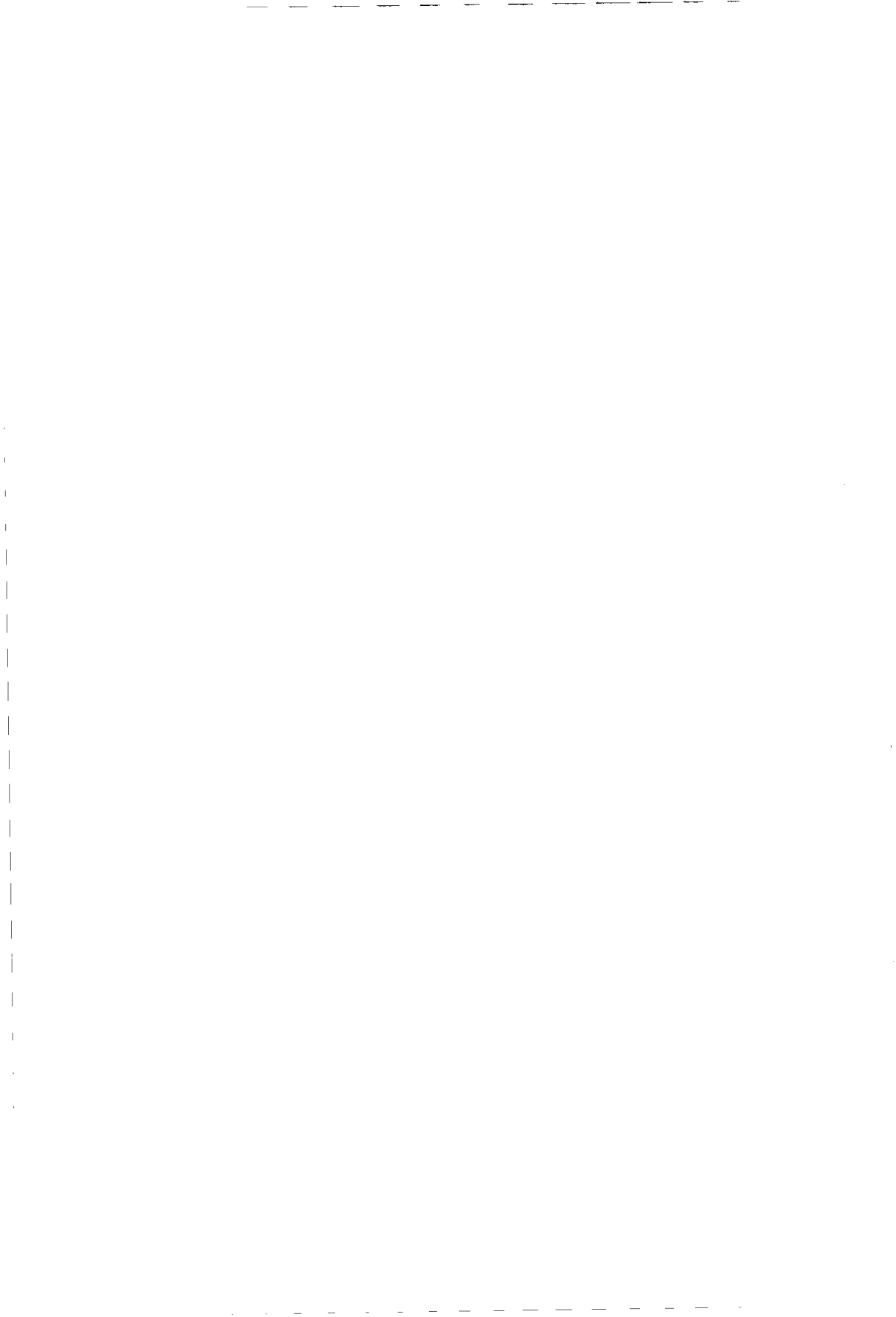


## **Questions comparées de critique littéraire\***

---

\* Les interventions des participants hongrois du colloque organisé à l'Institut Hongrois de Paris les 12—13 juin 1998, sous le titre Perspectives sur la critique littéraire



György TVERDOTA

Centre International de Hungarologie, Budapest

## **Est-il possible d'écrire l'histoire de la critique littéraire de nos jours ?**

Pour commencer, j'aimerais préciser le sujet de notre colloque. Nous parlerons, bien sûr, pendant deux journées de la critique littéraire, comme le programme le prévoit. Mais pourquoi parler pour la ènième fois d'un sujet par trop connu, trop familier à ceux qui le pratiquent, et peu attirant pour ceux qui s'intéresseraient davantage aux œuvres, aux auteurs, en un mot, à la littérature au premier degré. Nous avons pour cela une bonne raison. Une partie des intervenants hongrois (4 sur 9) travaillent à l'institut d'Études littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie, et participent à un programme de recherche intitulé L'histoire de la critique hongroise. Ce programme qui dure déjà depuis plusieurs dizaines d'années, est à mi-parcours. Notre collègue János Korompay donnera – je le présume – un panorama plus détaillé des résultats de cette entreprise, qui représente à la fois un travail d'équipe et un travail individuel.

En ce qui me concerne, je me propose de parler non seulement de la partie non encore réalisée de cette entreprise grandiose, mais aussi d'un chapitre différent à bien des égards, et de manière fondamentale, de ce qui a déjà été fait. Le projet intégral de cette direction de recherche a été conçu en deux phases. Dans les années 60 est née l'idée d'écrire l'histoire de la critique hongroise englobant l'histoire de la pensée sur la littérature depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est seulement à la fin des années 80, vu le succès et les résultats des recherches menées par les spécialistes des époques précédentes dans le domaine de la critique, que la direction de l'Institut d'Études littéraires a lancé un nouveau projet : l'analyse de l'histoire de la critique hongroise au XX<sup>e</sup> siècle.

Une équipe de chercheurs travaille actuellement sur ce chantier, qui est un véritable chantier, puisque nous n'avons encore publié aucune monographie, aucune synthèse, à part quelques études sur tel ou tel détail. Du fait du grand décalage de temps entre la conception des deux programmes, nous nous trouvons dans une situation tout à fait différente de celle des fondateurs de cette entreprise. Et ceci pour deux raisons. D'une part, parce que le début de notre activité coïncide avec le changement de régime politique en Hongrie, ce qui a pour conséquence que l'idéologie marxiste-léniniste ne pèse plus sur notre terminologie ou, pour parler dans un registre moins politique, l'approche sociologique, déterministe des phénomènes et des processus littéraires s'est considérablement affaiblie. D'autre part, dans la mesure où le marxisme a perdu du terrain dans la vie scientifique (je note entre parenthèses que ce processus a commencé en Hongrie beaucoup plus tôt que nos

partenaires français pourraient l'imaginer), de nouvelles tendances, de nouvelles écoles de philosophie et de théorie littéraire ont fait leur apparition.

L'initiative d'écrire l'histoire de la critique littéraire hongroise a donc été prise, il y a longtemps, mais nous formons, si l'on peut dire, une nouvelle génération d'historiens de la critique. Nous sommes les héritiers d'une méthode, d'une vision de la littérature née dans les années 60, nous avons devant nous des modèles élaborés il y a – peut-être – plusieurs dizaines d'années, et nous sommes confrontés à des problèmes qui n'étaient pas soulevés à l'époque (tout au moins en Hongrie).

Il est bien connu que la pensée marxiste, le matérialisme historique, peut être considéré comme une sorte d'historicisme. Comme telle, cette idéologie servait de base solide à toute tentative d'écrire l'histoire de quelque chose, par exemple l'histoire de la littérature. Dans les années 60, écrire l'histoire de la critique, était une chose évidente. Celui qui a voulu mettre en valeur les points de vue historiques par rapport à la critique, n'a pas été confronté aux problèmes de la légitimation d'une telle démarche. Sous le manteau du marxisme, toute sorte d'historicisme étranger au matérialisme historique, pouvait exister.

Le statut de la critique semblait aussi être solide. Les années 60, 70 et 80 furent les décennies du kadarisme, c'est-à-dire d'un libéralisme relatif, dans le cadre étroit d'un système autoritaire, de la construction du socialisme. L'autonomie de l'art était plus ou moins sauvegardée, à condition que l'esprit contestataire, la mentalité subversive ne gagne pas de terrain. (La définition du subversif et du contestataire était le privilège des autorités, parfois hystériques, parfois indulgentes). Pour bien gouverner et manipuler la vie littéraire et le goût du public, il fallait donc des spécialistes de la littérature, suffisamment astucieux, ayant du goût pour bien maîtriser la vie culturelle. Ces personnalités n'étaient pas les critiques et les essayistes de profession, mais les hauts fonctionnaires de la politique culturelle du Parti. Mais s'il y a dans la vie littéraire un état-major qui dirige, qui juge, qui décide, qui tolère et qui interdit, ce fait même maintient le rôle du juge du critique. La critique n'a pas alors le droit d'être souple, compréhensive, impressionniste, irresponsable. L'écrivain est responsable de chaque mot qu'il met sur le papier, et il doit assumer cette responsabilité devant le public, le peuple, dont les responsables sont, parmi d'autres, les critiques. La distribution de rôles est bien nette, il y a les auteurs, les œuvres, le public, et les critiques. L'échange entre ces instances se fait sur un ton sérieux, solennel. Je simplifie, j'exagère, mais je le fais exprès, pour mieux faire comprendre que la fonction du critique, la relation entre les participants du jeu de société qui s'appelle littérature, a radicalement changé dans les dernières décennies et surtout depuis le changement de régime. Les critères et les fonctions de la critique sont devenus – dans une certaine mesure – incertains.

Au cours de notre travail, nous devons chaque jour faire face aux problèmes issus de la disparition de certitudes plus ou moins partagées précédemment par tous. Les premières questions qui se posent sont : Le

programme d'écrire l'histoire de la critique est-il toujours le même qu'il y a une vingtaine d'années ? Les objections théoriques, les découvertes scientifiques, les thèses philosophiques, du structuralisme à l'herméneutique, de la phénoménologie au déconstructionnisme, n'ont-elles pas ébranlé les bases de la construction nommée "histoire de la critique" La réponse à ces questions négatives doit être affirmative, et exige leur reformulation : Quelles sont les conséquences de ce séisme scientifique survenu dans la vie littéraire ? Pour reprendre le titre de ma communication : Est-il possible d'écrire l'histoire de la critique littéraire de nos jours ?, ne vaudrait-il pas mieux abandonner le projet avant de l'entamer ? Peut-on encore parler d'histoire de la critique ? Qu'est-ce que la critique considérée comme métier à part, dont on se propose d'ébaucher l'histoire ?

Si on ne rejette pas totalement l'héritage spirituel de nos prédécesseurs directs, si on cherche la possibilité de déterminer une durée qu'on oserait appeler histoire, si on circonscrit un ensemble cohérent de phénomènes qu'on identifie à la critique, alors, et seulement alors, les vrais problèmes surgissent. On peut les résumer (avant de les multiplier) en une phrase : Comment s'approprier la dimension historique de la critique ?

Ce n'est pas la première fois que nous échangeons des idées sur ce sujet, mais il ne nous est encore jamais arrivé de partager nos dilemmes avec un public (plus ou moins) étranger, de confronter notre expérience à celle de spécialistes d'un autre pays. Bien que l'enjeu de cette manifestation porte pour nous en premier lieu sur les perspectives d'une histoire de la critique, tous les aspects de l'analyse de la critique trouvent leur place dans notre interrogation, parce qu'ils touchent à tous les points névralgiques de notre travail, ils peuvent mettre en évidence la fragilité de nos hypothèses.

La rencontre avec les collègues français sera, je l'espère, d'autant plus instructive pour nous, qu'à ma connaissance, il n'y a pas eu depuis longtemps dans ce pays d'initiative comparable à celle dont je viens de parler. La seule histoire de la critique au sens strict du terme, c'est-à-dire l'unique synthèse, a été écrite au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'ère positiviste, par un savant considéré de nos jours comme conservateur : Ferdinand Brunetière. En énumérant les causes qui incitent les spécialistes français à écrire l'histoire de leur critique, Brunetière se réfère à l'extraordinaire continuité de l'évolution de cette activité en France : « Aussi notre littérature est-elle la seule entre toutes les littératures modernes – écrit-il – où la critique ait vraiment, depuis son origine [...] une histoire ininterrompue » ; « nulle part ailleurs qu'en France vous ne trouverez un corps de doctrines littéraires [...] mais un corps complet, un corps entier, mais une théorie générale du style, mais une esthétique des genres, mais des règles, mais des lois. »

Malgré cet avantage évident de la critique française, c'est-à-dire qu'elle est le plus susceptible de faire l'objet d'une analyse systématique et approfondie, malgré sa situation exemplaire comparée à la critique des autres pays (y compris le nôtre), l'exemple de Brunetière n'a pas été suivi. Je parle évidemment de la volonté de faire une synthèse. Je n'oserais pas prétendre

qu'il n'y a pas en France de publications portant sur tel ou tel critique, sur telle ou telle école, sur telle ou telle question concernant ce domaine et ceci dans une approche historique. Il y en a des milliers. J'en connais moi-même quelques-unes. Il y a aussi des livres, soit qui résument la courte histoire des siècles de la critique française jusqu'à nos jours, par exemple *La Critique de Roger Fayolle*, soit qui présentent les différentes écoles et œuvres de critiques remarquables d'une période plus restreinte, par exemple *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle* de Jean-Yves Tadié, ou *Une histoire de la critique moderne* de René Wellek, écrit – bien sûr – en anglais, mais traduit en français, dont la première partie traite de la Critique Française de 1900 à 1950. Je pourrais citer d'autres publications, comme par exemple l'anthologie de *La Critique Littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, publiée sous la direction de Raphaël Molho qui l'a lui-même préfacée.

Les auteurs qui s'intéressent à cette question admettent que la critique ait une histoire. On lit dans *La critique littéraire* de Pierre Brunel et de Daniel Madelénat : « La patiente étude individuelle prolonge les études antérieures, et elle a elle-même des prolongements. La critique a donc une histoire. » Mais, comme Wellek le note, « personne n'a encore entrepris sur une grande échelle » d'écrire l'histoire de la critique française. Dans son ouvrage, Wellek, sceptique à l'égard de tout évolutionnisme, ne fait pas non plus l'histoire de la critique. « La tâche principale d'un critique des critiques : faire le portrait des individus et juger leurs mérites. » Et en effet, son livre est une série de portraits des critiques qu'il a trouvés dignes d'être analysés. Mais Roger Fayolle ne considère pas non plus son travail comme une véritable histoire de la critique : « Une véritable histoire de la critique devrait tenir compte des chroniques publiées dans la presse d'opposition si fragile sous l'Empire et dans de multiples et éphémères revues "littéraires" qui échappaient plus facilement à la législation frappant la presse politique. Les limites de cette étude nous interdisent de dresser un tel bilan » – écrit-il à propos de la critique du début de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Je souligne deux expressions prises dans les deux paragraphes cités : Fayolle parle d' « une véritable histoire de la critique » que, selon Wellek, « personne n'a encore entreprise. » Quelle en est la raison ? – demanderions-nous à nos collègues français. Non pas sur un ton détaché, plutôt avec curiosité et même avec inquiétude, parce que nous sommes habitués avant d'entreprendre toute nouvelle tâche, à en chercher les précédentes... à l'Ouest.

Mais puisque nous nous sommes décidés à réaliser notre programme, bornons-nous maintenant aux exemples encourageants qui attestent qu'on peut tenter, malgré tout, d'appliquer l'analyse historique à la critique. Voyons d'abord comment fonctionne le point de vue historique dans une monographie qui réalise le projet conçu par notre Institut dans les années 60. J'ai choisi, à titre d'exemple, un ouvrage très récent, celui de notre collègue János Korompay ici présent, intitulé : *Pour une littérature caractéristique*, et dont le sous-titre est : *La pensée critique littéraire des années 1840*. Je n'ai pas l'intention de faire l'éloge de cet ouvrage, ni de lui faire des reproches,

j'indiquerai simplement, à la lumière de ce texte, quelques caractéristiques plus ou moins générales de ce type de monographie. Le titre et le sous-titre montrent déjà deux choses. D'abord, le livre de Korompay ne traite que d'une période de l'histoire de la critique, celle des années 40 du siècle dernier. Ce n'est qu'un maillon de la chaîne, il se rattache à une monographie qui le précède et à une autre qui le suit. La fin de cette décennie coïncide par hasard avec un tournant capital de l'histoire de la Hongrie, la révolution et la guerre d'indépendance contre les Habsbourg, en 1848–1849. Cette coïncidence est due au hasard. Mais le titre fait allusion à une constellation qui domine nécessairement l'histoire de la décennie en question. Le mot d'ordre : créer des personnages dramatiques et épiques ayant un caractère particulier, compliqué, donc créer des figures individualisées, au lieu de se contenter d'abstractions idéalisées, est un mot d'ordre du romantisme. Le titre se réfère donc à la querelle des Anciens et des Modernes à la hongroise, c'est-à-dire à la lutte qui s'est déroulée entre les adeptes du classicisme vieillissant et le jeune romantisme de notre pays.

Voilà une unité temporelle, une décennie qui recèle une structure interne, qui a une substance particulière, qui lui appartient à elle seule. Et qui connaît la littérature hongroise sait bien que les années 40 étaient aussi l'époque Petőfi, qu'elles représentent un tournant décisif dans l'histoire de notre poésie. Le principe du "caractéristique" a trouvé sa justification absolue dans l'œuvre de Petőfi qui constitue le centre géométrique du livre de Korompay. D'autant plus que, toujours sous le signe du romantisme, le principe d'originalité occupe le premier plan, accompagné des propriétés nationales, des traditions propres à chaque peuple, du culte du peuple et de l'inspiration folklorique. Dans cette période, le poète représentatif de cette tendance était Petőfi, et plus tard Arany. C'est pourquoi leur correspondance est examinée dans la monographie du point de vue de l'élaboration du rôle du poète du peuple.

En consacrant près de 550 pages à l'histoire de la critique d'une dizaine d'années, l'auteur peut prétendre à une certaine exhaustivité. Voyons comment il utilise l'espace dont il dispose. Il semble à première vue qu'on puisse apparenter sa méthode à celle que préconise Wellek dans *Une histoire de la critique moderne*. Les premiers chapitres du livre de Korompay présentent les portraits des critiques remarquables de l'époque. Mais vu de plus près, cette première impression se révèle fautive. Les critiques en question figurent les personnages d'un drame, celui de l'épanouissement (au prix de luttes parfois acharnées) de la littérature hongroise au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces personnages agissent sur la scène, leurs méthodes, leur érudition, leurs préjugés sont intéressants dans la mesure où ils jouent un rôle dans le processus qui mène du classicisme cosmopolite au romantisme hongrois. Cette querelle n'est pas la confrontation du Bien et du Mal, de la lumière et des ténèbres, du rétrograde et du progressiste. Il est vrai, les canons se heurtent, mais une communication s'instaure entre les deux pôles, et l'auteur présente aussi l'apparition de solutions intermédiaires. Parmi les adeptes du

romantisme, il y a des critiques superficiels, et la cause perdante du classicisme est souvent représentée par des hommes de lettres honorables.

Si on poursuit le changement lent et inégal du goût du public, il ne suffit pas de retenir les personnalités les plus éminentes. Il faut tenir compte des „multiples et éphémères revues littéraires” de l'époque, comme le voulait Roger Fayolle, il faut prendre en considération les critiques médiocres, mais caractéristiques de cette période. Ne perdons pas de vue non plus le changement d'optique induit par János Korompay. Si l'œuvre de Petőfi est au centre du processus de la transformation du goût, alors on peut classer la critique de son temps d'après ce qu'elle a dit de ses poésies. Son œuvre a profondément divisé l'opinion publique. Si elle veut découvrir dans ses étapes successives, la formation des mots-clés, des termes techniques d'une tendance littéraire, l'histoire de la critique doit élargir son champ d'investigation. L'auteur ne passe pas seulement en revue les livres, les essais ou les comptes rendus publiés, il inclut également dans sa recherche la correspondance des protagonistes, dans notre cas, entre autres, celle de Petőfi et Arany. Une histoire de la critique comme celle de Korompay ne manque pas de situer la littérature et la critique de l'époque dans un contexte européen. Déjà Brunetière, à sa manière positiviste, considérait comme condition préalable de l'écriture d'une histoire de la critique compétente, le fait de rendre compte de «l'influence des littératures étrangères sur la littérature française». Dans notre cas, il ne s'agit pas de faire un inventaire des influences, mais de l'accueil critique des littératures, en premier lieu française, allemande et anglaise, en Hongrie.

J'ai établi par cette brève description le modèle de toutes les monographies de la première série de l'histoire de la critique hongroise, et un des modèles qui nous aidera à formuler le cadre le plus convenable des volumes de la série concernant le XX<sup>e</sup> siècle. Un des modèles seulement, parce que nous sommes bien éloignés de la querelle des Anciens et des Modernes hongrois du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous reconnaissons plus facilement nos propres problèmes dans les livres comme *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle* de Jean-Yves Tadié, que dans la meilleure monographie sur la critique du baroque hongrois ou du siècle des Lumières.

Mais passons d'abord en revue les différences entre nos projets et l'esprit des ouvrages de Jean-Yves Tadié, de René Wellek ou de Roger Fayolle. La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle n'est pas une histoire de la critique française, bien que pour la plupart, ce soient les écoles françaises de la critique qui occupent le premier plan. Le livre commence par un chapitre sur les formalistes russes suivi d'un autre sur la critique allemande, plus exactement sur la tendance de la *Geistesgeschichte*, l'histoire de l'esprit. Mais à propos de la critique sociologique, notre György Lukács a aussi sa place, de même que Propp, Lotman, Frye, Eco. Ensuite, Jean-Yves Tadié découpe l'histoire de la critique selon les doctrines et les écoles d'interprétation. Il analyse l'École de Genève sous le titre : *La critique de la conscience*, le chapitre *La Critique de l'imaginaire* englobe plusieurs critiques français, Gaston Bachelard en tête.

La psychanalyse, la sociologie, la linguistique, la sémiologie, la poétique et la textologie génétique occupent le centre des chapitres suivants, et l'auteur range autour de ce noyau les critiques ayant des contacts plus étroits avec les doctrines ou sciences énumérées. Les œuvres littéraires, les débats, les mouvements, les revues et les institutions ne jouent pratiquement aucun rôle dans ce livre. Le changement du goût, la transformation presque toujours lente, toujours très complexe, toujours systématique, sinon organique de la vie littéraire sont absents non seulement dans le livre de Jean-Yves Tadié, mais aussi chez René Wellek ou Roger Fayolle.

Je prends un exemple que je connais assez bien pour risquer quelques affirmations à ce sujet : je veux parler des événements de l'histoire de la critique française dans les années 20. Roger Fayolle constate, que « les principaux artisans du profond bouleversement qui, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, a brisé les cadres traditionnels de la production littéraire, puis ceux de la critique même, ont été, une fois encore, les écrivains et surtout les poètes eux-mêmes, ceux du moins qui ont animé le surréalisme. » Certes, l'auteur présente brièvement les thèses fondamentales du surréalisme, mais s'il s'agit d'un mouvement qui a vraiment pu briser les cadres traditionnels de la critique, alors il aurait dû être mis au centre d'un chapitre consacré à ces bouleversements capitaux. Fayolle, au moins, n'oublie pas l'intervention du surréalisme dans l'histoire de la critique, mais ni Wellek, ni Tadié ne jugent important d'évoquer les Manifestes de Breton et de ses amis, ils se passent bien du surréalisme dans leurs explications.

L'autre événement important survenu dans la vie littéraire des années 20 fut le débat autour de la question de la poésie pure. Paul Valéry, un des initiateurs de ce débat, est un point de référence important pour Tadié, qui toutefois n'en fait pas mention de son Introduction aux poèmes de Lucien Fabre. Wellek parle des idées de Valéry sur la poésie pure, mais il les isole du contexte critique. Albert Thibaudet, l'autre participant important de la polémique est frappé par un certain mépris injuste de la part de Fayolle. Tadié en parle avec beaucoup d'estime, Wellek lui consacre assez d'attention, mais aucun n'évoque son rôle dans le débat de la poésie pure. Brémond et Souday, les deux grands adversaires de la querelle figurent chez Fayolle (les deux autres auteurs ne les mentionnent pas), mais la querelle même n'obtient qu'un seul paragraphe. Celui qui voudrait se documenter sur la critique littéraire en France dans les années 20, de la même manière qu'on peut connaître la critique littéraire hongroise au cours des années 40 du XIX<sup>e</sup> siècle, ne pourrait pas le faire. Est-ce une perte pour les intellectuels français, ou tout au moins pour les chercheurs ? Ou bien au contraire, est-il superflu d'entreprendre la description détaillée de l'histoire de la critique, disons, des avant-gardes hongroises ? Ces questions restent, pour le moment, ouvertes.

Pourquoi prétendons-nous que le livre de Jean-Yves Tadié fournit des enseignements non moins riches pour un historien de la critique que les ouvrages qui correspondent parfaitement aux normes ? Parce que l'auteur de La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle est confronté aux mêmes dilemmes de la

recherche littéraire que nous rencontrons chaque jour au cours de notre travail. Il passe en revue les écoles les plus importantes, les méthodes, les points de vue les plus divers de la théorie littéraire de notre temps. Il s'efforce de les décrire aussi objectivement que possible sans les juger expressément, sans les critiquer. Il établit donc un répertoire des procédés en usage, utilisés dans l'interprétation des œuvres, dans le traitement des auteurs, dans le maniement des textes.

Un tel répertoire nous pousse à mettre en doute l'efficacité des démarches héritées, quasi automatiques, de la routine qui menace chaque historien, et il le fait de deux manières. Une quantité et une diversité embarrassantes de méthodes, d'approches défilent devant les yeux stupéfaits du lecteur de ce livre. Comme dans un grand magasin, on est tenté d'essayer l'un ou l'autre de ces outils, pour choisir celui qui est le mieux adapté à la solution d'un problème, à l'interprétation d'une œuvre, à l'explication d'un phénomène. Ces nouvelles approches changent progressivement les conditions de la recherche. Elles ébranlent les concepts fondamentaux qui portaient le poids de la matière à analyser. La psychanalyse révèle une personnalité de l'auteur ainsi qu'une facture du texte beaucoup plus compliquées qu'on ne le pensait auparavant. L'esthétique de la réception met l'accent sur des facteurs jusque-là négligés des processus littéraires. La sémiologie permet l'accès à des entités et aspects d'un texte encore inaccessibles à nos prédécesseurs, etc. C'est le défi des nouvelles possibilités et en même temps des nouvelles exigences qui, en premier lieu, met en difficulté l'historien de la critique.

En deuxième lieu, on a l'impression que notre science ou nos sciences, ont atteint les limites de leur développement. Le lecteur du livre de Tadié commence parfois à hésiter : les nouvelles voies, ou certaines d'entre elles, méritent-elles d'être parcourues ? Les modèles offerts sont-ils utiles ou bien se révèlent-ils stériles voire dangereux, en tout cas suspects aux yeux d'un historien de la critique ? Et ces hésitations vont jusqu'à la perplexité. Tadié se contente parfois de signaler ses réserves, en disant que dans les nouvelles théories, on peut trouver trop d'hypothèses et très peu d'applications. Parfois il essaye de dénoncer la nouveauté apparente de certaines méthodes, en les ramenant aux initiatives à moitié oubliées des précurseurs. Il y a pourtant dans ce livre des pages où l'auteur ne peut pas cacher son profond désaccord avec la théorie ou l'hypothèse dont il rend compte.

Permettez-moi de citer un seul exemple où Tadié présente une étude publiée dans un recueil de textes théoriques : « L'écriture n'est pas la "création" d'un individu isolé, mais la manifestation particulière de "l'écriture générale." Il n'y a plus d'auteur [...] plus de vérité, plus de représentation. L'écriture ne représente rien qu'elle-même, en tant que "subversion" d'une idéologie théologique, » car « il s'agit d'abord de tirer les conséquences qui s'imposent de la mort de Dieu (de la mort du sujet) ; on brise alors la clôture du texte, la composition, le sens. Le texte moderne est "illisible" : les théories de Barthes sont poussées ici à l'extrême. »

La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle n'est pas ma Bible, loin de là. Je l'ai choisi à titre d'exemple, pour attirer l'attention sur les problèmes que Jean-Yves Tadié a abordés à sa manière, et auxquels nous devons donner des réponses si nous voulons écrire l'histoire de la critique hongroise au XX<sup>e</sup> siècle. Avec notre entreprise nous nous trouvons donc entre deux feux. Nous devons reconstruire systématiquement la transformation du goût, le changement des canons, en ayant conscience des difficultés, jugées presque insurmontables, de l'approche authentiquement historique de n'importe quel sujet. Nous devons prendre en considération les critiques, les auteurs, tout en sachant que l'auteur est censé être mort. Nous devons tenir compte du comportement du public, nous devons décrire les institutions, les débats, les mouvements, tout en pesant les hypothèses et les axiomes affirmant qu'il n'y a pas de critère pour distinguer les textes littéraires et les écrits qui ont ces textes pour objet, c'est-à-dire les œuvres et les critiques, etc.

La question qui figure dans le titre de ma contribution, et que j'ai formulée et reformulée tout au long de mon intervention, me semble donc tout à fait justifiée et lourde de conséquences, parce que je constate une trop grande distance entre la tâche à réaliser, entre l'entreprise à poursuivre et les conditions, les exigences, les préjugés et les présuppositions scientifiques, philosophiques qui nous hantent avec une force contraignante. Le gage du succès est de pouvoir bien accorder les deux pôles. J'avoue qu'il y a des moments où je n'y crois pas vraiment. J'espère que toutes les interventions de ce colloque fourniront des éléments qui nous aideront à mener à bien notre entreprise collective et individuel.



## Ancienne et/ou nouvelle critique

Le titre de mon intervention, délibérément provocateur, réclame une explication, si brève soit-elle. En effet, on peut se poser la question de savoir s'il est d'actualité de parler de nos jours de cette opposition ou de ce choix indiqués dans l'intitulé de mes propos. Il semble que tout ait déjà été dit à ce sujet et que depuis la publication de l'ouvrage de Serge Doubrovsky : *Pourquoi la Nouvelle Critique* en 1966 (Mercure de France, Paris), on puisse considérer la controverse entre les défenseurs de la critique universitaire et les "nouveaux critiques" comme close, rangée dans le vaste dossier de l'histoire de la critique.

Si je repose quand même la question – sous la forme "ancienne" ou "nouvelle" critique, – c'est parce qu'il me semble que le mépris de l'une vis à vis de l'autre n'a guère disparu et tel jury de thèse se plaît à démontrer l'ignorance du candidat dans le domaine de la nouvelle critique tandis qu'un autre ridiculise jusqu'à la terminologie des méthodes de la nouvelle critique utilisées par le candidat, et fait semblant d'ignorer l'existence même de mots comme "narratologie" ou "narrataire."

Tout a commencé par la publication en 1963 de l'étude de Roland Barthes, intitulée *Sur Racine* (Seuil, Paris). Étude qui serait passée sans histoire dans la critique littéraire, si Raymond Picard, universitaire et spécialiste de Racine ne s'en était pris à Barthes dans les colonnes du Monde du 14 mars 1964. Une année plus tard, il écrivait un pamphlet, intitulé *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* (J.-J. Pauvert, Paris, 1965).

Cette nouvelle querelle des anciens et des modernes opposera les professeurs de la Sorbonne à ceux qui veulent réformer la critique littéraire en basant leurs méthodes sur la sociologie, la psychanalyse ou le structuralisme.

Déjà, en 1963, Roland Barthes parle de deux sortes de critiques : « Nous avons actuellement en France deux critiques parallèles : une critique que l'on appellera pour simplifier universitaire et qui pratique pour l'essentiel une méthode positiviste héritée de Lanson, et une critique d'interprétation, dont les représentants, fort différents les uns des autres, puisqu'il s'agit de J.-P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J.-P. Richard, ont ceci de commun, que leur approche de l'œuvre littéraire peut être rattachée plus ou moins, mais en tout cas à une des grandes idéologies du moment, existentialisme, marxisme, psychanalyse, phénoménologie, ce pour quoi on pourrait aussi appeler cette critique-là idéologique, par opposition à la première, qui, elle, refuse toute idéologie et ne se réclame que d'une méthode objective. » (Les deux critiques, 1963. In : Essais critiques. Éditions du Seuil, 1964, 246.).

Après l'énumération des mérites de la critique universitaire, (l'établissement rigoureux des faits, l'érudition, l'intérêt des mises au point historiques, les avantages d'une analyse fine des "circonstances" littéraires), Barthes passe à la critique : « On sait que le travail de cette critique est principalement constitué par la recherche des "sources" : il s'agit toujours de mettre l'œuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'autre, un ailleurs de la littérature ; cet ailleurs peut être une autre œuvre (antécédente), une circonstance biographique ou encore une "passion" réellement éprouvée par l'auteur et qu'il "exprime" (toujours l'expression) dans son œuvre. (Oreste, c'est Racine à vingt-six ans, amoureux et jaloux, etc). » (Barthes, *Les deux critiques*, 248).

Ici Barthes exagère certes, mais il formule l'essentiel des futurs reproches de la nouvelle critique envers l'ancienne.

Mais ces remarques peuvent sembler flatteuses par rapports aux attaques de Raymond Picard concernant la nouvelle critique : « tel ou tel de ses partisans (il s'agit bien sûr de la nouvelle critique) n'a jamais caché qu'il ne s'intéressait pas à la littérature. » (Picard, *op. cit.*, 120).

La guerre entre ancienne et nouvelle critique est donc déclarée. Il est à remarquer que tout comme le nouveau roman, la nouvelle critique n'est pas non plus une école ni un mouvement homogène. Le fait même d'opposer la nouvelle critique à la critique universitaire semble être une absurdité, si l'on y réfléchit bien. Car les nouveaux critiques eux-mêmes sont dans la plupart des cas des universitaires : Roland Barthes, Philippe Hamon, Lucien Goldmann, Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard et d'autres.

L'année 1966 se révèle décisive dans la querelle de l'ancienne et la nouvelle critique. C'est l'année où Barthes réplique au pamphlet de Picard, dans *Critique et Vérité* (Seuil, Paris, 1966), où Jean-Paul Weber à Cerisy-la-Salle dans *Néo-Critique et Paléo-Critique* (1966) lors d'un colloque, dirigé par Georges Poulet, au cours duquel les critiques définissent les tendances de la critique littéraire. Les actes du colloque ont été publiés sous le titre : « *Les chemins actuels de la Critique* » (Plon, Paris, 1967) et pour mettre fin à la controverse, Serge Doubrovsky publie en 1966 *Pourquoi la nouvelle critique ?*

Les deux camps s'accusent d'exclusion. « On aurait cru assister à quelque rite d'exclusion mené dans une communauté archaïque contre un sujet dangereux » – dit Doubrovsky dans son ouvrage cité et il ajoute : « On a rêvé de blesser, de crever, de battre, d'assassiner le nouveau critique, de le traîner en correctionnelle, au pilori, sur l'échafaud. » (Doubrovsky, *op. cit.* .IX).

Mais les défenseurs de la critique traditionnelle ne ménagent pas non plus la nouvelle critique et vont jusqu'à affirmer par la voix de Marc Augé qu' « avec l'arrivée du structuralisme, le monde des grands esthéticiens et des grands lettrés du XX<sup>e</sup> siècle européen – le monde des Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer et Welleck – semble soudain dépassé » (Préface à l'ouvrage de Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraire*, Presses universitaires de France, 106)

Comme la guerre contre l'ancienne et la nouvelle critique est menée du côté de cette dernière par Roland Barthes, je me réfère surtout à sa logique. Or, il attaque les deux principes du lansonisme qui sont sommairement : un, la littérature est l'expression de la société ; deux, l'auteur est considéré comme producteur du texte. Notons entre parenthèses que Lanson considère l'œuvre comme un objet particulier analysable, qu'on éclaire entre autres par les sources et l'ensemble de l'environnement historique du texte. Ces principes semblent reprendre droit de cité ces dernières années dans la critique littéraire. Mais j'y reviendrai plus tard.

Dans un essai décisif, Barthes parle de la mort de l'auteur et de la naissance du lecteur : « dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour avoir agi directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. » (*Essais critiques IV*, 61).

Barthes se réfère au surréalisme qui « a contribué à désacraliser l'image de l'auteur » (*Essais critiques*, 63), puis il prend l'exemple de Mallarmé : « pour lui (Mallarmé), comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste – atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture. » (*ibid.* 62)

Barthes résume parfaitement l'attitude des sémiologues en disant que « la littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes : son être n'est pas dans son message, mais dans ce système. Et par là même, le critique n'a pas à reconstituer le message de l'œuvre, mais seulement son système, tout comme le linguiste n'a pas à déchiffrer le sens d'une phrase, mais à établir la structure formelle qui permet à ce sens d'être transmis. » (*ibid.* 257)

Sans vouloir entrer dans le détail, je voudrais faire remarquer que dans les années 70 la nouvelle critique semble avoir gagné la bataille et que la critique littéraire s'est alors enrichie de toutes sortes de nouvelles approches.

Mais il faut aussi dire que ces analyses n'ont pas attendu la naissance de ce qu'on appelle la nouvelle critique. La critique de l'imaginaire, avec Gaston Bachelard, privilégie l'imagination, fonction fondamentale du psychisme ; George Poulet rattache l'imagination à la notion de conscience créatrice, mais la critique de l'imaginaire est pratiquée également par d'autres chercheurs éminents comme Georges Blin, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski ou Jean Rousset). La critique psychanalytique occupe une place particulière. Freud s'est intéressé à la littérature dès le début de sa carrière. Mais les premiers résultats de la critique psychanalytique sont assez maigres, car les médecins qui se chargeaient de la critique littéraire considéraient l'auteur avant tout comme un malade et l'œuvre littéraire comme un document pour l'étude d'une maladie. Cette psychanalyse “appliquée” est fortement attaquée par Jacques Lacan qui précise que « la psychanalyse ne s'applique au sens propre que

comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend. » (*Ecrits*. Ed du Seuil, Paris, 1966, 74)

Tout changera avec Charles Mauron, pour qui une analyse littéraire ne pouvait être une simple application de la psychanalyse à la littérature. Mauron a également le mérite de dépasser l'analyse structuraliste dans la mesure où, après avoir dégagé dans un premier temps la structure de l'œuvre en question, sa critique traite du sens de l'œuvre pour devenir une explication.

Le structuralisme a créé une nouvelle science littéraire : la narratologie. Le feu vert sera donné par les travaux de Claude Lévi-Strauss sur les mythes. Les premiers critiques qui se réclament de la narratologie sont Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Brémont et Roland Barthes.

Il est intéressant de remarquer que tandis que les sémiologues choisissent les auteurs plutôt "techniciens" comme les nouveaux romanciers, la critique psychanalytique se tourne d'avantage vers les "classiques", ce qui n'a rien d'étonnant, mais ce fait corrobore le constat qu'une approche critique doit s'adapter à son sujet.

Sur ce point, il convient d'ouvrir une parenthèse. Au moment même de l'apparition de la nouvelle critique, au moment de la consécration d'Alain Robbe-Grillet comme chef de file du nouveau roman (dénomination qui inspirera les inventeurs de la nouvelle critique), des œuvres visiblement "techniques" font l'objet d'analyses les plus diverses dont certaines traditionnelles.

Tel est le cas des *Gommes* (1953) de Robbe-Grillet qui comme tout le nouveau roman, doit beaucoup à deux articles fondamentaux de Roland Barthes : "Littérature objective" et "Littérature littéraire" publiés par *Critique* (juillet 1954) où Barthes écarte toute analyse argumentative en divisant l'œuvre en intrigue et objet. De ces deux notions, il ne s'occupe que de la seconde et constate que « l'objet de Robbe-Grillet n'a ni fonction, ni substance », contribuant ainsi à la création d'un Robbe-Grillet « chosiste ».

Mais *Les Gommes*, depuis sa publication, suscite des critiques fort contradictoires. Manuel Rainoir définit l'œuvre comme un roman policier, Germaine Brée comme une tragédie classique, Jean Miesch comme un anti-roman cinématographique, Olga Bernal comme un ouvrage ironique, plaçant le romancier dans le courant phénoménologique. Lucien Goldman en donne une critique sociologique et parle d'une réification croissante de la société dans le monde romanesque de Robbe-Grillet. Selon Goldman, Robbe-Grillet a trouvé le seul moyen d'exprimer la réalité humaine dans un monde réifié. Pour Jean Alter, « *Les Gommes* [...] comporte [...] une vision du monde [...] au moyen d'illustrations allégoriques ou de digressions didactiques ». (Jean Alter, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Structures et significations. Librairie Droz, Genève, 1966, 19). Mais l'analyse la plus poussée reste jusqu'à nos jours celle de Bruce Morrissette, professeur américain qui interprète *Les Gommes* comme une version moderne de la légende d'Œdipe,

et analyse avec les méthodes les plus traditionnelles les deux fois vingt-quatre heures des *Gommes* comme deux unités de temps classiques.

Il est à remarquer que les anciennes et les nouvelles approches du roman sont encore en bonne entente. A tel point que le même Roland Barthes qui, après sa controverse avec Picard, sera catégorique et refusera toute tentative d'analyse traditionnelle, fait lui-même l'introduction au livre de Morrisette (*Les romans de Robbe-Grillet*, Les Éditions de Minuit, 1963) et reconnaît les mérites de ce critique traditionnel : « L'un des grands apports de Bruce Morrisette à la critique de Robbe-Grillet [est] d'avoir su retrouver un récit dans chacun de ces romans ; grâce à des résumés minutieux, scrupuleux, Bruce Morrisette montre très bien que le roman de Robbe Grillet est une "histoire" et que cette histoire a un sens. » (Morrisette, *op. cit.* 12)

La nouvelle critique elle-même poursuit son évolution. Ses théoriciens ne manquent pas de faire apparaître les limites de leurs analyses. Tzvetan Todorov, dans sa *Poétique de la prose* (Seuil, Paris, 1971) souligne la spécificité de l'œuvre littéraire : « Le code littéraire, à l'inverse du code linguistique, n'a pas de caractère strictement contraignant et nous sommes obligés de le déduire de chaque texte particulier, ou tout au moins d'en corriger chaque fois la formulation antérieure. Il est donc nécessaire d'opérer un certain nombre de transformations pour obtenir le modèle qui seul se prêtera à une analyse structurale. Cependant, à l'opposé de l'étude mythologique, par exemple, notre attention doit se porter sur le caractère de ses opérations autant, sinon plus, que sur leur résultat, puisque nos règles de décodage sont analogues aux règles de décodage dont l'auteur s'est servi. S'il n'en était pas ainsi, nous risquerions de réduire au même modèle des œuvres entièrement différentes et de leur faire perdre tout caractère spécifique. » (Todorov, *op. cit.* 11)

Par la suite, Todorov formule clairement sa critique envers les formalistes russes : « Le défaut fondamental de ces études est d'ignorer l'existence de deux systèmes différents de signification (dénotatif et connotatif) et de tenter l'interprétation de l'œuvre directement à partir du système linguistique. » (Todorov, *op. cit.* 29)

Todorov attire l'attention sur les dangers des excès et de l'ancienne et de la nouvelle critique : « Il faut se garder des deux positions extrêmes : croire qu'il existe un code commun à toute littérature, affirmer que chaque oeuvre engendre un code différent. » (Todorov, *op. cit.* 20)

En effet, selon l'esthétique des formalistes, la littérature ne sert pas des fins extérieures mais trouve sa justification en elle-même. L'essentiel n'est donc pas dans la relation de l'œuvre avec des entités autres, le monde, l'auteur ou les lecteurs, mais dans la relation de ses propres éléments constitutifs entre eux.

Déjà l'école de Prague conteste l'attitude des formalistes russes qui consiste à enfermer l'œuvre en elle-même. Bien que pour eux aussi, l'œuvre reste un système clos, ce système dépend des circonstances socio-historiques. Jean Mukorovsky établit une correspondance avec un arrière-plan plus

général de significations et, lorsque cet arrière-plan change, l'interprétation de l'œuvre littéraire change également. Avec la théorie de l'école de Prague les termes "formalisme", "structuralisme" se rapprochent du terme "sémiologie".

L'école sémiotique soviétique de Tartu, dirigée par Youri Lotman, considère que l'œuvre littéraire, ne peut pas être définie uniquement par ses propriétés inhérentes. Le sens d'un texte réside dans ses relations avec d'autres textes et normes de la littérature et de la société. Lotman reconnaît également la relation du texte avec "l'horizon d'attentes" du lecteur, domaine qui sera développé par l'esthétique de la réception.

Plus que n'importe quel théoricien de la littérature, Mikhaïl Bakhtine insiste sur le danger de couper l'œuvre littéraire de ses liens avec le monde extérieur : « Il n'est guère souhaitable d'étudier la littérature indépendamment de l'ensemble culturel d'une époque, mais il est plus dangereux encore d'enfermer la littérature dans la seule époque où elle a été créée, dans ce qu'on pourrait appeler sa contemporanéité...Or, une œuvre plonge ses racines dans un passé lointain. » – dit Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique de la création verbale* (Gallimard, Paris, 1979, 344)

La nouvelle critique elle-même est en perpétuel changement. Les critiques eux-mêmes et ses défenseurs propres évoluent aussi au fil des années. L'un des exemples les plus éclatants est celui de Roland Barthes. De fait, quand on parle de Barthes, on pense le plus souvent à ses premières œuvres : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) ; *Sur Racine* (1963) ; *Critique et vérité* (1966). Mais son *Sade, Fourier, Loyola* (1971) ou *Le plaisir du texte* (1973) rejettent déjà le texte comme "objet" et dans ses *Nouveaux essais critiques* il définit la *Recherche* de Proust comme un récit d'un "désir d'écrire". Par ailleurs, Barthes avait envisagé en 1978 une conférence intitulée *Proust et moi*.

Tandis que dans les années 70 prolifèrent les études sur l'auteur et le lecteur, ouvrant la voie aux différentes analyses de l'esthétique de la réception, privilégiant l'étude de l'acte de lecture qui réalise le texte, deux décennies plus tard, par les mots d'Umberto Eco, "l'histoire littéraire est revisitée". En effet, l'éditeur Armand Colin publie en 1990 *Histoire littéraire aujourd'hui*, ouvrage collectif où l'on assiste à un retour de l'histoire littéraire dans la critique universitaire. Les auteurs soulignent le regain d'intérêt pour les biographies de l'auteur et de l'œuvre.

Depuis l'apaisement de la controverse entre ancienne et nouvelle critique, de nombreux théoriciens de la littérature cherchent à tirer profit des avantages de l'une et de l'autre. Les propositions vont dans ce sens qu'avant ou après une analyse structuraliste – sémiotique, la critique devrait procéder à des analyses historiques voire biographiques. Cette théorie semble pouvoir réconcilier les deux critiques tout en enrichissant les recherches littéraires. Cependant, cela ne va pas sans difficultés, car, pour ne prendre qu'un seul exemple, on ne peut prétendre que les personnages d'un roman sont à la fois signes et être vivants. Autrement dit, l'analyse sémiotique peut exclure l'approche traditionnelle et vice versa.

Pourtant il n'est point exclu de partir d'une analyse formelle et d'en arriver à un contrôle de cette analyse avec des méthodes traditionnelles. La dernière preuve m'en a été fournie dans mon séminaire de littérature comparée où nous avons étudié les structures narratives de certains romans français et hongrois. Philippe Perrier, brillant étudiant, a choisi d'étudier les comparaisons dans le roman *Anna la Douce* de Kosztolányi. Il a relevé toutes les comparaisons du roman et en a fait un classement thématique. A partir de son travail, nous avons pu revenir aux sources de ces comparaisons, à savoir la biographie de l'auteur, ses autres œuvres etc. Ses références nous ont permis d'une part de contrôler la validité de ses analyses basées sur les comparaisons, d'autre part d'envisager l'approfondissement de ses études vers une analyse complexe de la poétique de Kosztolányi, ou encore, pourquoi pas, de rechercher les mécanismes invisibles de la création artistique pour y retrouver les origines de ces comparaisons même par les méthodes de la psychanalyse qui s'avèrent certainement adéquates vu le caractère freudien du roman en question.

Il est incontestable que ce vaste domaine de nouvelles réflexions critiques sur la littérature étiqueté Nouvelle Critique dont l'origine remonte à Gide et à Valéry, enrichit d'une façon prodigieuse la critique littéraire. D'autre part, la critique dite "ancienne" n'a pas perdu pour autant de son importance. Il est essentiel que le critique sache bien déterminer l'objectif de son étude et choisir la méthode la plus adéquate pour y parvenir.

Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais le critique doit avoir deux qualités : l'audace et la modestie. L'audace pour affronter la critique "officielle" et faire ainsi progresser la discipline, et la modestie pour connaître et reconnaître les limites de sa méthode.

Un bon équilibre entre ces deux principes permettra d'éviter des excès dont je vous laisse savourer une perle citée par Elisabeth Ravoux Rallo (*Méthodes de critique littéraire*. Armand Colin, Paris, 1993). Il s'agit d'un pastiche fait par Jean-Louis Vissière, qui applique en 1969 les diverses méthodes critiques à une comptine que voici :

« Une poule sur un mur  
Qui picotait du pain dur.  
Picoti, picota.  
Prends tes cliques et puis t'en va ! »

I. *L'histoire littéraire* traditionnelle nous enseigne qu'il s'agit là d'un texte relevant du genre "comptine", encore vivace chez les enfants des écoles maternelles. La comptine est un poème bref, au rythme saccadé, à la conclusion stéréotypée, peu propre à l'expression de l'effusion lyrique.

II. *La recherche des sources (Quellenforschung)* nous permettrait de considérer sous un nouvel éclairage le drame de Paul Claudel intitulé *Le Pain dur* et la nouvelle de Sartre qui ouvre le recueil *Le Mur*. Le dernier, particulièrement pathétique, a pu, dans le domaine plastique, inspirer un célèbre tableau de Greuze (*Le Fils ingrat*).

III. *L'ethnographie* nous invite à considérer ce texte comme une formule magique destinée à la désignation d'un membre de la collectivité tribale à l'égard duquel va s'exercer un rite d'exclusion, par exemple un sacrifice humain.

IV. *Le structuralisme* : Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss nous donnent les moyens d'une approche entièrement nouvelle et particulièrement enrichissante du texte. Ils aboutissent aux résultats suivants : le poème peut être considéré comme un objet absolu, dans la mesure où il forme un tout de quatre vers nettement différenciés, tant sur le plan formel que sur le plan de la signification littérale ou symbolique, ces quatre vers pouvant être analysés de la manière suivante : a) l'anecdote centrale, consistant en deux vers heptasyllabes rimés, de structure similaire (4 syllabes/3 syllabes) ; elle est tout entière contenue dans une phrase nominale, dont le style s'apparente à celui des didascalies, ce qui contribue à la dramatisation du tableau, tandis que l'imparfait duratif ("picotait") introduit une attente et laisse présager un dénouement ponctuel ; b) le refrain : cette formule incantatoire est fondée à la fois sur la répétition d'un mot et sur la variation désinentielle : ici l'alternance i/a ; c) l'interpellation finale : elle consiste en un vers heptasyllabe formé de deux propositions indépendantes coordonnées, à l'impératif, ce qui révèle l'intervention, dans cette scène bucolique, de deux êtres en conflit. Nous avons donc affaire à un diptyque qui nous fait passer du plan animal au plan humain ou, à la rigueur, divin-humain, si l'on pense, comme M. Jakobson, que le locuteur anonyme est Dieu lui-même, dont le mode favori est l'impératif.

V. *La critique thématique* : M. Starobinski retrouve ici les thèmes complémentaires de la transparence (nudité implicite de l'interlocuteur que l'on invite à se rhabiller) et de l'opacité ou de l'obstacle (le mur, le pain dur).

Dans une perspective aussi moderne, on peut noter la présence d'un espace vertical, le mur (*cf.* Bachelard, *Le Mur et la Rêverie d'évasion*, PUF ; *Le Mur et la Rêverie de clôture*, PUF) et d'un espace horizontal, la route.

VI. *La psychanalyse freudienne* : Marie Bonaparte pense que la poule peut être une image de la Mère, comme dans le langage quotidien ("mère poule") ; le pain dur représenterait le placenta (*galette*, en latin), et les cliques, la membrane fœtale. Le texte traduirait le regret du fœtus parvenu à terme et obligé d'abandonner le ventre maternel lors de la parturition.

VII. *La critique marxiste* : ce poème folklorique est précieux dans la mesure où il reflète le mécontentement du prolétariat agricole dans une société féodale secouée par les jacqueries. Le mur nous rappelle l'existence de la propriété privée ; la poule évoque la fameuse formule attribuée au monarque réformiste Henri IV sur la poule au pot ; le pain dur témoigne de l'aisance matérielle du propriétaire de la poule, qui nourrit la volaille avec les surplus de sa consommation privée (le pain était l'aliment de base de la société française avant la Révolution). Le sens est clair : passant le long de la propriété close du seigneur ou du riche fermier, le travailleur nomade prolétarisé réprime l'envie de voler le pain ou de tordre le cou à la poule.

## L'interprétabilité des œuvres littéraires contemporaines

Le mot “contemporain” dans l'usage commun de la langue n'apparaît pas comme une notion évidente quand il est rapporté aux œuvres littéraires. Peu avant sa mort, au début de 1940, Boulgakov achevait *Le maître et Marguerite* dont à peine quelques personnes avaient pu lire le manuscrit. Ce n'est qu'un quart de siècle plus tard que le roman fut édité en russe, puis en traduction dans d'autres langues. Qui est le contemporain du Maître et Marguerite ? Les quelques lecteurs de 1940 ? Ou bien tout ceux qui au milieu des années soixante ont eu accès à la première édition du roman ? La différence n'est pas uniquement une question de quantité, entre quelques-uns et plusieurs millions. En 1940, la forme d'expression du Maître et Marguerite, sa structure narrative, son style grotesque se moulaient dans le mouvement de la prose moderne qui a remplacé les conventions du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Le critique littéraire contemporain de cette époque aurait pu l'interpréter dans ce cadre. Mais un quart de siècle plus tard, tout cela apparut comme faisant déjà partie d'un type de narration affirmé, enseigné dans les écoles d'écriture, et le critique pouvait difficilement faire abstraction de la période écoulée qui a automatisé cette forme d'expression. Ainsi, partout dans le monde, l'accueil du Maître et Marguerite a été déterminé en premier lieu par le succès problématique de la satire politique, et seules les notes philologiques tout au plus touchèrent aux avancées narratives nouvelles pour l'époque où le roman fut écrit. Le premier prix de la critique contemporaine, l'ordre de l'originalité esthétique ne peut être obtenu de manière posthume. Mais le contenu sémantique de la notion de “contemporain”, rapportée à la critique littéraire, ne s'articule pas seulement selon l'époque d'écriture et celle de parution. Il existe aussi un élément de distribution horizontal qui répartit ceux qui vivent dans une même période de temps.

Les divergences de tradition culturelle et civilisationnelle créent, du point de vue de l'interprétation littéraire, une distance beaucoup plus grande entre les personnes vivant à une même époque que l'écart temporel. Sous ce rapport, l'interprétation apparaît comme un problème de compréhension. Dans la pratique, la compréhension commune ou scientifique se révèle de nature conceptuelle : lorsque j'ai saisi le sens d'un message, je peux en donner avec mes propres mots, une paraphrase plus ou moins équivalente. La compréhension d'une œuvre littéraire, par contre, même dans le cas limite apparent des genres documentaires, n'est pas identique avec la saisie conceptuelle ; elle ne peut être exactement et entièrement conceptualisée et je ne peux la traduire dans mes propres mots, à cause de l'excédent de l'œuvre en associations affectives. L'individualité de l'œuvre, son propre système de signes apparaissent à la critique contemporaine comme les écarts rapportés aux conventions linguistiques, aux traditions d'emplois de la langue.

Cependant, l'évaluation de cet écart, de l'originalité du texte divise les critiques selon qu'ils considèrent soit le respect des conventions, soit la rupture avec celles-ci comme indicateur de la valeur esthétique. Mais les éléments relativement stables, traditionnels du code artistique ont également des effets divergents car ils découpent spatialement la communauté réceptrice contemporaine selon les continents, les cercles culturels ; les éléments de la tradition culturelle européenne et africaine par exemple, même lorsqu'ils sont reconnus de part et d'autre, ont des effets artistiques indigènes, leurs sens ne sera pas le même.

L'examen effectué pour interpréter les œuvres littéraires contemporaines dépend fondamentalement de quelle conception de l'œuvre nous partons. Posée l'autonomie de l'œuvre littéraire, sa structure fermée, il faut exclure de l'interprétation tout facteur extérieur au texte, comme simple hypothèse secondaire, invérifiable, esthétiquement insignifiante. Dans ce cas-là, on ne peut examiner que si la synchronie de l'interprétation, son caractère contemporain donne une plus grande chance à la saisie "valable" du sens du texte que celle la postérité. A l'opposé, toute conception littéraire pour laquelle la notion d'œuvre n'est pas close, ni centrée sur le texte, pose nécessairement toute une série de questions sur les possibilités d'interprétation contemporaine. Y a-t-il une différence entre les possibilités d'interprétation des contemporains et de la postérité ? Si oui, quelle en est l'origine ? Les connaissances de l'époque, identiques à celle de l'auteur ou la différence d'une grande partie des connaissances aux époques ultérieures ? L'œuvre a-t-elle un contenu signifiant qui ne peut apparaître que dans sa lecture contemporaine par le fait que cette dernière partage théoriquement les mêmes conventions que l'écrivain ? Ou bien peut-on transposer sans reste toute connaissance et convention dans la pratique explicative ultérieure ? Le contemporain sait-il autre chose ou plus que la critique du futur, et de quoi dépend son applicabilité ?

La formation d'une théorie de la littérature a naturellement son propre processus temporel, mais si elle fonctionne déjà comme un système cohérent, alors elle peut être appliquée théoriquement de manière semblable à chaque mouvement littéraire, à chaque œuvre, à chaque institution, clos dans le temps, terminé, en supposant bien sûr que les conditions de leur accès se révèlent identiques. De toute manière, un problème logique en découle toujours : pour décrire un système homogène – la littérature – il faut examiner une histoire, ce qui suppose en revanche une conception préalable. La pratique des sciences littéraires concilie ces contraires exactement comme la pratique de la littérature la contradiction entre l'adaptation à la tradition et le besoin d'originalité.

Le système d'une théorie de littérature est difficilement applicable à la littérature vivante, contemporaine, non seulement parce qu'elle dévie nécessairement dans une certaine mesure de la littérature antérieure qui a servi de matière, de base au système, mais aussi parce qu'elle change continuellement, c'est-à-dire elle se reformule constamment. Partant de cette

propriété de la littérature contemporaine, on peut se poser des questions sur le caractère de la notion de théorie littéraire, sur sa validité.

Un système conceptuel élaboré sur le passé est-il valable pour la littérature qui se dégage dans le présent ? Y a-t-il nécessairement des éléments qui changent, qui périssent ? L'activité évaluatrice de la théorie littéraire est-elle plus objective quant aux phénomènes littéraires révolus que face à ceux du présent ? La théorie a-t-elle une autonomie, et si oui, dans quelle mesure ? La théorie littéraire peut-elle agir en retour sur le cours de la littérature, ou fonctionne-t-elle uniquement comme instrument d'enregistrement ? Ces questions sont liées les unes aux autres, et leur réponse nécessite bien sûr l'explication combinée des concepts à plusieurs niveaux, ce qui forme une partie des recherches en théorie de la littérature. Mais il est peut-être plus facile d'empoigner le problème par l'un des principes fondamentaux sur les rapports entre la littérature contemporaine et la théorie littéraire. Comme l'originalité de l'œuvre est une partie organique de sa valeur esthétique, les ouvrages véritablement importants ne peuvent être portés, au moment de leur création, dans l'orbite de la théorie alors en vigueur que pour autant que l'œuvre donnée soit de nature conservatrice, c'est-à-dire qu'elle respecte la tradition. Aucun système théorique existant ne peut rendre compte d'une œuvre supposée en théorie "parfaitement originale". Mais en pratique chaque œuvre comprend un contenu artistique déjà inventé et bien formé, c'est pourquoi elle se rattache nécessairement aux formes déjà dégagées qui peuvent avoir un correspondant théorique et conceptuel. L'autre côté de la pratique artistique est cependant tout aussi lourd : toute création de valeur implique aussi l'intégration de nouveaux éléments du réel, et du même coup elle s'attribue de nouvelles formes, transformant ainsi, élargissant ou même annulant le système théorique en place et ses concepts. Par conséquent, si la théorie est valable pour la littérature, ses généralisations, le système de ses concepts pouvant lui être appliqués, si son fonctionnement n'est pas indépendant du cours de la littérature, alors il est évident que la partie esthétiquement précieuse de la littérature contemporaine a aussi indirectement un aspect créateur de conceptions théoriques, une capacité de transformation du système de la théorie littéraire. La direction de la modification et son importance peuvent être très différentes selon les époques, mais on ne peut contester sa présence inévitable.

A côté de leur fonction dans la généralisation des créations et des mouvements littéraires, ce que nous considérons comme leur rôle passif, la théorie littéraire et les notions théoriques ont également un effet, une rétroaction sur la littérature contemporaine que nous appellerons dans cet enchaînement l'activité de la théorie littéraire. Bien sûr elle n'a pas de puissance directement démontrable, formatrice d'œuvre, puisque de par son caractère, sa relation avec la pratique littéraire ne peut être aussi étroite que celle de la critique. Mais, précisément en partie par l'intermédiaire de la critique, elle transmet les principes des aspects littéraires qui se manifestent dans ses notions théoriques et ses points de vue évaluatifs. Le système de valeurs généralisé et conceptualisé dans les notions de la théorie littéraire

expriment la convention que crée la conception artistique des époques antérieures et la connaissance, l'interprétation de la littérature, en tant que "techné", du métier. Ce caractère de code juridique ou de règle peut exercer deux sortes d'effets sur les écrivains : l'adaptation à cette échelle de production de valeur artistique, clé du succès, ou bien à l'opposé, le désir d'originalité, l'obligation de dévier des modèles consacrés par la tradition. Dans ce sens, le rapport entre la théorie littéraire et la littérature contemporaine peut être qualifiée dans cette mesure d'effet réciproque.

Tous les éléments de connaissance contemporains ne peuvent s'ajuster au code de l'œuvre. Souvent ce n'est qu'après coup qu'apparaît ce qui tenait de l'expérience conditionnée par l'époque. La zone frontière minée dans les pays d'Europe de l'Est et le mur de Berlin ont intégré comme stéréotypes la littérature européenne des décennies passées. La liquidation d'un jour à l'autre de ces affreuses institutions a modifié d'une manière importante l'interprétation des écrits où elles jouaient un rôle clé. La zone frontière et le mur de Berlin suggèrent invariablement encore la bêtise et la honte, mais plus l'immutabilité.

La possibilité de déviance entre l'interprétation contemporaine et non-contemporaine est la plus sensible dans le cas des textes narratifs. Leur contenu signifiant est déterminé assurément par toutes les informations que le contemporain a les meilleures chances de se procurer, et qui évidemment portent aussi en elles le risque de simplification actualisatrice. Si le jugement de l'écrivain sur l'époque de l'écriture est très clairement présent dans une œuvre, elle se heurte, dans une plus ou moins grande mesure, selon le degré donné de transposition artistique, à l'expérience que le lecteur contemporain a sur son époque : l'écrivain provoque les préjugés des lecteurs dans l'interprétation de son œuvre.

Deux forces construisent continuellement l'interprétation littéraire contemporaine. Le texte délimite lui-même le cadre des interprétations possibles par les normes culturelles, les traditions artistiques qui y acquièrent validité. Ainsi, le lecteur au fait des conventions, c'est-à-dire cultivé, ne peut se permettre paradoxalement que moins d'interprétations, en principe, que le lecteur ignorant, inculte, qui n'est limité que par les frontières de son imagination. En pratique bien sûr, le plaisir artistique selon la conception de Gadamer, donc la participation à la tradition, rend possible des formes d'interprétation plus riches, plus nuancées, plus variées. C'est une autre question de savoir si dans tous les cas elle est nécessairement plus valable qu'une interprétation trouvée instinctivement, ou si on accepte aussi les déclarations de préjugé interprétatif de Roland Barthes. L'œuvre littéraire nouvelle, difficilement compréhensible, facilite également son interprétabilité par sa naissance, par son existence. Le lecteur interroge les éléments originaux que l'on ne peut rapporter aux conventions, et ces questions l'amènent déjà plus près de la compréhension ; l'interprétabilité des œuvres contemporaines est marquée par la connotation qui change continuellement. Compte tenu de ces effets divergeants, une question se pose : existe-t-il une sorte de hiérarchie des interprétations littéraires contemporaines ? Quelqu'un

pourrait-il être plus contemporain qu'un autre ? Si oui, quel en est l'étalon ? Celui qui a le plus complet savoir, la plus vaste préparation en histoire culturelle, la connaissance des conventions et des normes, ou celui qui a le savoir le plus spécialisé, le plus précisément adapté à l'œuvre qui doit être interprétée ? (Avec un exemple quelque peu frivole : qui a le plus de chance dans l'analyse d'un poème d'amour écrit à l'instant par le poète, la femme du poète dont on ne peut contester qu'elle connaisse les conventions, ou sa maîtresse récemment conquise dont les connaissances sont plus fraîches ? Ajoutons bien sûr qu'aucune des deux n'atteint la compétence des historiens de la littérature qui les suivront.) Lorsqu'on compare l'interprétation contemporaine avec la non-contemporaine, on ne peut établir la nécessité d'une différence mais simplement sa possibilité, et on constate que l'importance et la nature de l'écart possible dépendent de l'ensemble des facteurs qui jouent un rôle dans la création et la réception de l'œuvre. L'interprétation du vers de Gertrude Stein : « La rose seulement rose seulement rose seulement rose » est polarisée par le niveau de culture, indépendamment du moment de la lecture. On peut le considérer comme une simple répétition de mots, et par là comme la description d'un lieu commun. Mais le lecteur qui possède des connaissances poétiques saisit la moquerie dans ce style abusant des images poétiques : le motif usé jusqu'à la corde par les siècles d'usage en devient lui-même une caricature à travers le texte de Gertrude Stein, au regard de quoi la tautologie devient poétiquement originale : que chaque chose que le poète désigne soit à nouveau elle-même. Si la première interprétation (qu'il ne s'agisse que d'une répétition de mots) n'est pas influencée par le moment de la lecture, en revanche le contenu signifiant, sorte d'*ars poetica*, s'inscrit dans l'époque de la lecture contemporaine ou ultérieure. Les contemporains de Gertrude Stein estimèrent avant tout l'originalité de la provocation poétique, aujourd'hui, nous sentons plutôt sa fonction remplie dans le développement de la poésie, car pendant les dizaines d'années écoulées depuis sa production, il est devenu une partie des nouvelles conventions poétiques que ce vers a pour sa part aidé à se former.

L'interprétation est aussi la recherche de ce qu'on ne peut pas dire aujourd'hui simplement de la manière dont le texte donné le communique, c'est-à-dire la recherche de ce qui s'y trouve de nouveau, d'original. Pour cela, la base de référence est la convention qui existe à l'instant de l'interprétation. Si l'analyse renvoie à une œuvre plus ancienne (par exemple à une œuvre ancienne que l'on vient de découvrir), alors l'ensemble des interprétations existantes se rapportant à cette œuvre fait partie des conventions. Et cela limite le critique autant que cela l'oriente. Les milliers d'analyses d'*Hamlet* permettent même au lecteur ou spectateur moyen de trouver quelque interprétation au texte pour ne pas le trouver incompréhensible. Cette interprétation de l'œuvre suggérée par la tradition est une partie des conventions existantes sur *Hamlet*, et ainsi elle inclut le lecteur non formé comme membre d'une communauté culturelle. En revanche, une œuvre contemporaine n'a pas encore de tradition interprétative développée, de sorte

que le travail du lecteur est plus difficile, et c'est précisément pourquoi la tentative de compréhension abouti parfois à un échec. Toutefois, il y a alors de plus grandes chances de saisir la personnalité, la différence, l'innovation formelle et l'originalité parce que les conventions au secours et directives charitables n'y sont pas aussi contraignantes. La tradition unifie les diverses variantes de réception. L'esprit d'interprétation contemporain a la possibilité d'être moins limité, d'être différent et pluriel, c'est pourquoi il est le plus capable d'activer les différentes possibilités interprétatives. Il y a une sphère de l'interprétation contemporaine que la tradition des communautés interprétatrices n'a pas encore pu unifier, homogénéiser, n'en ayant pas encore eu le temps. De ce point de vue, il est à supposer que l'interprétation individuelle puisse espérer réussir plutôt dans l'interprétation contemporaine des œuvres.

## Fonction de l'image dans le théâtre poétique et dans la poésie

Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé déclare : « Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée, » tout en pratiquant une écriture critique sur le théâtre de l'époque. Par ailleurs, d'autres écrits témoignent que la lecture, l'acte de lire qui n'est ni vanité, ni conscience de sa vanité évoque un théâtre imaginaire, et devient ainsi le lieu d'une succession d'images mentales. C'est cette création de spectacle que désigne le terme de théâtre imaginaire.

Comment comprenons-nous le mot « image » dans ce contexte, et en relation avec la poésie et la poétique au sens étymologique du terme? Nous nous proposons d'engager une réflexion à partir d'un phénomène théâtral qui allait accompagner la montée du visuel par rapport au verbal dans nos cultures, et qui par conséquent semble profondément toucher au discours critique actuel sur le théâtre, mais aussi à la fonction poétique, ce phénomène relevant d'un théâtre que je désigne de poétique. Nous nous appuierons sur la pratique théâtrale de Bob Wilson, également très célèbre en France depuis sa première représentation européenne, *Le Regard du sourd* en 1971 au Festival de Nancy, repris à Paris. Ce spectacle fut salué par les anciens surréalistes, tel Aragon adressant une lettre ouverte au défunt André Breton dans *Les Lettres Françaises*, aussi bien que par d'autres poètes, entre autres le hongrois Pilinszky. Ce théâtre de tableaux vivants amplifiés, d'images illuminées, de visions oniriques et captivantes incarne pour Pilinszky la mise en scène de sa propre esthétique de "l'engagement immobile" et de son écriture hantée par des images pétrifiées. J'éviterai de traiter en détail les poèmes inspirés par *Le Regard du sourd* de Wilson, en raison du temps limité, de même que l'enregistrement du spectacle, qui seront tout de même nos principaux points de repères au cours de notre analyse. Les participants hongrois connaissent *Les Entretiens avec Sheryl Sutton*,<sup>1</sup> le dialogue imaginaire du poète avec l'actrice principale du spectacle, les participants français peuvent être en mesure de connaître la description minutieuse du *Regard du sourd* fait par Stephan Brecht,<sup>2</sup> fils de Bertolt Brecht et ancien acteur de Wilson. Je me contenterai de citer seulement quelques lignes de ces deux textes, ainsi que deux poèmes de Pilinszky inspirés par la scène du meurtre.

---

<sup>1</sup> *Entretiens avec Sheryl Sutton*, traduit par Lorand Gaspar/Sarah Clair, Ed. de Vallongues, 1994.

<sup>2</sup> Stephan (Stefan) Brecht, *L'Art de Robert Wilson (Le Regard du sourd)*, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, éd. Christian Bourgois, Le Théâtre, 1972/1.

**János Pilinszky :**

Je vais pourtant reprendre cet acte en totalité, en y ajoutant de nouveaux détails, tel que cela se répète sans cesse constitue le matériau le plus évident de la pièce.

Cela commence sur la scène éclairée, signalant par là que nos actes les plus cachés, nous les commettons toujours sur une scène ouverte au grand jour sous les feux de la rampe, autrement dit dans une solitude et un silence tels qu'on se croirait au milieu d'une arène surpeuplée. (...) <sup>3</sup>

**Stefan Brecht :**

La femme se tourne, gante lentement sa main droite de noir, lentement verse du lait dans l'un des verres, et l'apporte au garçon avec une incroyable lenteur, il le prend

sans le regarder, en boit un peu, elle attend, lui reprend le verre, le repose sur la table, prend le couteau, l'essuie très lentement, se retourne, comme agissant à la dérobée, l'air tant soit peu rapace et puissant, revient vers l'enfant, se penche sur lui, qui s'est remis à lire, le frappe au cœur (il n'y fait pas attention), il s'effondre, elle guide sa chute jusqu'au sol de la main gauche, le poignarde de nouveau, le poignarde très délibérément, soigneusement, dans le dos, retire le couteau, revient à la table, essuie de nouveau le couteau. Pas l'ombre d'une émotion dans son acte. Ces gestes expriment une assimilation totale du sens du devoir maternel. (...)

---

<sup>3</sup> cf. *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

## *Hommage à Sheryl Sutton I.*

Dans l'espace le plus exigü  
tu as accompli ce qu'on ne doit pas.  
Tu t'étonnes de la cérémonie,  
un abattoir, pourtant sans étendue,  
arrive jusqu'au coude, pourtant sans durée.

[...]

## *Crime et châtimeüt*

L'imagination emmurée  
Répète et répète encore  
Sur la chaise électrique trône de  
l'instant  
Encore là le visage,  
nuque trempée dans la roche,  
main ravissante -  
ta présence poreuse.  
L'été dure encore.  
Reine, abaisse ton sceptre.<sup>4</sup>

Ce théâtre, selon notre poète, donne à voir ce qui est toujours accompli, mais jamais représenté dans l'art. Il donne à voir le dialogue entre l'objet de l'attention poétique et l'objet de l'inspiration, œuvre d'art elle-même, c'est-à-dire, la manière dont les deux deviennent un. C'est le caractère éphémère du théâtre qui lui permet de montrer cette union qui est l'action théâtrale même. « Cet espace-temps est à la fois concret (espace théâtral et temps de la représentation) et abstrait (lieu fonctionnel et temporalité imaginaire). L'action qui résulte de ce couple est tantôt physique, tantôt imaginaire. L'espace-temps-action est donc perçu *hic et nunc* comme un monde concret et sur "une autre scène" comme un monde possible, imaginaire. »<sup>5</sup>

Cette duplicité de la vision théâtrale se dévoile déjà dans les divers sens du grec *eikôn* ou *eidolon* et du latin *imago*. *Eikôn* s'applique à des représentations mentales (image d'une chose, vision en rêve, simulacre) ou matérielles (portrait), ainsi qu'à la relation de ressemblance entre deux éléments, d'où son association à la métaphore par Aristote. Or, *eidolon*, nom dérivé de *eidos* ('aspect', 'forme') a partie liée avec l'irréalité, en tant que reflet, et par conséquent, on le trouve associé au mensonge. Le latin *icon*, is signifie portrait ou comparaison ; *imago* donne en français image, portrait, masque, ombre, image onirique, image réfléchie, etc. Il existe aussi en latin

---

<sup>4</sup> La traduction du poème en français est de Lorand Gaspar et de Sarah Clair.

<sup>5</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1996, p.139.

*imago vocis* pour signifier écho (Echo) d'où probablement le rapprochement étymologique hâtif entre Echo, voix privée de corps, et l'image réfléchie de Narcisse, une image sans corps que l'auteur de cette étymologie, Isidore de Séville, associe à *eikôn*.<sup>6</sup> La langue française a privilégié le terme latin d'*imago*, réservant les transpositions des termes grecs d'*eikon* (icône), d'*eidolon* (idole) pour des emplois plus spécialisés. On sait que Platon considérait l'image (dans ce cas-là *eidolon*), apparence sensible seule accessible à l'esprit humain, comme inférieur à son modèle, l'Idée intelligible. Les néo-platoniciens modifient légèrement cette mise en question de l'image, l'image sensible devenant, par l'allégorie, un moyen d'accéder aux idées. On passe d'abord de l'idole à l'allégorie pour arriver – et c'est le cas chez Wilson – à l'image « pure », à un théâtre anti-platonique dans le sens où l'Idée est la relation qui unit tous les éléments entre eux, si l'on veut elle est aussi bien leur « soi », ou leur présence à soi à travers le regard du public qui devient identique au spectacle même. Dès lors la saisie de l'idée ne passe pas par un concept. La poésie, l'activité *eidolopoiétikè* commence, semble-t-il, quand la forme est vécue indépendamment du sens, et ceci pour déconceptualiser le regard.<sup>7</sup> L'impossibilité d'une interprétation cohérente du spectacle, due p.ex. à un montage extrêmement rapide, ou à la désintégration d'une relation d'identification entre les personnages et la parole, ne rend que plus évident le fait que nous sommes acculés à interpréter et à conceptualiser. Grotowski, à propos de l'opéra de Pékin, parle de cette particularité du théâtre comme présentation, en opposant « l'art comme véhicule », qui serait son propre théâtre, à « l'art comme présentation ». Ce théâtre également dit « artificiel » au sens noble du terme, dérivé d'ars, dans lequel « si tous les éléments du spectacle sont élaborés et parfaitement montés (le montage), dans la perception du spectateur apparaît un effet, une vision, une histoire ; d'une certaine manière, le spectacle apparaît non sur scène mais dans la perception du spectateur. »<sup>8</sup> En présentant simultanément dans un même espace des éléments appartenant à divers niveaux temporels, Wilson exclut le temps théâtral linéaire. Les réseaux de sens se décomposent l'un par l'autre, les images se libèrent des sens préformés, et le spectateur est à même de voir en face de lui la chose dans sa nudité rayonnante. La vision artistique de Wilson, qui part de l'espace et engendre une œuvre entièrement dirigée vers le visuel, apparaît non seulement dans la sémantique du titre, mais aussi dans la thématique du spectacle mentionné, à travers le regard d'un sourd-muet de treize ans qui pense « en termes de signaux visuels » (Wilson). La parole introduite dans les spectacles ultérieurs est considérée comme une ligne tracée dans l'espace (tout comme la musique et le geste qui l'accompagnent

<sup>6</sup> Isidore de Séville, *Etymologiae*, XVI, 3, 4.

<sup>7</sup> Wilson compare l'apparition des mots sur la scène à une poésie dominée par la sonorité, où cette sonorité apparaît visuellement, structurée selon une logique mathématique. (« Bob Wilson, le génie des lieux » – entretien de Franck Mallet avec Bob Wilson ; *Le Monde de la Musique*, n°12, 1996, p. 40.)

<sup>8</sup> Jerzy Grotowski : « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in : Tomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, 1995, p. 181.

pas servilement la parole mais s'en distinguent nettement). Le mot apparaît visuellement, la parole est un monologue intérieur en images – et non en mots. (*Une femme douce, Hamlet : a Monologue, La mort de Molière*). L'interprétation équivaut au regard dilaté du sourd se propageant dans le temps.

Dès la Renaissance, les théoriciens de l'iconologie ont souligné l'analogie de structure et de fonction qui unit l'image poétique et l'image visuelle.<sup>9</sup> Paul Ricoeur, dans *La Métaphore vive* s'inscrit dans la réflexion de Marcus B. Hester<sup>10</sup> qui formule trois caractéristiques principales du langage poétique. D'abord,

« le langage poétique présente une certaine 'fusion' entre le sens et les sens, qui le distingue du langage non poétique où le caractère arbitraire et conventionnel du signe dégage, autant qu'il est possible, le sens du sensible. » Deuxièmement, dans le langage poétique, « le couple du sens et des sens tend à reproduire un objet clos sur soi », semblable à une sculpture, qui une fois dépouillé de sa fonction de référence « devient lui-même matériau (*stuff*) » et lui permet – troisièmement – d'articuler une expérience fictive et virtuelle. (Ce dernier trait est d'ailleurs souvent contesté par la critique.) Ricoeur résume ces trois caractéristiques du langage poétique dans la notion d'icône verbale empruntée à Wimsatt.<sup>11</sup> L'acte de lire révèle – toujours d'après Hester – que « le trait essentiel du langage poétique n'est pas la fusion du sens avec le son, mais la fusion du sens avec un flot d'images incitées » qui sont entendues comme impressions sensorielles évoquées dans le souvenir, constituant « l'iconicité du sens ». Non seulement le sens et le son fonctionnent iconiquement dans le langage poétique, « mais le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images ». L'acte de lire est donc une ouverture à l'imaginaire libérée par le sens.<sup>12</sup>

L'icône verbale, et de ce point de vue elle ne se distingue pas des modèles des sciences expérimentales, est une méthode pour construire des images et atteindre à une compréhension plus profonde de l'être. Leur efficacité tient justement dans le fait que les images ne sont pas des objets de la réalité quotidienne qu'elles modélisent : la carte n'est pas le territoire, le schème d'un organe n'est pas l'organe même, etc. L'introduction de distinction wittgensteinienne entre « je vois ceci » et « je vois ceci comme » permet à Hester, puis à Ricoeur, d'introduire le côté du sensible dans une sémantique de la métaphore. Voir le temps *comme* un mendiant chez Shakespeare, je cite Ricoeur, c'est précisément savoir aussi que le temps n'est pas un mendiant ;

---

<sup>9</sup> Ripa, *Proemio à l'Iconologie*, 1593.

<sup>10</sup> *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haye, Mouton, 1967, cité par Ricoeur in *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 263.

<sup>11</sup> W.K. Wimsatt et M. Beardsley, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954.

<sup>12</sup> D'autre part, certaines expériences dans le domaine des sciences cognitives montrent que la capacité de différenciation entre des images artificielles très semblables augmente quantitativement quand le sujet verbalise la différence entre deux images artificielles presque identiques. C'est de cette manière, semble-t-il, que les différences s'ancrent dans la mémoire (v. les poèmes de Pilinszky cités au début de ce travail).

les frontières de sens sont transgressées, mais non abolies. » Ainsi « le voir comme » joue le rôle du schème « qui unit le concept *vide* et l'impression *aveugle* », car il est “demi-pensée et demi-expérience”, un acte de compréhension et de jouissance. Le non-verbal et le verbal sont ainsi étroitement unis au sein du langage imagé.

Mais qu'en est-il du théâtre poétique ? Nous avons vu de quelle manière le théâtre poétique est capable de créer une présence éphémère dans le *hic et nunc* où l'acte est à la fois un acte concret et un acte imaginaire, comme l'espace-temps est à la fois réel et imaginaire. C'est cette duplicité, ce paradoxe fondamental que le théâtre donne à voir, et qui n'est jamais représenté dans la poésie, ce qui ne saute pas toute de suite aux yeux du lecteur, mais se produit lors de chaque acte d'écriture. C'est une des différences profondes entre l'art verbal et non-verbal qui se révèle dans la parole énigmatique et contradictoire au début d'une œuvre pour vidéo de Wilson, *La Mort de Molière*, datant de 1995. (Une petite fille s'avance sur la scène tenant un portrait géant de Molière et dit à la manière du « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte : « Ce n'est pas un poème sur Molière. On ne peut pas écrire un poème sur Molière. Molière n'est pas un sujet de poésie. Molière, c'est un objet pour la médecine. C'est un poème sur Molière. » Et plus tard : « Ce n'est pas un poème sur Molière. Poème observe Molière qui se meurt. Le poème observe un mourant au travail qui est appelé Molière. Le poème n'est pas un film. Le film observe un acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière. »)

Le metteur en scène, comme poète, est ordonnateur d'images vivantes, grâce auxquelles une vision émerge sur la scène imaginaire du spectateur. C'est pourquoi le spectacle allié à la vision du spectateur devient un modèle de l'être, à l'instar de l'image poétique et des images incitées dans l'esprit du lecteur. Ce processus de lecture ne serait probablement pas non plus qualifié par Mallarmé de “pratique désespérée”, comme mentionné au début de cette communication.

Pour terminer, revenons au mot *imago* quand il prend l'acception de “masque”. Le masque montre autre chose que ce qu'il cache. Il modifie la voix aussi. « Une image, une allégorie, une figure qui masquent ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole », écrit Artaud dans « Théâtre oriental et théâtre occidental. »<sup>13</sup> Il est l'instigateur de la libération de la vision théâtrale qui était en occident sous l'emprise du texte littéraire. Le “voir comme” de l'image poétique, on le sait, est “demi-pensée, demi-expérience”, il n'est pas “voir ceci”. Dans le théâtre de Wilson toute la scène devient un “voir comme”, *imago*, c'est-à-dire “masque”. Écoutons Wilson à ce sujet :

« Le masque grec nous donne une image, et un son. De même pour le théâtre classique japonais, les drames Nô, par exemple où tous les acteurs sont masqués. Ici, les acteurs ne porteront pas, matériellement, de masques, mais en un sens le tableau scénique m'apparaît comme un

---

<sup>13</sup> in : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio/Essais, 1964, p. 110.

masque. C'est un peu comme une voix hors champ. (...) Et c'est comme le théâtre grec, en cela que sur scène l'acteur portait un masque qui présentait une image différente de ce qu'il était en train de dire. C'est là que ce que j'essaie de faire s'apparente au théâtre grec : toute la scène devient un masque. C'est une des raisons pour lesquelles j'utilise des micros : afin de créer une distance entre le son et l'image. »<sup>14</sup>

Ce n'est pas pour rien que les études théâtrales en France s'éloignent et se libèrent de plus en plus de la domination exercée par les départements de Lettres. L'image, plus peut-être que le concept, est en certaines occasions invitation à un événement cathartique dans le domaine des arts, et c'est pour cette raison que leur pensée non plus ne peut jamais totalement se passer d'images. La *poïesis* est un acte, une activité fabricatrice, la *mimesis* une mise en intrigue de l'être. La poétique mimétique peut aussi le devenir, en se transformant en un théâtre de la pensée pour ne pas suivre une herméneutique réductrice, une attitude iconoclaste qui effacerait toute ambiguïté de l'image pour une interprétation univoque au détriment de ce même théâtre, qui pourrait très bien être ce *theatrum philosophicum* dont Foucault écrit dans son essai sur deux ouvrages de Gilles Deleuze (*Différence et répétition et Logique du sens*) : « Penser ne console ni ne rend heureux. Penser se traîne languissamment comme une perversion ; penser se répète avec application sur un théâtre ; penser se jette d'un coup hors du cornet à dés. Et lorsque le hasard, le théâtre et la perversion entrent en résonance, lorsque le hasard veut qu'il y ait entre eux trois une telle résonance, alors la pensée est une transe, et il vaut la peine de penser. »<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> « La scène comme masque » Théâtre / Public, n°72, 1986, p. 92-94.

<sup>15</sup> Michel Foucault, « Theatrum philosophicum », *Critique*, n°282, nov. 1970. p. 904.



## **La relation critique** **(Sur le rôle de l'esthétique et de la poétique dans la critique littéraire)**

À force de méditer sur le sujet que j'ai choisi, j'ai dû reconnaître que la problématique indiquée dans le titre de mon exposé dépassait, et largement, les cadres d'une intervention au cours d'un colloque comme le nôtre. Certes, tous les critiques du monde utilisent, bon gré mal gré, des notions ou des catégories esthétiques et/ou poétiques, et cela éventuellement sans le savoir, ou, qui plus est, sans le vouloir. Sans parler de l'ignorance notoire d'une certaine critique journalistique quant aux acquis récents des théories littéraires ou de la poétique (ignorance qui peut être attribuée à une inculture obstinément cultivé par certains illustres représentants de la presse), il serait difficile de nier que l'hostilité envers la théorie est constamment présente même dans les rangs des critiques qui font leur métier à un niveau absolument honorable. On dirait même que cette hostilité pourrait être qualifiée de traditionnelle puisqu'elle a réussi à survivre aux changements de style dans le domaine de la critique littéraire tout comme aux modifications permanentes des courants de l'esthétique et de la science de la littérature. (Dans la mesure où l'on accepte que cette dernière expression ait un sens quelconque, c'est-à-dire qu'elle désigne non seulement une réalité institutionnelle, mais aussi un domaine plus ou moins contournable du savoir humain. Dans ce cas-là, nous devrions parler de savoir au sens foucauldien du mot plutôt que de science "rigoureuse" au sens husserlien de la scientificité.)

Donc, je me suis rendu compte qu'une simple énumération des tendances existant actuellement dans la critique hongroise et, tant que mes modestes connaissances le permettraient, de leurs parallèles français exigerait des heures et des heures. En ce qui concerne les rapports de ces tendances à la théorie esthétique ou aux moyens que nous offre la poétique, les choses sont encore plus compliquées, étant donné que chacun a sa stratégie personnelle dans ce domaine, et cette stratégie s'exprime dans la multiplicité d'attitudes prises à l'égard de la théorie. Le titre de ma communication, comme vous vous en êtes sans doute aperçus, est emprunté à Gérard Genette. En effet, Genette parle plus volontiers de "la relation esthétique" que d'un domaine autonome et bien circonscrit de l'Art ; les deux volumes de L'œuvre de l'art qui représentent à mes yeux la tentative la plus importante, ces derniers temps, de réconcilier les traditions de la pensée esthétique anglo-saxonne avec celles de l'esthétique continentale, optent pour la considération de l'objet esthétique comme inséparable d'une relation spécifique qu'on a avec cet objet. L'auteur est persuadé qu'il est impossible de définir l'œuvre d'art ou la chose esthétique en général à partir de son essence présumée ; en revanche, rien ne nous interdit de définir l'attitude ou la relation grâce à laquelle un

objet se présente pour nous comme l'objet d'une attention esthétique. On se souvient de la question géniale (et post-kantienne) du jeune Lukács au début du siècle : « Les œuvres d'art existent. Comment sont-elles possibles ? » En suivant l'exemple de Nelson Goodman et d'autres, Genette modifie considérablement cette question, dont un Max Weber a pu affirmer que c'était la première question sérieuse depuis la naissance de l'esthétique moderne. La version du théoricien français pourrait être la suivante : « La relation esthétique avec des objets singuliers comme avec des ensembles d'objets existe bel et bien. Comment fonctionne-t-elle ? »

Or, je trouve cette approche très fructueuse et j'aurais envie de l'appliquer à la critique. Car à mon avis – qui à partir de ce moment ne peut pas obtenir son autorisation du travail de Genette – la relation critique fait partie intégrante de la relation esthétique. Je ne crois pas, comme Genette semble y croire, à l'existence d'états “neutres” dans le domaine des expériences esthétiques. Mais je suis d'autant plus d'accord avec lui quand il écrit que le jugement négatif allant de pair avec une valeur sous-jacente qui lui prête une apparence ontologique, ne fait que renforcer le caractère esthétique de notre rapport à l'objet en cause. « A la candidature posée par l'œuvre d'art, la reconnaissance de son caractère d'œuvre (de son acte artistique), qui entraîne ipso facto sa prise en considération esthétique, constitue une réponse locutoirement suffisante, même si cette reconnaissance consiste en une appréciation négative, et donc peu gratifiante : C'est nul vaut ici pour un brevet d'art. » Et il ajoute plus tard qu'il y a une différence, « voire l'absence de rapport, entre la définition (et l'identification) de l'œuvre comme telle et son appréciation positive, » comme « il n'est pas nécessaire, pour jouer effectivement aux échecs, de gagner la moindre partie, mais bien de respecter la marche des pièces, il n'est pas nécessaire, pour obtenir le statut d'œuvre d'art, de mériter une appréciation positive, mais seulement manifester qu'on la sollicite. »<sup>1</sup> Oui, bien sûr : cet objet devant moi que je considère comme appartenant au monde des œuvres sollicite mon jugement ; et il est impossible d'imaginer une œuvre d'art sans cet effet de sollicitation qui ne vient ni de moi ni de l'objet, mais précisément de mon rapport à l'objet. Mais si l'on accepte l'appartenance de cet effet de sollicitation à la perception même la plus élémentaire de la présence d'une œuvre d'art, il s'ensuit que l'attitude que je viens d'appeler “relation critique” ne peut pas être séparée de la relation esthétique en général. Évidemment, je peux hésiter longuement devant telle ou telle œuvre, sans pouvoir formuler un jugement sur et bien fondé sur “les mérites esthétiques” de l'objet en considération. Mais cette hésitation ne prouve pas l'absence de l'élément critique de mon acte de reconnaissance de l'objet comme œuvre. On pourrait dire tout simplement qu'au moment de cette hésitation, je ne possède pas encore des moyens adéquats pour formuler mon jugement. (Il arrive souvent, bien sur, qu'on reste bloqué dans cette situation : pour atteindre le niveau qu'on peut nommer

---

<sup>1</sup> Gérard Genette : *L'œuvre de l'art*, tome II. La relation esthétique, Seuil, 1997. p. 273–274.

“critique” dans tous les sens du mot, il faut faire des efforts considérables, notamment recourir à des notions, des catégories ou de normes, faire des comparaisons, citer des exemples de l'histoire de l'art ou de la littérature, etc.) Ce qui importe donc, c'est notre réaction, la réponse donnée à l'acte de sollicitation de l'œuvre, abstraction faite du niveau mental, et même verbal, de sa formulation. Et cette réponse comporte, d'une façon inhérente, le noyau d'une relation critique.

Néanmoins, je ne voudrais pousser à l'excès cet élargissement de l'application des conceptions de Genette jusqu'à l'activité de la critique littéraire, élargissement dont lui-même ne serait pas peut-être trop content. Ce que je voulais suggérer avec tout ce que j'ai dit jusqu'ici, c'est que, au moins d'après moi, il n'y a pas de reconnaissance d'œuvre d'art sans une certaine composante critique ; ce qui fait que même les critiques se voulant tout à fait innocents en matière théorique (qu'il s'agisse pour eux de la théorie littéraire, des concepts de l'esthétique générale, ou des méthodes et des réservoirs techniques de la poétique littéraire), or, même ces critiques-là sont contraints de faire face à la théorie. Cette contrainte se traduit quelquefois dans la fuite des catégories, des concepts, des méthodes et des normes : mais la fuite ne fait que prouver l'inéluctabilité de ce qu'on fuit.

Comme j'ai dit plus haut, l'hostilité à la théorie est un phénomène qui est né au même moment que la critique moderne ; mais cette hostilité connaît beaucoup de variantes ; elle peut être totale ou partielle. Dans ce dernier cas, il s'agit presque toujours d'une tentative d'exclusion ; il s'avère que certaines notions, certaines catégories, certains procédés techniques sont devenus inutilisables au sein de quelques “communautés d'interprétation”, pour employer une expression très à la mode chez nous en ce moment. Moyennant quoi l'une ou l'autre de ces notions ou catégories sera déclarée “persona grata” et comme exclue du langage critique du groupe. Aussi cet anathème contre telle ou telle notion peut-il fonctionner comme signe diacritique, comme procédé d'identification et de différenciation de la communauté en question. En Hongrie, la motivation de ces mouvements d'exclusion, au moins depuis le renversement du système précédent, est très profondément de caractère politique ou idéologique, quelquefois justement grâce aux efforts de certains critiques pour “dépolitiser” ou “desidéologiser” le paysage littéraire. Après l'époque des contraintes idéologiques, de la soi-disant “politique culturelle socialiste” on pourrait considérer cette exigence comme allant de soi de la part des représentants de la critique et de la science littéraire. Mais il me semble que certains parmi eux soient enclins à jeter l'enfant avec de l'eau du bain.

Le référent, la référentialité est l'une de ces notions proscrites par certaines écoles exerçant une influence considérable dans la critique littéraire hongroise d'aujourd'hui. Rien d'étonnant à cela : pendant plusieurs décennies, le dogme de la fonction “spéculaire” de l'art était en vigueur dans la critique et dans l'enseignement scolaire, dans l'histoire littéraire et dans les prises de positions du comité chargé des affaires culturelles du parti communiste. La

bonne littérature devait refléter la réalité historique, montrer les problèmes sociaux, participer "avec ses moyens spécifiques" à la lutte pour le progrès de l'humanité, le dernier ne faisant qu'un avec la cause du "socialisme réel." Certes, il y avait de grandes différences dans la tonalité et, pour ainsi dire, dans les modes d'exécutions si l'on compare les années cinquante aux années soixante-dix ou quatre-vingt, mais la chanson restait la même et tout le monde en avait marre, y compris les malheureux qui étaient censés la chanter jour et nuit. Il est évident que les tenants des deux écoles déterminantes de la critique, c'est-à-dire ceux de l'herméneutique et du déconstructionnisme ont été les premiers à supprimer de leur vocabulaire tout ce qui pouvait renvoyer à la référentialité. On ne doit pas oublier en outre que parfois il s'agit d'une herméneutique ou d'un déconstructionnisme mal digéré qui consiste à appliquer, tant bien que mal, des thèses et des principes extraits de leurs contextes sur les œuvres contemporaines. Par exemple, la fameuse phrase de Derrida, selon laquelle « il n'y a pas de hors-texte » et qui se trouve, comme on sait, dans la deuxième partie de sa Grammatologie, ne pouvait pas non plus échapper à de fausses interprétations en Hongrie. On l'a pris pour un principe interdisant de parler d'une quelconque "réalité" à propos d'une œuvre littéraire, quoiqu'il ne s'agisse, chez Derrida, que de la biographie de Rousseau, dont il affirme qu'elle est inséparable des textes de cet auteur et n'a pas d'existence autonome par rapport à eux.

Peut-être a-t-il été nécessaire que tout se passe ainsi : le pendule artificiellement bloqué pendant si longtemps s'était remis à osciller en s'éloignant, autant qu'il pouvait, de sa position antérieure. Sur le marché des discours théoriques, les articles les plus recherchés sont les méthodes d'interprétation qui évitent de parler de la problématique du référent, qui se trouve tacitement reléguée dans l'enfer de sinistres débats sur le réalisme. En effet, le problème de la référentialité est très gênant pour les conceptions d'après lesquelles l'essence pure de la littérarité est quelque chose de retrouvable et explicitable, le texte littéraire n'étant qu'un système autonome, clos et unifié, auquel ne correspond qu'une lecture immanente (donc par définition non-référentielle). Ces conceptions (au moins dans leurs variantes les plus agressives) ne tiennent pas compte du statut ontologique de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire son mode d'existence hétéronome. Aussi veulent-elles oublier que la problématique de la référentialité comme question appartenant à la poétique et à la philosophie du langage ne cesse pas de jouer un rôle primordiale dans la réflexion occidentale sur la littérature. (Il suffit de nous renvoyer aux recherches françaises concernant la question de la vraie semblance dans le domaine de la poétique de la prose.)

Il me semble qu'on a affaire ici à une contamination de deux problèmes. Le dogme officiel du réalisme a supposé l'existence d'un monde objectif, tout à fait extra-linguistique : pour lui, le référent était ce monde-ci. Les critiques qui se réclament de l'herméneutique ou du déconstructionnisme ont bien raison de refuser cette présupposition naïve. Mais refuser l'objectivisme dogmatique ne signifie pas que dès lors on a réussi à se débarrasser de

l'énigme de la référentialité en générale. Citons le Dictionnaire raisonné de Greimas et Courtès : « tout discours (non seulement littéraire, mais aussi, par exemple, le discours juridique ou scientifique) se construit son propre référent interne et se donne ainsi un niveau discursif référentiel qui sert de support aux autres niveaux discursifs qu'il déploie. »<sup>2</sup> « Ce que le critique rencontre en abordant l'œuvre littéraire, ce n'est pas le problème du référent donné a priori, mais celui de la référentialisation de l'énoncé qui implique l'examen des procédures par lesquelles l'illusion référentielle – l'effet de sens “réalité” ou “vérité” –, proposée par Roland Barthes se trouve constituée ». Compte tenu de ces réflexions, il serait donc indispensable que ceux qui ont pour métier l'interprétation de la littérature reconduisent le problème extrêmement difficile de la référentialité au rang des questions incontournables de la théorie littéraire et qu'ils le soulèvent lors de l'analyse des œuvres particulières en l'accommodant aux traits de caractère spécifiques de ces dernières.

Le choix de thème d'une conférence qui a eu lieu récemment en Hongrie peut nous servir d'illustration. On y parlait d'une question générique, à savoir du genre de la nouvelle ; le titre de la conférence était donc : « De la nouvelle jusqu'au texte – les métamorphoses d'un genre classique à la fin de notre siècle ». Ce titre reflétait bien les contradictions que la théorie littéraire mais aussi la critique doit envisager, précisément à propos de la nouvelle comme catégorie générique. (En effet, il est très difficile de faire la distinction entre les appellations comme nouvelle, récit, short story ou Kurzgeschichte. Tandis que les différentes sortes de roman sont définies à l'aide d'un adjectif ajouté au mot “roman”, on ne peut pas suivre ce chemin dans le cas de la nouvelle. Il est dépourvu de sens de dire que la short story est un type de nouvelle déterminé ou que la nouvelle est une sous-catégorie du récit.) L'apparition du texte en tant que notion générique vient encore compliquer les choses. Car si, en admettant ce qui est suggéré par le premier segment du titre de la conférence, l'on veut décrire le déplacement du nouvelle au texte comme un effet du progrès, il faudrait connaître le point de départ, donc, savoir très précisément ce qu'on entend par “nouvelle” puisqu'on sait bien que la notion du “texte” ne peut être établie que par les moyens que nous offre la théologie négative. Nous ne pouvons accéder à la textualité en tant que terme technique que par la démonstration, à l'intérieur d'un type d'écriture, de l'absence ou même la négation des traits de caractéristiques traditionnellement attribués à la nouvelle tout comme le comportement langagier ou la métaphysique qui est leur corrélat.

Le deuxième segment du titre de la conférence (« les métamorphoses d'un genre classique à la fin de notre siècle ») modifie cette vision du progrès en la relativisant. Au lieu d'une représentation historico-hiérarchique de l'évolution de la littérature, on émet l'idée de la simultanéité, du déploiement dans un espace horizontal, puisqu'il s'agit déjà des “variantes”, des “métamorphoses”

---

<sup>2</sup> A. J. Greimas – J. Courtès : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, 1983, p. 312.

d'un genre "classique". Le dernier adjectif suggère qu'on est sans doute capable de définir ce genre ; la hiérarchie disparaît, nous sommes alors témoins de la coexistence pacifique des types d'écritures. "La fin de siècle" comporte, elle aussi, deux connotations : elle nomme, d'une part, la contemporanéité, notre temps présent ; d'autre part, elle insère ce temps présent dans une continuité historique, en l'identifiant comme une phase de l'histoire de notre époque. Or, la question qui se pose est très claire, même si la réponse ne l'est pas : est-ce qu'on peut opérer ici avec la notion du progrès ou bien il vaudrait mieux – en suivant l'exemple de Michel Foucault – parler des variantes, mutations, des espaces à remplir, des formations en cours d'élaboration ou en déconstruction ? Je suis loin de cacher que cette dernière solution, la "cartographie" à la Foucault m'est beaucoup plus sympathique que la première, qui est plus ou moins ouvertement basée sur un sorte de téléologie historique, avec tous les critères de valeurs corrélatifs à ce mode de pensée.

Cela dit, je reviens sur mes pas pour reprendre la question de la référentialité qui a beaucoup à voir avec les problèmes que je viens d'analyser. Car si l'on rejette la vision évolutionniste dans le champ de la littérature, si l'on ne veut pas faire de la textualité la vache sacrée de l'idée du langage purement autoréférentiel, on peut dans ce cas plus aisément distinguer entre les différents types de discours. (Bien qu'il reste vrai que nous possédons des moyens très insuffisants pour définir, disons, la nouvelle "exemplaire" ou "classique".) Selon Jean-Marie Schaeffer, tout texte fait une proposition quant à son mode de lecture : c'est ce qu'il appelle contrat de lecture.<sup>3</sup> J'ajouterai qu'en nous rapprochant du texte singulier, ce contrat se montre de plus en plus compliqué, multiple ou même pluriel. Mais la notion du contrat s'avère opérationnelle à un certain niveau de généralité, si l'on met au premier plan les problèmes de la fictionnalité et la textualité. Les textes littéraires possèdent d'un niveau inhérent d'intentionnalité, qu'on ne doit pas confondre avec l'intention supposée de l'auteur (ce qui aboutirait alors à la fameuse intentional fallacy du New Criticism américain). Il nous faut admettre qu'il existe des textes qui nous proposent une lecture fictionnelle (qui n'exclut pas la référentialité, mais au contraire, la suppose : il n'y a pas de fiction sans l'autre pôle, qui est le référent) ? Il y a d'autres types d'écriture, dans lesquels la fonction représentative se réduit au minimum : ils "se présentent" donc comme appartenant au domaine de la textualité pure, dont on sait déjà qu'en réalité elle n'existe pas ; mais au niveau intentionnel rien ne l'empêche d'exister. En revanche, nous rencontrons souvent d'autres textes où le caractère de "l'histoire vraie" est un facteur constitutif sans lequel il nous sera impossible d'interpréter l'œuvre. On peut donc en conclure que le principe de la référence ou – avec le mot de Barthes – l'effet de réel revient toujours sur la scène, bien qu'il fasse son apparition d'une manière différente selon les spécificités et le caractère du texte singulier. Dans les trois cas, nous avons

---

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer : Du texte au genre. In : *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 192.

des chances de trouver des œuvres littéraires : heureusement, après avoir renoncé au téléologisme historique, nous n'avons plus de moyens d'exclure l'un ou l'autre contrat du paradis littéraire.

De nombreux signes témoignent que nous aurons encore d'autres notions et catégories "maudites" à réinterpréter et (éventuellement) revaloriser dans les années qui viennent. (La notion d'intentionnalité sera à coup sûr parmi elles.) Et je me permets de supposer que les tâches à accomplir sont très semblables en France et en Hongrie, même si l'on ne perd pas de vue les différences du développement social des deux pays et la toile de fond politique qui influence la vie intellectuelle tout autrement en Europe du Centre-Est qu'en Europe occidentale. Mais la visée est commune : renforcer la présence de la critique, lui redonner son importance sans recourir à des gestes de "canonisation" historiques ou hystériques, ou pour employer un slogan politique qui a fait carrière dans les deux pays, essayer de retrouver sa force tranquille.



## **Une synthèse historique de la critique littéraire hongroise**

Je voudrais présenter, dans le cadre de cette communication, certaines questions d'une entreprise importante des sciences littéraires hongroises. Importante, dis-je, puisque la réflexion sur la littérature fait partie de la littérature elle-même, par conséquent l'analyse de la genèse, de la formation et du fonctionnement de cette réflexion est un élément indispensable des recherches. Ce travail est loin d'être secondaire : au-delà de l'analyse de la réception d'une œuvre, c'est un moyen qui permet de définir certaines conditions essentielles de la création littéraire. L'examen comparé des textes poétiques et critiques témoigne d'une interférence réciproque ; la synthèse historique de ces analyses contribue à une plus profonde compréhension de la tradition, tout en avertissant de la possibilité et même de la nécessité d'une transformation de l'image conventionnelle. La réflexion sur l'histoire de la réflexion littéraire est, en dernière analyse, un moyen de mieux voir les antécédents de nos propres interprétations.

La synthèse la plus récente, intitulée *L'histoire de la littérature hongroise*, publiée en six grands volumes, date des années 1960. C'était notre manuel universitaire, écrit par la génération de nos professeurs. Cette période était d'un caractère synthétique qui résumait sa conception littéraire et linguistique, esthétique et historique, folklorique et musicale dans plusieurs grands dictionnaires et œuvres représentatives.

On sait bien que chaque vue d'ensemble est l'anticipation d'un programme qui met en lumière des points moins connus, voire inconnus de la recherche scientifique. On sait également que les synthèses successives dialoguent et se complètent entre elles, en s'inspirant dans bien des cas de tout ce qui leur est antérieur ; mais cette continuité est en même temps une discussion puisque les points de départ et les définitions, donc la conception de la littérature et la nature de l'analyse sont nécessairement différents.

En ce qui concerne la situation historique où est née la synthèse de la critique littéraire que je voudrais vous présenter, elle est ambivalente. L'idée de son élaboration était la conséquence directe de ladite histoire de la littérature ; ses premiers volumes ont été publiés, à partir de 1976 et principalement au début des années 80, par les auteurs de quelques chapitres importants de cette œuvre collective. Mais le travail a dépassé les cadres prévus : les quatre ou cinq volumes qui auraient donné un panorama jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle devinrent insuffisants : aujourd'hui il faut compter avec sept volumes qui ont vu le jour et sept autres monographies en cours de préparation. Cette modification essentielle du programme va de pair, du point de vue des auteurs, avec l'apparition d'une nouvelle génération.

Les grandes synthèses dont la publication s'étend sur plusieurs décennies peuvent bien refléter les changements des circonstances extérieures. L'histoire de la critique littéraire est un témoignage complexe du rapport entre l'auteur et son temps : parmi les trois volumes publiés avant le changement de régime de 1989, il y a un qui supposait une égalité entre conception marxiste et modernité ; un autre se servait d'un double langage, en formulant le véritable message entre quelques citations de Marx ; le troisième pouvait entièrement protéger son caractère scientifique des compromis idéologiques. Le fait que ces monographies fussent écrites par des collègues plus âgés, n'eut pas pour conséquence une discussion directe entre les générations. À partir de la fin des années 1970, il s'agissait plutôt d'une coopération entre maîtres et disciples, chaque volume étant le travail autonome d'un auteur, le résultat d'une réflexion personnelle.

Ce fait distingue nettement cette collection de celle de l'histoire littéraire dont les volumes successifs se composent de chapitres écrits par différents auteurs : ce travail collectif était orchestré – c'est à dire révisé – par les rédacteurs. Cette méthode qui permettait un fort contrôle, surtout idéologique, a caractérisé la préparation des volumes supplémentaires examinant la littérature écrite après 1945 – volumes démodés au moment même de leur publication au cours des années 1980.

À l'opposé de ces derniers, exposés à la contrainte extérieure (ou supérieure) de considérer la littérature comme illustration d'une vision officielle du monde, les possibilités de la recherche en matière de la critique littéraire étaient beaucoup plus grandes. D'une manière moins spectaculaire, on avait libre accès à chaque source importante et rien n'empêchait le chercheur d'opposer l'ensemble de ses inductions construites sur quelques centaines de fiches à certaines préconceptions de l'actualité. Tout d'abord il était nécessaire de se libérer de la prédominance automatique d'un point de départ historique qui ne connaissait que des jugements de valeur déterminés, privilégiant d'emblée certains courants idéologiques, au détriment des critères poétiques.

Direction discrète et encourageante qui défendait les droits de la philologie contre toute intervention arbitraire ; possibilité d'écrire une monographie autonome sur une période de l'histoire littéraire sans aucun comité de rédaction et sous l'unique contrôle d'une équipe professionnelle, constituée de collègues ; publication indépendante de chaque volume de la collection à une époque qui voyait le danger plutôt dans la littérature contemporaine : tels étaient, en grandes lignes, les avantages bénis des historiens de la critique littéraire. Grâce à ces circonstances, il n'y avait aucune censure extérieure ou intérieure : ainsi, il n'y avait aucune différence entre nos analyses écrites avant et après 1989. Ce travail appartenait, je crois, à la guerre d'indépendance silencieuse de la philologie.

On peut bien affirmer que l'histoire de la critique littéraire peut et doit être interprétée comme une critique plus ou moins radicale de la grande histoire de la littérature. Il y a un point précis où se montrent les véritables différences

: on ne pourra réécrire cette dernière qu'en prenant en considération les résultats de cette collection de monographies.

La signification du terme critique dans cette synthèse suit nécessairement la modification de la conscience littéraire des périodes successives : il y a donc, d'une part, une continuité de changements sémantiques dans le domaine de la terminologie et, parallèlement, une série de réductions de sens au cours de l'histoire ; d'autre part, il est possible de décrire et de caractériser les métamorphoses des fonctions dans les cadres du même modèle de communication. Le premier volume qui présente le Moyen Age hongrois est le travail de celui qui, pendant vingt ans, organisa et dirigea les recherches. Andor Tarnai examine la signification et le fonctionnement de la critique dans le sens le plus large du terme : c'est la manifestation, dit-il, d'un système de critères, lors de la formulation d'une communication orale ou écrite pour ceux qui, plus tard, seront nommés auteurs ; c'est en même temps un système qui traduit les exigences d'un public concret ou imaginaire. L'étude de la critique médiévale examine donc premièrement la formation du phénomène "écrivain" parmi les jongleurs et les trouvères, parmi les auteurs des diplômes et des chartes, et, évidemment, parmi les prêtres. Deuxièmement, elle a pour tâche de décrire la coexistence de la littérature orale et écrite et, finalement, la formation et le rôle de l'auditoire et des lecteurs. Cet état initial et complexe pose les questions fondamentales de toute critique littéraire : celle de l'existence et de la nature des normes littéraires, le problème de la conscience littéraire de l'auteur, son image formée par le public, les exigences de ce dernier, ainsi que le système et le fonctionnement des règles.

L'examen des longues périodes de l'histoire montre l'importance de certains parallélismes au cours de l'évolution : celle de la coexistence des langues latine et hongroise, de la littérature orale et écrite, des œuvres manuscrites et imprimées. On sait bien que l'antiquité gréco-latine joua un rôle décisif dans la littérature hongroise du Moyen Age, littérature où, au début, écriture, latinité et contenu chrétien étaient étroitement liés, en anéantissant presque entièrement la poésie orale de l'époque archaïque et païenne. Au cours des cérémonies ecclésiastiques, célébrées en hongrois, un nouveau style oral s'est formé, antérieur à la littérature écrite et qui, sous le contrôle du latin, constitua la phase initiale de la langue littéraire hongroise. Cette constatation du volume présentant la critique médiévale modifie essentiellement l'image de l'histoire littéraire.

Quelles sont les conséquences de ces parallélismes et de ces coexistences pour les volumes suivants ? D'une part, pour présenter la critique littéraire de l'époque de l'humanisme, deux monographies seront publiées : la première analyse les œuvres écrites en latin, l'autre, les textes hongrois. Ensuite, l'examen d'une autre époque, celle des Lumières, est toujours inséparable de l'analyse de la conception de la langue : l'approche historique de cette dernière apparaît notamment, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en latin. Au-delà de la persistance de cette langue, c'est surtout un autre bilinguisme qui se manifeste : l'influence de l'allemand est importante à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du

XIX<sup>e</sup> siècles. La réforme ou la rénovation de la langue hongroise était en rapport étroit avec le goût et les tendances littéraires de la première partie du siècle passé. Une monographie présente les problèmes de cette modernisation au cours de laquelle, en cherchant un modèle du point de vue de la liberté du poète de former sa langue, il fallait choisir un idéal à suivre parmi les exemples allemands. Finalement, en ce qui concerne les interférences entre littératures orale et écrite, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle c'est surtout le rôle et l'imitation de la poésie populaire qui était au centre des discussions.

Pour illustrer la portée du problème de la valeur esthétique de cette dernière, il faut bien voir que la réception de Petöfi en était inséparable. De ce point de vue il est possible de distinguer plusieurs conceptions au cours des années 1840, période dont la critique littéraire est l'objet d'un livre que je viens de publier. Selon un premier axiome, formulé par les partisans du néoclassicisme, la poésie savante est toujours supérieure au folklore ; un deuxième groupe croit à la possibilité d'une élévation de la chanson populaire par le perfectionnement poétique. Troisièmement, il y a ceux qui se prononcent pour la même valeur des poésies écrite et orale ; enfin, selon un dernier groupe, toute la littérature écrite doit être subordonnée au folklore qui devient ainsi l'objet d'un culte national. Le succès incontestable de Petöfi est dû à ceux qui considèrent que la valeur de la chanson populaire est au niveau ou au-dessus de celle de la littérature classique puisque, d'une part, ce poète s'est beaucoup inspiré du folklore, d'autre part, comme ses prédécesseurs, il a travaillé à l'élargissement des limites traditionnelles de la littérature. En dernière analyse, il répond à une exigence de la critique littéraire hongroise qui, en synthétisant les phases successives de l'esthétique allemande, réclamait, au lieu de l'imitation des objets esthétiques proposés par un Winckelmann, la représentation de tout, en opposant à la tradition de l'idéalisation un art qui doit être avant tout caractéristique.

En présentant ces discussions, l'historien de la critique littéraire doit, lui aussi, choisir, en optant, cette fois, pour l'égalité de la valeur des textes écrits ou oraux. C'est un défi, certainement, du passé qui nous invite à une discussion avec ceux qui déprécient le folklore en condamnant son primitivisme, tout comme avec ceux qui considèrent que, malgré toutes les divergences, le culte peut remplacer la critique. Mais, d'autre part, ce même défi aboutit à un examen plus approfondi du problème : un de nos collègues, Péter Dávidházi, au-delà de son travail effectué dans le domaine de l'histoire de la critique, a présenté dans un de ses livres l'analyse du culte littéraire de Shakespeare en Hongrie ; l'édition anglaise de ce livre va être publiée à Londres et à New-York. Lors de la comparaison du culte et de la culture littéraire, du point de vue de l'attitude, des coutumes et de la langue, il arrive à la constatation qu'ils peuvent être analysés, entre autres, par l'absence ou la présence de l'esprit critique, c'est à dire de l'exigence de la soumission du texte à un examen rigoureux. La publication de ces recherches a initié dans les années 1990 à Budapest d'autres études importantes sur la nature et le fonctionnement du culte littéraire.

Les recherches en histoire de la critique peuvent attirer notre attention sur une tentation de la lecture : on juge souvent par l'intériorisation d'un poète préféré ou idéalisé, en acceptant ou en exigeant, du moins instinctivement, la canonisation de son point de vue subjectif. La comparaison et la confrontation des textes peuvent élucider quelques erreurs philologiques qui, comme héritages du passé, issus de telle interprétation des poètes, des critiques, ou des qualifications de l'histoire littéraire, apparaissent avec toute l'autorité de la tradition.

Les textes de l'histoire de la critique, outre les fonctions poétiques, sont riches de significations actuelles et, on le sait bien, ces messages dépendent du contexte de la réception. Pour terminer, permettez-moi de citer un exemple. Avant la révolution de 1848, le rédacteur de la Revue hongroise de belles lettres exprima ses idées sur le rapport entre poésie et vie politique. La première, dit-il, en suivant les principes de Lamartine, est toujours supérieure à la seconde ; si un poète se joint à un parti, il s'oublie ou il se vend. En 1985, lors de la première publication, cette citation signifiait bien autre chose que maintenant : autrefois, c'était une protestation, aujourd'hui, c'est un avertissement.