

Le philosophe hongrois Georg Luckas est une autre figure emblématique de la critique littéraire marxiste du XXe siècle. Son ouvrage « Histoire et conscience de classe » a eu influence immense : il a rompu avec la conception doctrinale du marxisme promue par la Seconde Guerre mondiale, soulignant au contraire que le marxisme est une méthode dialectique fondé sur la catégorie de totalité, et a fait de la « réification » un concept marxiste fondamental.

Avant sa radicalisation marxiste, Luckas a rédigé deux ouvrages majeurs de critique littéraire : le premier « L'Âme et les formes », qui fait objet d'une négligence, présente une série d'essais passionnés et tourmentés sur le rapport entre l'art et la vie, les abstractions parfaites des formes par opposition à la myriade de particularités imparfaites de l'âme humaine.

Ces oppositions sont ensuite reliées aux contradictions sociales plus larges entre la vie et

l'œuvre, le concret et l'abstrait, l'accomplissement artistique et la vocation bourgeoise ; ce que Luckas cherche de toute évidence est un moyen pour médiatiser ou dépasser ces oppositions, cependant le style tourmenté signifie qu'il ne l'a pas encore trouvé. Il poursuit ces réflexions dans l'un des plus grands livres de critique littéraire du XXe siècle : « *La théorie du roman* ».

Luckas soutient que, par opposition à l'épopée dont la forme correspond organiquement à une civilisation « intégrée » (c'est-à-dire non-aliénée, non réifiée), dans laquelle la totalité sociale est réconciliée de façon immanente et sensible, le roman est « L'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour laquelle l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité ».

La seconde partie du livre expose une typologie du roman, et se conclut sur un pressentiment vague mais porteur d'espoir que Dostoïevski pourrait nous sortir des impasses de la modernité bourgeoise.

L'expérience de la Première Guerre mondiale et de la Révolution russe a finalement conduit Luckas aux positions marxistes d'Histoire et conscience de classe.

De manière cruciale, sa théorie tardive du réalisme qui a eu une grande influence doit être lue dans le contexte de l'essai central sur la réification, en tant que le réalisme est pour Luckas, à plusieurs égards, l'équivalent narratif d'un point de vue réifié du prolétariat.

Dans « Balzac et le réalisme français » de Maspero et « Problèmes du réalisme », Luckas soutient les grands auteurs réalistes (Balzac, Tolstoï, Thomas Mann) qui pénètrent en deçà de l'épiphénomène de la vie quotidienne afin de

révéler les lois objectives cachées à l'œuvre dans la constitution de la société comme telle.

Cependant, dans d'autres ouvrages, cet attachement au réalisme sombre dans le dogmatisme d'une critique littéraire anti-moderniste.

« *Le roman historique* », qui est l'autre ouvrage critique majeur de Luckas est une étude fondamentale du genre du roman historique, depuis son essor chez Walter Scott jusqu'à ses héritiers du vingtième siècle comme Heinrich Mann.

En France, l'œuvre de Sartre sur la littérature engagée est bien connue. « *Situations I* » rassemble ses textes de jeunesse sur Faulkner, Dos Passos, Nabokov, entre autres.

De manière significative, Sartre tire des styles et des formes de ces ouvrages la métaphysique qui les suit- tend et évalue celle-ci à la lumière de sa propre phénoménologie existentialiste de la liberté et, comme dit Fredric Jameson, de son

« optimisme » linguistique » (pour Sartre, tout est dicible- une position qui sera radicalisée et mathématisée par Alain Badiou).

Des styles comme celui de Faulkner, qui refusent implicitement entre liberté, s'expose à la censure. Le chef-d'œuvre de cette période et de cette approche est : « Qu'est-ce que la littérature ? », qui inclut, non seulement les passages bien connus et souvent critiqués sur la transparence supposée de la prose, par opposition à l'opacité potentiellement apolitique de la poésie, mais également une histoire riche et subtile des relations que les écrivains français entretiennent avec leur public : une relation qui, après la révolution ratée de 1848, devient celle du déni. Il ne conclut par un cri de ralliement pour une littérature qui lutterait pour une société sous classe dans laquelle l'écrivain s'apercevrai qu'il n'y a aucune différence d'aucune sorte entre son sujet et son public. »

L'ouvrage de Sartre a été critiqué par Barthes dans le degré zéro de l'écriture ; pour Barthes, l'engagement a lieu, non au niveau du contenu, mais à celui de l'écriture (ou de la forme)- toutefois, on peut contester la compréhension simpliste de l'argumentation de Sartre sur lequel cette affirmation se fonde.

Plus récemment, ces problématiques ont été ressuscitées et remises en cause par Jacques Rancière, dans la « Poétique de la littérature » de Galilée, lequel soutient que la politique n'a rien à avoir avec les inclinations personnelles de l'auteur ; au contraire, la littérature est politique parce que, en tant que littérature, elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs. »

**IV- Les principes de la
critique littéraire chez
Tynianov**

Dans le domaine des activités intellectuelle, la critique littéraire est une région frontière, incertaine et périlleuse : elle est l'expérience où se manifeste la nécessaire connexion du sujet et de l'objet.

En même temps que l'opération critique constitue la valeur esthétique de l'objet qu'elle examine, elle découvre les principes du fonctionnement critique chez le sujet, la structure du modèle interprétatif qu'il met en œuvre dans l'appréhension du phénomène artistique.

La critique est ainsi le lieu double où se constitue la valeur esthétique de l'objet et où s'éprouve simultanément la valeur méthodologique des catégories critiques. Opération spéculaire où les principes théoriques s'élaborent dans l'exercice de la critique, mais où également cet exercice présuppose l'existence même de ces principes ! Si la critique littéraire discerne des valeurs esthétiques dans l'objet, elle valide et, à

l'occasion, transforme même l'appareil des catégories critiques chez sujet.

Iouri Tynianov offre l'exemple d'une critique littéraire cohérente, structurée par une théorie de la littérature, souple et modifiable par l'expérience, elle ressemble à une hypothèse scientifique, surgie des faits mais retournent aux faits eux-mêmes pour éprouver sa propre validité.

Articulée sur quelques principes théorique, la critique tynia-novienne se présente non comme une doctrine, mais comme une discipline critique, véritable méthode d'investigation capable de discerner, établir et évaluer le fait littéraire. La critique chez Tynianov, ne se contente pas du simple constat, de la seule description, elle n'est pas non plus normative.

V- Lucien Goldmann (1913- 1970)

Lucien Goldmann, critique français d'origine roumaine, a développé une approche connue sous le nom de « structuralisme génétique ».

Il a examiné la structure des textes littéraires afin de comprendre dans quelle mesure elle concrétise la « vision du monde » de la classe à laquelle l'écrivain appartient.

Pour Goldmann, les œuvres littéraires sont des produits, non pas d'individus, mais de « structures mentales trans-individuelles » de groupes sociaux spécifiques.

Ces « structures mentales » ou « vision du monde » sont elles-mêmes comprises comme des constructions idéologiques produites par des conjonctures historiques spécifiques.

Dans son livre bien connu, « *Le Dieu cache* », il apporte les catégories récurrentes des pièces de Racine (Dieu, le Monde, l'Homme) au mouvement religieux connu sous le nom de jansénisme, qui est lui-même compris comme la vision du monde de la

noblesse de robe, une fraction de classe qui dépend de la monarchie, mais puisque ses membres sont recrutés auprès de la bourgeoisie, lui est opposée politiquement.

Le danger de l'œuvre de Goldman est que les « homologues » qu'il établit entre le travail, la vision du monde et la classe, reposent sur une causalité expressive simpliste.

Disciple déclaré de Luckas, le marxiste Lucien Goldmann a défini une méthode « le structuralisme génétique ». Selon lui, les groupes sociaux sont les véritables sujets de la création littéraire.

Chaque groupe a une « vision du monde », ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes ».

De cette « vision » les membres du groupe n'ont pas une conscience claire. C'est l'écrivain, l'artiste qui en prend « le maximum de conscience

possible » Goldmann tendra à dépasser cette conception romantique du Mage en affirmant dans « *Pour une sociologie du roman* » (1945) que l'écrivain peut même contester la « vision du monde » de sa classe.

Dans ce livre le plus connu « Le Dieu cache » (1955), il s'efforce de montrer que la « vision tragique » des écrits de Pascal et de Racine est homologue à l'idéologie d'une noblesse de robe écartée peu à peu du pouvoir.

Si l'apport de Goldmann à la connaissance de Pascal et de Racine est faible, ses remarques de méthode sont d'un vif intérêt.

Au structuralisme génétique, on a reproché l'insuffisance de son explication des rapports dialectiques entre l'individu-auteur et le groupe, le caractère grossier au factice des structures mises en évidence, son ignorance des pouvoirs du langage, son indifférence à l'art.

Les bases historiques et sociologiques du « Dieu cache » ne sont pas acceptées par les spécialistes du XVIIe siècle. Enfin, la connaissance de la langue tradition religieuse dans laquelle s'insèrent Pascal et Racine frappe du caducité les conclusions.

Quatrième partie :
La critique littéraire
et l'évolution de la
littérature

Pour aborder et déterminer les tâches de la critique littéraire dans l'évolution de la littérature il nous faut de prime abord tenter, dans les bornes du possible, d'esquisser à grands traits ce que nous entendons par littérature.

La littérature du point de vue de la critique marxiste est une des formes idéologique de la superstructure de la société, elle joue un rôle très important et très actif dans la vie sociale, dans les luttes de classes. La littérature reflète l'état objectif des phénomènes de la vie, des rapports sociaux, de la morale, de la vie sentimentale, de la psychologie de l'homme de l'époque.

La littérature, comme une des formes idéologiques, a implicitement sa spécificité qui la diffère de la philosophie, de la sociologie et des autres sciences sociales, tant par son fond que par sa forme de communication. Bien que tous les marxistes professent ces idées générales, néanmoins beaucoup de points sont controversés et les opinions

divergent lorsque nous devons appliquer ces principes généraux aux faits concrets de la littérature.

Donc pour comprendre la conception de la littérature marxiste, il n'est pas suffisant de poser des principes qui sont néanmoins à la mode. Il faut encore prendre en considération l'évolution de notre conception de la littérature. Par exemple, dans les années 1930, en U.R.S.S., il a fallu combattre la sociologie vulgaire qui a sévi dans la science de la littérature.

Cette manière de voir simplifiait à l'absurde les phénomènes de la littérature, et ses partisans prétendaient que les faits littéraires sont déterminés strictement et uniquement par l'origine social de l'écrivain. Ils sont allés jusqu'à juger que Pouchkine ne peut être intégré dans nos traditions culturelles, vu qu'il appartenait à la classe féodale, à la noblesse.

Un autre conception non moins superficielle, ayant pour point de départ la noble mission sociale de la littérature, considérait comme un point des principaux buts de la littérature, la divulgation des idées sociales ; elle a abouti à une théorie d'absolutisation du fond des œuvres littéraires, n'admettant que leurs valeurs spirituelles, idéologiques et marquant une impassibilité, sinon du dédain envers la forme, la structure, l'esthétique des ouvrages littéraires.

Et l'on traitait de formalistes les historiens de la littérature qui s'aventuraient trop profondément dans les questions formelles de la littérature. Certains vestiges de cette conception survivent encore, bien que ces derniers temps ils tendent à disparaître.

Dans la méthode de notre critique, nous voyons une déficience, à traiter métaphysiquement le fond et la forme des œuvres littéraires. Cette façon d'aborder ces questions n'est pas étrangère à

la science littéraire occidentale non plus. Et pourtant le point crucial de l'analyse des phénomènes littéraires consiste dans la vue juste d'une part des rapports de la littérature avec la réalité, d'autre part de la connexité, de la dialectique entre le fond et la forme de l'œuvre littéraire.

Notre critique est persuadé que la littérature n'est pas une simple somme d'idées, mais que c'est encore un système d'éléments de forme. La forme littéraire n'est aucunement indifférente, impassible à l'égard du contenu, ce n'est pas un simple récipient , qui renferme le contenu, comme une marmite contient du potage, mais c'est encore une coefficient très actif dans la dialectique, la corrélation entre le fond et la forme.

Dans cette interdépendance du fond et de la forme, c'est le fond qui joue le rôle déterminant, mais nous sommes moins d'absolutiser cette loi, d'ailleurs incontestable, car nous sommes persuadés que dans l'évolution de la littérature le rôle du

développement de la forme dans bien des cas peut être de premier ordre.

Donc, pour saisir le progrès de la littérature, il faut avoir conscience des changements qui s'effectuent dans le fond que dans la forme littéraire. Ainsi, devons-nous nous rendre à l'évidence que la dialectique entre le fond et la forme n'est pas seulement conformité, mais encore contradiction. Il y a une lutte continue entre le fond et la forme.

Lorsque, plus haut, j'ai indiqué que l'on avait négligé les questions de forme, cela veut plutôt dire que ce genre de problèmes devint l'objet de la stylistique linguistique. Le fait que la stylistique est devenue la science linguistique par excellence prouve bien que nous avons négligé les questions de la forme littéraire.

Mais ces derniers temps, c'est manifestée une tendance à combler ces lacunes. Ce n'est certes pas par hasard qu'en Hongrie, en Pologne et dans

d'autres pays, croît l'intérêt envers les formalistes russes, les structuralistes de Prague des années 20, la stylistique de Leo Spitzer, de Jakobson. Nos collègues soviétiques ont fait aussi un pas décisif dans ce domaine. Les livres de Vinogradov, de Chklovski (à Budapest vient de paraître sa Théorie de la Prose), de Tchaïkovski, en sont la preuve. Le Congrès sur « la poétique » qui a eu lieu en 1960, à Varsovie, a démontré aussi un intérêt croissant pour ce genre de questions. Donc précisons : nous ne sommes pas contre la stylistique linguistique, au contraire, mais nous désirerions pourtant que se développât une stylistique esthétique.

Revenons à la critique. La critique littéraire est en constant et actif contact avec la littérature contemporaine et peut jouer un rôle très important dans l'évolution de la littérature. Mais nous n'avons aucunement l'intention de mystifier son importance, sachant que la critique en elle-même ne peut faire, ne peut créer de littérature.

Toute tendance qui s'est développée dans la littérature a toujours eu ses prémisses objectives dans la réalité. La critique peut pourtant influencer d'une façon péremptoire telle ou telle tendance. Mais pour qu'elle puisse réaliser cette fonction la critique doit connaître, doit pressentir les voies réelles du progrès de la littérature. Nous ne sisons rien de nouveau en mentionnant que d'ordinaire et même régulièrement les œuvres qui ouvrent une époque dans la littérature et même dans le monde des idées sociales sont dans beaucoup de cas non comprises des contemporains et c'est la critique qui doit aider les lecteurs à accueillir les idées émises dans ces œuvres.

L'incompréhension de ces œuvres peut être expliquée par la contradiction qui surgit entre les idées auxquelles on est accoutumé et la nouveauté des idées, des valeurs esthétiques, des œuvres nouvelles. Ces conditions provoquent toujours une vive discussion dans le sein de la critique même. Mais, outre cela, il n'est pas toujours facile de

prédire et de prévoir quelle tendance l'emportera sur l'autre. Car nous savons que tout ce que dévie de l'habituel et qui peut paraître nouveau n'est pas nécessairement positif du point de vue de l'évolution de la littérature.

Mais alors y a-t-il un critère quelconque qui peut indiquer les perspectives du développement de la littérature ? Il est incontestable qu'il n'y a pas de boussole infaillible. Mais il y a néanmoins des critères qui peuvent donner une certaine orientation en ce qui concerne les tendances réelles de l'évolution de la littérature.

La critique doit tout d'abord vérifier, constater la vérité des idées énoncées dans l'œuvre en la confrontant à la réalité, à la vie sentimentale, psychologique de l'homme contemporain. D'autre part la critique doit déceler, faire ressortir les traits nouveaux des valeurs esthétiques de l'œuvre en question.

Pour effectuer avec succès cette analyse le critique doit être apte à saisir les nouveaux éléments de la corrélation du fond et de la forme de l'œuvre, il doit posséder un sens esthétique très fin, très développé et très souple. Cela prouve que la portée de la connaissance de la critique est dans un certain sens encore aux confins de l'exploration sensorielle, bien que la logique y joue un rôle très important et très actif.

La critique soumet les idées incarnées dans les œuvres à une analyse logique, philosophique, esthétique, pour faire ressortir les nouvelles valeurs spirituelles, idéales, morales et artistique de l'œuvre littéraire. C'est elle qui fait les premiers pas de systématisation des acquis nouveaux de la littérature, donc l'on peut considérer la critique comme une esthétique en pratique.

La tendance de la critique est en partie définie par la conception de la littérature de l'époque en question. Mais, à son tour, la critique influence la

conception de la littérature en diffusant les idées nouvelles de l'art, les acquis esthétiques qui se manifestent dans les œuvres nouvelles.

Dernièrement on a beaucoup discuté, chez nous, sur la critique. En autres, l'on a beaucoup délibéré sur la méthode de la critique. La critique doit-elle être impressionniste, subjective ? A quel degré doit-elle recourir à l'induction, à la déduction ? Quelle méthode serait la plus favorable et la plus fructueuse ? Entre les deux guerre notre remarquable poète Kosztolanyi écrivait ses pages de critique avec une méthode purement impressionniste et avec un style très coloré.

Néanmoins, dans ses critiques, dans ses essais, son impressionnisme subjectif s'appuyait sur une conception d'une littérature affranchie de la vie politique et sociale, Kosztolanyi était superficiel. Quelques-uns en ont déduit que l'essai critique, fondé sur l'impression, écrit d'un style soutenu, peut nuire à la clarté de l'idée que le critique doit

exposer. D'ailleurs cette question a été récemment un des points de controverse de notre critique. Cette théorie est bien entendu fausse et erronée. L'essai, la critique basés sur l'impression peuvent aussi bien être de grande envergure que la critique de tendance philosophique.

Après la libération de notre pays et pendant l'édification du socialisme en Hongrie c'est Lukacs, Révai, qui, revenus de l'émigration, ont eu une grande influence sur notre science littéraire, sur la critique. Une des tâches de notre critique littéraire, à cette époque, était de contribuer à la création d'une littérature qui pût correspondre aux grands changements qui s'effectuaient en Hongrie. Lukacs et Révai ont joué un grand rôle dans la création de la critique marxiste, et ont aidé à mettre la littérature hongroise sur la voie du réalisme socialiste.

Depuis, notre critique agit dans un sens d'esprit social accentué. Par l'intermédiaire de Lukacs notre critique a pris pour exemple les

traditions des grands critiques russes Bielinski, Dobrolioubov, Tchernychevski. Sur eux, Lukacs a écrit une étude remarquable. Notre critique s'appuie encore sur les meilleures traditions de la critique hongroise. Toldy, Bajza, Gyulai, Arany et d'autres, voyaient, dans la littérature, un des moyens d'expression nationale et sociale.

Donc, notre critique, analysant les œuvres littéraires, confronte toujours les phénomènes littéraires avec la réalité, avec les perspectives de l'évolution de notre société. Et il exige des écrivains qu'ils prennent parti pour le progrès de la société, pour l'humanisme socialiste. Bien entendu ces traits de notre critique sont en concordance parfaite avec les principes énoncés plus haut, concernant le côté esthétique de la littérature.

Dans notre critique contemporaine nous notons un penchant pour saisir les phénomènes littéraires dans leur complexité, dans leur évolution,

en essayant de préciser leur place dans l'ensemble du processus de la littérature.

Notre critique a aujourd'hui un caractère philosophique, esthétisant. Cette particularité a bien entendu ses bons côtés, mais peut en avoir de mauvais aussi. Cet aspect peut donner une certaine largesse de vue, mais peut aussi conduire à la déclaration de généralités qui n'ajoutent rien à nos connaissances sur les faits si complexes de la littérature. Cette physionomie de notre critique a mené à la domination de la critique-étude, dont une des spécificités est l'expansion de la méthode déductive.

Ce penchant pour la déduction a aussi pour résultat de faire entrer dans la critique des questions de philosophie, de sociologie, d'esthétique générale, etc... Ainsi aujourd'hui, dans notre critique, un des points de controverse est une des théories de Lukacs, notamment sa conception du grand réalisme, du réalisme-antiréalisme. Ici il faut que je

délaisse un moment mon exposé pour répondre à des propos que nous avons entendus ce matin sur Lukacs.

Je ne prétends pas que les critiques qui ont été faites, chez nous, à l'égard de Lukacs soient toutes justes et qu'il n'y avait pas souvent simplification. Mais on nous a dit, ce matin : Lukacs la victime. Voici des faits qui qui démentent cette fausse allégation.

Lukacs a pu faire paraître ses œuvres aussi bien chez nous qu'à l'étranger et, aujourd'hui, son esthétique générale est sous presse, à Budapest, dans l'imprimerie de l'Académie des Sciences Hongroises. Tous visiteur qui se rend à Budapest pour aller le trouver. Dans la conférence de la critique à Szeged, plusieurs critiques ont manifesté qu'ils étaient des adeptes de Lukacs. Et nous disons vrai, si nous déclarons que toute notre génération marxiste a été élevée selon des idées de Lukacs. Nous lui sommes reconnaissons de nos premiers pas

et de nos succès dans la vue marxiste de la littérature.

Mais est-ce que l'œuvre esthétique de Lukacs doit être notre Bible ? Nous avons beaucoup à apprendre de Lukacs, mais est-ce une raison pour accepter aussi ses idées que nous trouvons fausses ? Nous nous comportons envers Lukacs avec un sentiment de haute considération, mais nous ne marquerons pas de soumettre ses idées, quand elles nous sembleront fausses à une critique minutieuse, objective et juste.

Avec cela, c'est nous qui avons tout à gagner, c'est la science littéraire marxiste qui en profitera. Beaucoup brandissent Lukacs comme un étendard. Mais cela souvent n'a aucun rapport avec l'esthétique de Lukacs : qu'ils fassent paraître ses œuvres, qu'ils le lisent, nous le leur recommandons et nous leur en serons reconnaissants. Et je remercie ici M. Pichois car en ayant défendu Lukacs, il a défendu le marxisme !

En 1958, a été organisé à Moscou une conférence d'une grande envergure sur la question du terme réalisme, où nos confrères soviétiques ont réfuté la tendance antihistorique qui se manifeste dans la conception du réalisme-antiréalisme.

Dans les revues hongroises s'est engagé aussi un débat véhément sur cette question. Notre discussion, qui est loin d'être terminée, a fait déjà entrevoir que considérer l'histoire de l'art comme conditionné par la lutte des tendances réaliste et antiréaliste s'avère antihistorique et simpliste ; les faits de l'histoire de l'art contredisent cette conception.

Cette théorie empêche de comprendre les grands courants littéraires comme le romantisme, le naturalisme, le symbolisme, ou bien la complexité de l'avant-garde du début du XXe siècle et de la littérature du XXe siècle. La critique de cette théorie a fait surgir la question des relations entre tradition et innovation dans la littérature de nos

jours. Cette question a été suscitée en premier lieu, par les succès acquis, ces derniers temps, par notre littérature. Récemment on a beaucoup délibéré sur la question de l'innovation. Il a bien fallu admettre que l'exigence de l'innovation en littérature n'est aucunement née de la fantaisie arbitraires de quelques écrivains, mais qu'elle est un besoin impérieux qui s'impose à la littérature par l'évolution qui s'effectue dans notre société, par des changements survenus dans les relations sociales, dans la morale, par l'enrichissement de la vie des sentiments de l'homme contemporain.

L'évolution de la littérature pose encore une question de grande portée qui concerne les relations d'une littérature nationale avec les littératures des autres peuples. Nous savons aujourd'hui que les relations avec les autres littératures ne peuvent mener qu'à l'enrichissement de la littérature.

Il y eut pourtant un moment où l'on concevait mal ces questions, lorsque les relations littéraires

avec des nations à système politique différent étaient considérées ab ovo comme un fait néfaste, menant irrévocablement au cosmopolitisme qui étouffe toute spécificité nationale. Bien entendu, il peut y avoir des dangers de cette pièce, mais ce n'est pas une raison pour supprimer les relations entre les littératures et isoler totalement la littérature nationale.

En Hongrie, il y eut toujours un grand intérêt à l'égard de la littérature française. Nos plus grands poètes, nos plus grands écrivains y trouvaient des inspirations. Batsanyi, après la prise de la Bastille, dans un de ses poèmes appela le peuple hongrois à prêter attention à Paris. Petöfi, notre éminent poète, s'inspirait de Béranger ; notre poète symboliste, Ady était épris de Baudelaire et de Rimbaud et l'on pourrait continuer la liste. Evidemment aujourd'hui, cet intérêt est tout aussi vif.

Si un Français vient en Hongrie, l'une des premières questions que l'on posera, sera : qu'a-t-il

de nouveau dans le « Nouveau Roman » ? Mais même au moment du rétrécissement des relations de notre littérature avec les autres (qui d'ailleurs a duré très peu de temps), ont été édités les classiques français, surtout Balzac, Stendhal, Voltaire, Corneille. Ladite restriction portait surtout sur la littérature contemporaine, bien qu'à ce moment-là fussent publiées des œuvres de Romain Rolland, d'Aragon, de Roger Martin du Gard, et de beaucoup d'autres.

Mais depuis cette liste de publications s'est amplifié. Elle comprend des œuvres de Rimbaud, d'Apollinaire, de Jean Cocteau, d'André Maurois, de Simone de Beauvoir. Même, bien que cela puisse paraître bizarre, un livre, comme *Bonjour tristesse*, de Françoise Sagan, a eu un grand succès.

En 1958, a paru une anthologie de la poésie française contemporaine. Ce livre précieux comprenait des poèmes de Supervielle, Saint-John Perse, Paul Eluard, Tristan Tzara, André Breton,

Alain Bosquet et de beaucoup d'autres éminents poètes français. En un très court laps de temps, trois très riches anthologies de la poésie française classique et moderne viennent de paraître et ont eu un succès bien mérité. Paraissent également des œuvres d'écrivains contemporains qui, auparavant, étaient tabous chez nous, comme par exemple Camus, Proust, Sartre, Ionesco, Alain Robbe-Grillet.

En 1956 a paru en Hongrie une nouvelle revue « Nagy Vilag » (Le Grand Monde), laquelle a pour mission de présenter les œuvres littéraires les plus éminentes de la littérature mondiale, et entre autres de la littérature française. La revue a fait paraître des œuvres de François Mauriac, Marguerite Duras, Supervielle, Saint-John Perse, Vercors, Claude Roy, Eluard, etc. Cette liste est bien loin d'être complète et je ne me suis pas proposé de faire une statistique des livres français qui paraissent en Hongrie. Mon intention était de vous donner une idée générale,

une impression sur les tendances de l'édition des œuvres de la littérature française.

La publication de ces œuvres est accompagnée d'une critique abondante. Je me bornerai à mentionner les principaux ouvrages et les tendances qui caractérisent la critique et la science littéraires hongroises. Nous avons les ouvrages de grande qualité de M. Albert Gyergyai, de M. Sandor Eckhardt qui analysent et donnent des portraits, des études, plus particulièrement de la littérature classique.

Des dissertations de candidats ès sciences sur Romain Rolland, sur Villon ont été acceptés, et nouvellement a été présentée une dissertation sur la « dislocation de l'époque dans la littérature française contemporaine ».

Il vient tout récemment de paraître le livre de M. Bajomi Lazar sur la littérature française contemporaine, ainsi que *L'Histoire de la*

Littérature française, en deux volumes, de M. Laszlo Dobossy.

La pointe de notre critique est dirigée principalement sur les phénomènes existentialistes, la décadence morale et la dislocation des principes fondamentaux de la littérature. Donc il y a des études spécialement consacrées à Sartre, à Camus. Outre cela, des critiques s'attaquent à l'« alittérature » de Beckett, à la dissolution du roman par Alain Robbe-Grillet.

Or nous n'aurions pas une vue précise des questions que notre critique pose concernant la littérature française si nous prenions uniquement en considération les écrits critiques spécialement consacrés aux œuvres littéraires françaises. Mais il nous faut encore jeter un coup d'œil sur les critiques qui analysent les œuvres de la littérature contemporaine hongroise et voir quels sont les faits de la littérature française que le critique évoque

comme exemple positif ou négatif en relations avec nos œuvres récentes.

Lorsque le critique veut démontrer la vitalité, la vérité, la haute morale de la littérature humaniste, progressiste, il recourt à l'exemple de Balzac, Zola, Anatole France. Lorsque le critique s'engage dans les questions du réalisme socialiste, parmi les idéaux cités l'on trouve toujours aux côtés de Maïakovski, de Brecht et du Hongrois Jozsef Attila, les noms d'Eluard et d'Aragon.

La critique, en envisageant le problème de l'évolution de la littérature, doit bien voir ses tâches en ce qui concerne la critique des littératures étrangères. Elle doit prendre pour point de départ la littérature en question, connaître ses spécificités, ses besoins, ses exigences.

Dans la littérature étrangère, elle devra se rendre compte des phénomènes qui peuvent participer au développement de la littérature, en premier lieu des éléments de fond et de forme qui

peuvent être intégrés, plus précisément tout ce qui peut être assimilé, acclimaté par la littérature nationale. Ce n'est pas par hasard que l'on s'intéresse si activement aujourd'hui en Hongrie aux questions de littérature comparée.

En résumé : nous considérons que la critique est d'une très grande importance dans l'évolution de la littérature, mais aussi grande est sa responsabilité. La critique doit toujours avoir conscience du rôle social de la littérature, et elle doit l'aider à s'acquitter de sa mission dans le progrès social. Pour cela la critique doit connaître à fond et ne doit pas enfreindre les lois qui régissent l'évolution de la littérature.

Cinquième partie
Critique littéraire et
post-théorie

I- La mimésis d'appropriation

Il est clair, après les très nombreuses recherches au sujet du canon littéraire, que ce type de discours est lié fondamentalement, comme tout discours, à la question du pouvoir et de la légitimité. Il est clair aussi, après les recherches de Bourdieu dans *Homo Academicus*, que les représentants de l'Académie forment un groupe de pouvoir qui possèdent ses rituels, ses discours spécialisés et son inertie.

Il est claire encore, après l'expérience du CIADEST à Montréal, que les pratiques discursives contemporaines demandent, pour être saisies dans leurs logiques, non pas l'utilisation d'un métalangage, avec tout ce que méta peut signifier comme volonté illusoire de se situer en dehors, mais bien celle d'un ou de discours spécialisés qui les analysent et qui parviennent à se glisser dans leur logique et à les confronter, plus par jeux combinatoires post-modernes et double codage établissant des points d'ancrages et des dérivations entre les deux discours, que par une distanciation

constante qui serait plutôt le propre d'une modernité qui tient toujours à maintenir en place la croyance en l'origine et en l'authenticité.

Ce pouvoir discursive met en œuvre la mimésis d'appropriation. Elle repose, comme le souligne Girard évoquant deux objets identiques et deux bébés, sur le désir mimétique puisque, si un bébé saisit l'objet, l'autre tentera de le prendre de la main du premier plutôt que de consacrer son attention à l'autre objet identique.

Cette mimésis d'appropriation est liée à la volonté de contrôler l'objet matériel ou symbolique dans l'activation du paradigme intérieur/extérieur. On détient alors l'objet et on est capable de dire comment s'en servir ou ce qu'il signifie. Celui qui parvient à contrôler l'objet a alors accès à la vérité et aux faits considérés comme extérieurs au discours.

La mimésis d'appropriation s'allie donc à la mimésis platonicienne qui est ce qu'il faut

contrôler. De plus, grâce à la croyance en la transparence du langage, il est possible d'avoir accès aux propriétés intrinsèques du monde ou du sujet.

Dans une optique religieuse, la mimésis donne accès au Verbe et à la vérité ; dans une optique laïque, elle ouvre sur les faits et cautionne l'objectivité. La mimésis d'appropriation couplée à la mimésis platonicienne débouche alors sur l'activation du paradigme soi/les autres, discriminant entre ceux qui sont du côté de la vérité et/ou des faits et ceux qui ne le sont pas.

Ceci mène généralement au processus victimaire éliminant ceux qui ne se conforment pas aux faits et/ou à la vérité « universelle », donc à une monosémie qui, pour rester telle, dépend d'un métalangage, celui des représentants de l'institution informative et herméneutique imposant les termes et les limites formelles et discursives du consensus,

que celui-ci soit historique, politique, littéraire, pédagogique ou autre.

II- Postmodernisme et libéralisme

Le postmodernisme est lié au libéralisme économique ainsi que l'a montré Amitai Etzioni. Le postmodernisme repose sur la capacité de diffuser des paradigmes propres aux langages spécialisés dans le langage public.

Dès lors, le stable, la croyance en la transparence du langage et à l'accès aux faits, l'objectivité, vont se voir petit à petit déplacés par le dynamisme, l'indéterminé, le temporaire, le tactique et le stratégique (de Certeau) ce qui correspond à des changements profonds au niveau des attitudes sociales et des fonctionnements pédagogiques et académiques.

La mimésis d'appropriation qui permettait d'obtenir une position de prééminence sur le long terme lorsqu'on parvenait à maîtriser la mimésis platonicienne et à s'imposer comme producteur de discours canonique (voir le manuel de Lagarde et Michard), devient désormais un fonctionnement pris dans le dynamisme et demande une réévaluation

constante de toute position prééminente régulièrement menacée par l'encouragement de la concurrence et l'apparition du nouveau (Kadir).

La mimésis d'appropriation, renvoie à une forme nouvelle de développement de la responsabilité individuelle issue de l'éthique protestante échappant aux conduites de dominance dans le cadre de la multiplicité des objets atténuants les rivalités et de la démultiplication des voix et des responsabilités.

A cette dynamique se couple un « ce n'est jamais ça », théorisé notamment par Derrida et repris de diverses manières par les pratiquants de la déconstructions. Pour Derrida, tout verbe "être" contient un « si », exprime un lieu de différenciation, maintient le double d'une équivalence dans la ressemblance/différence.

Le fonctionnement herméneutique fondé sur le « ce n'est jamais ça », se lie alors à une mouvance de significations nouvelles qui, elles-mêmes,

peuvent être le lieu d'une lecture différente en déplaçant le sens. Un processus d'interprétance, évoquant Peirce (Griffin), ouvre au changement, apanage de la démocratie libérale. Il brise le canon en évacuant les structurations figées de ce que, dans une optique propre à la modernité, on croit être un métalangage, et qui n'est qu'un discours spécialisé se confrontant à d'autres discours, ce qui ouvre aux multiplicités d'une dynamique d'interprétance dont le potentiel ne peut mener, au niveau de la réflexion critique historique ou littéraire, qu'à un foisonnement de lectures. Celles-ci remettent en cause les discours spécialisés traditionnels (les métalangages), la conception que l'on se fait de la critique et du texte littéraire ainsi que les interprétations orthodoxes de ces derniers.

En un certain sens, le « ne n'est jamais ça », comme le souligne aussi E. Jabès, rejoint Gilder ou Etzioni car tous deux manifestent un rejet des totalisations. La remise en marche de l'optimisme

libéral et la diffusion des pratiques de sa démocratie vont de pair avec le postmodernisme.

Une certaine forme de démocratie nord-américaine joue contre les crispations des orthodoxies étatiques et nationalistes et donc contre les lectures critiques, qui sont plus ou moins consciemment gouvernées par des théories centralisant les significations, ainsi que Popper l'a montré au sujet de Hegel. On pense aux lectures faites des *Engagés du Grand portage* de Léo-Paul Desrosiers qui toutes, d'une manière ou d'une autre, rappellent le lien entre la belle nature et les Canadiens français, qui toutes donc réactivant la structuration identitaire issue de la Bible soulignant que l'homme provient de la boue primordiale et que, donc, il a des « racines » qui le déterminent fortement.

Ces lectures ne proposent jamais une lecture économiste de l'ouvrage, laquelle mettrait en valeur la capacité du héros à prendre son destin en main, à

jouer de tromperies et de stratégies herméneutiques et comportementales certes, mais pour affirmer son pouvoir économique et démontrer qu'il est possible pour un Canadien français de réussir dans une économie ouverte sur le monde, comme celle du monde colonial impérial qui, à l'instar de celle de la globalisation, dépend du reste de la planète pour prospérer. Ceci d'ailleurs irait dans le même sens que la relecture du passé canadien français présenté longtemps comme une période de soumission à la collectivité empêchant les initiatives individuelles économiques ou autres. Cette vision à mi-chemin entre un ultramontanisme dépassé et une modernité timide n'est plus de mise, comme le souligne Claude Couture.

Dans ce cadre, sont alors remises en marche les valeurs du mouvement, du décontextualisé, du métissage, et la critique s'ouvre aux points de vues multiples, ceux du féminisme comme ceux des relectures qui débouchent sur des discours critiques

nouveaux traversés par le fonctionnel en pris non plus sur une mimésis dualiste mais sur la réflexivité.

III- La réflexivité

La réflexivité, encodée dans des romans comme ceux de Garcia-Marquez, de Cortazar ou de Borges, est de plus en plus construite dans le processus de communication qui a lieu entre les gens et les institutions, alors que les non spécialistes et les spécialistes, ces derniers aussi clivés entre langage spécialisés et langage public, rêvent toujours d'un référent stable.

Le jeu contextuel, le mouvement, l'indéterminé, le multiple, le polysémique, fonctions de conflits permanents dissolvant l'authentique dans la volonté de gagner, sont pratiqués par un pourcentage important de spécialistes. Ils capitalisent le pouvoir économique et le savoir. Un de ces savoirs est de recatégoriser les paradigmes intérieur/extérieur, soi/les autres, selon une dynamique du faire et d'une épistémologie nouvelle.

Ces élites comprennent que la victoire est toujours temporaire, que l'interprétation est toujours

contextualisée et soumise au changement et qu'elle est aidée par le simulacre et les stratégies de désinformation, autrement dit, par des lectures productrices qui sont des jeux complets de représentations.

Le but est alors de s'affirmer comme point de vue autre et légitime, de s'engager dans la combinatoire des possibles en échappant aux distanciations figées dans le canon, jusqu'à leurrer pour gagner une parcelle de légitimité.

Mais, il n'y a pas de meilleur moyen de leurrer que d'affirmer avoir le pouvoir d'accéder au réel, aux faits, à la vérité. C'est ce que faisait l'institution canonique monosémique religieuse ou laïcisée de la pédagogie et de la critique disant : voilà la signification du texte.

A notre époque où modernité et postmodernité se chevauchent, le leurre est démocratisé et laisse une place à de multiples procédures herméneutiques débouchant sur des interprétations validées, mais

diverses, tenant compte de la polysémie fondamentale des textes et du fait que toute lecture est construction du passé en fonction du présent, ce que souligne éminemment bien le récent ouvrage de Ziegler, *la Suisse, l'or et les morts*.

L'auteur de cet ouvrage remarquablement documenté y affirme sa volonté de ne pas être objectif, c'est-à-dire de changer de ton et d'affirmer rhétoriquement et personnellement son opposition et parfois son dégoût vis-à-vis de la collaboration du gouvernement suisse avec l'Allemagne nazie, en ce qui concerne aussi bien le domaine économique que le refoulement des juifs hors du territoire suisse et leur remise entre les mains des SS par des policiers suisses.

Cette conception des textes sociales, historiques ou littéraires comme entités construites par les stratégies contextualisées dans le présent en fonction de buts contemporains importants, mène à une volonté des discours critiques d'être de plus en

plus dégagés d'une approche historique ou herméneutique cherchant le sens authentique et profond de l'original tendant toujours à imposer des orthodoxies même temporaires.

Cette visée vers l'orthodoxie est bien soulignée par Itamar Even-Zohar montrant que la littérature qui a été inscrite sans vergogne dans la promotion du nationalisme dans la logique européenne des XIXe et XXe siècles, n'a pas eu cette destinée aux Etats-Unis, plus orientés, très tôt, vers la maîtresse des médias iconiques ouverts sur une logique qui les amènent à influencer la planète en se concentrant sur les films, la publicité et les ressources diverses des médias reposant sur l'image.

IV- La post-théorie

La post-théorie mène à la conscience que, dans la critique littéraire, une confrontation constante de discours s'établit dans le cadre de la mimésis d'appropriation, notamment entre le discours analysant et le discours analysé. Mais en analysant un discours, un texte, on tend à entraîner la production d'un autre discours par le seul fait que, après l'analyse ou après les diverses analyses, les a priori du discours analysé sont rendus explicites.

La confrontation des deux discours produit un troisième discours, ce qui a pour conséquence qu'il est désormais impossible de retourner à la pseudo authenticité du discours analysé.

Ainsi, la post-théorie représente une manière dynamique de coupler la théorie à un nouveau discours et ce nouveau discours à une nouvelle théorie, ce qui va créer non pas une distanciation statique prise dans le dualisme sous l'effet de la dominance statique du canon, mais un effet

d'étrangeté ouvrant sur la production d'autres discours et d'autres théories.

C'est bien pourquoi les remarques de nombreux critiques littéraires qui publient surtout dans des publications de vulgarisation, concernant la pseudo obscurité d'ouvrages dont ils rendent compte, ne sont plus réellement efficaces.

Certes, de nombreux critiques font un travail exemplaire et contribuent à faire saisir l'apport de ces livres au niveau de la complexité des fonctionnements sociaux, littéraires ou autres. Ils ne confondent pas compliqué et complexe et surtout ils participent de ce mouvement de démocratisation du savoir déjà présent dans la modernité, mais qui s'accélère dans le monde de la postmodernité où les spécialistes, non seulement universitaires mais médiatiques tentent, en Occident et dans le monde occidentalisé, de faire passer dans le langage public le complexe et les paradigmes propres au monde des spécialistes et donc au dynamisme, à

l'indéterminé et aux apports contextuels, ce qui contribue à former efficacement et de manière régulière toute une population dont un pourcentage de plus en plus élevé a fréquenté le collège ou l'université et à qui on demande d'être compétitive dans le monde de la globalisation.

L'attitude des critiques cités plus haut, qui tend à corriger les lecteurs cultivés à prendre connaissance de réflexions, d'études et de livres non pas obscurs mais complexes, demandant donc un effort supplémentaire, est hautement ironique dans le cas du roman « Le Nom de la rose » d'Umberto Eco.

En effet, quinze million d'exemplaires ont été vendus dans le monde, ce qui montre bien que les gens y ont pris du plaisir qu'ils aient, ou non, eu recours au dictionnaire et qu'ils n'ont pas perdu leur temps. Ceci est d'autant plus évident que le roman suivant d'Eco, « Le Pendule de Foucault », s'est vendu à six millions d'exemplaires et que les

lecteurs voulaient vivre encore ce plaisir de lire stimulant.

Certes, la publicité, le marketing et l'effet de mode ont joué, mais ceci n'empêche pas de prendre du plaisir et de développer ses capacités sémiotiques, grâce justement à la complexité d'une fiction jouant des chatoiements de la structuration du récit.

Avoir du plaisir en lisant un ouvrage de fiction complexe et remettant en question le stable du monde suggère que les lecteurs, généralement plus nombreux que les livres vendus, ont appris du nouveau et qu'ils ont aimé faire jouer leurs capacités herméneutiques.

D'ailleurs, à part ces remarques plus que sommaires du journaliste du Droit, la majorité des critiques dans le monde ont su faire saisir au public l'intérêt de ce roman et le guider vers l'intégration d'un nouveau savoir.

Ainsi, chez les recenseurs cités, s'affirme une idéologie dépassée propre à une certaine critique qui ne parvient pas à intégrer dans sa logique la multiplicité des discours particulièrement intéressante pour une immense partie des populations du monde occidental qui ont la possibilité d'approfondir leurs connaissances et qui, par millions, ont été exposées à des discours spécialisés qu'elles utilisent dans des pratiques herméneutiques quotidiennes.

Il est d'ailleurs symptomatique de constater, de la part de ces critiques représentant une optique dualiste, que la mise en garde et le rejet de l'ouvrage ont lieu au moment où la critique met en avant son moi personnel (« quant à moi ») et cesse de tenir un discours qui se voudrait objectif.

C'est donc dire que dans un type de critique traditionnelle liée à une épistémè du stable, le subjectif et l'objectif sont traités de manière dualiste et aboutissent à des résultats forts peu souhaitables.

Ou bien on tend vers la diffusion normée de jugement en conformité avec le canon, ou bien on aboutit à des pulsions qui, elles aussi, sont traversées de clichés en conformité avec un état idéologique en porte-à-faux par rapport aux éléments les plus dynamiques des discours littéraires ou autres.

Grâce à ces exemples, on se rend compte que, en accord avec la remise en question du paradigme intérieur/extérieur, se joue le dépassement du paradigme subjectif/objectif amenant justement à un nouveau type de critique, capable de prendre en charge les multiples dimensions des discours traversant les discours littéraires qui incorporent parfois en leur sein des fragments de discours critiques.

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.