

Recherches sociographiques



Intuition et critique littéraire

Clément Lockquell

Littérature et société canadiennes-françaises

Volume 5, Number 1-2, 1964

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/055229ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/055229ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lockquell, C. (1964). Intuition et critique littéraire. *Recherches sociographiques*, 5(1-2), 205–215. <https://doi.org/10.7202/055229ar>

Article abstract

Intuition et critique littéraire

INTUITION ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

Les genres littéraires jadis si bien compartimentés et si jaloux de leur intégrité sont devenus impatients de leurs frontières et se sentent frustrés de n'être qu'eux-mêmes. Telle poésie veut remplacer la métaphysique, ce rideau de théâtre ne s'ouvre plus que sur le cabinet et le divan du psychiatre, tandis que certain nouveau roman jalouse le traité de géométrie dans l'espace et le code civil. À la limite, on trouve l'anti-roman, l'anti-théâtre et l'apoésie. Au contraire, la critique longtemps résignée à sa bâtardise réclame d'être légitimée. Bien plus, ses prétentions deviennent impérialistes et elle s'arroge le droit d'être pour la confusion et l'anarchie littéraires le principe d'ordination et d'unification. Mais le concept même de critique n'est pas pour autant univoque. Ainsi, l'analyse déterministe semble s'opposer violemment au libre impressionnisme, la première apparemment plus rigoureuse dans ses procédés l'autre plus arbitraire, celle-là protégée par des cadres commodes, le dernier créant son propre espace.

Cette communication ne propose que quelques réflexions sur la valeur critique de l'intuition et quelques vues sur l'intuition comme instrument de création.

Esquisser une justification de l'intuition comme méthode paraîtra à plusieurs un anachronisme, un retour intempestif au bergsonisme et au surréalisme, vieilles lunes qu'on pourrait croire à jamais éclipsées. Et puis, l'activité critique n'est-elle pas le résultat d'un métissage, le fruit d'un croisement suspect ? Trop d'efforts de ceux qui l'exercent se dépensent à se donner bonne conscience. Ils prétendront que leur profession est vieille de l'âge de l'intelligence elle-même. N'aiment-ils pas croire que l'activité critique s'est déroulée simultanément à l'exigence poétique, qu'elle accompagnait les démarches de l'instinct créateur dont elle était le phare et la boussole ? En tout cas, ils n'hésitent pas à affirmer que dans les contextes culturels les plus évolués un certain *thesaurus* critique suscite et modèle toujours telle ou telle transfiguration de l'homme et de son langage. Ils songent avec complaisance aux générations impensables sans la poétique d'Aristote, de la Pléiade, de l'art pascalien de persuader, de l'autocritique baudelairienne, de l'impressionnisme français de la fin du XIX^e siècle, du

matérialisme dialectique, de l'*homo litterarius* de Blanchot, etc. La critique souffre cruellement quand on l'accuse de gratuité. En tout cas, il semble bien que de tous les ouvriers de la plume celui qui inspire le moins de sympathie soit le critique. On n'exigera guère de comptes d'un romancier ou d'un poète sur la nature de sa sensibilité et sur les moyens qu'il aura choisis pour nous y faire participer. Si celui qu'on nomme créateur s'est montré trop inégal à son dessein, il sombre aisément dans l'oubli. Mais que le critique se trompe, que son appréciation ne corrobore pas celle de la majorité de ses confrères ou du public lettré, alors il est tenu pour un impuissant ou un solennel imbécile. Un jeu aussi inutile qu'amusant consiste à opposer les opinions des divers critiques sur une même œuvre. On connaît le bilan devenu classique établi par Jean Paulhan, dans ses *Fleurs de Tarbes*. À propos du *Songe* de Montherlant, publié en 1923, de célèbres augures — Maurois, Vaudoier, Arland, Boylesve, Kemp, Thérive, Paulhan lui-même — s'annulent mutuellement avec autorité et en termes de verdict. C'est à l'endroit de ce même roman que nous assistons à ces passes de catch :

- « Insupportable détraqué, espèce de monstre à peu près odieux . . . le héros n'est pas humain. »
- « Le héros sans déformation et, à cause de cela, parfaitement humain. »
- « La scrupuleuse vérité des caractères . . . »
- « C'est le monologue d'une âme passionnée : pas de caractères. »
- « L'auteur ne soupçonne pas les hauteurs spirituelles. »
- « L'un des grands caractères de l'auteur est sa spiritualité. »
- « L'action est fort rapide. »
- « L'action est conduite avec un effort pénible. »
- « Le verbe est toujours enflé. »
- « Les épithètes sont volontairement simples. »
- « Plein d'idées. »
- « Aucune idée. »¹

De tels exemples devraient discréditer à tout jamais l'impressionnisme critique. Par contre, on imagine mal de semblables palinodies de la part de la critique dogmatique. Il y aurait là de quoi dégouter le lecteur moyen — si ce spécimen existait — qui veut que le liseur professionnel lui fournisse des normes de jugement capables de baliser sa réflexion et surtout sa conversation. À l'amateur de culture générale il faut une « philosophie » de la littérature comme il réclame une philosophie de l'histoire, une philosophie de la religion, bien plus qu'une littérature, une histoire et une religion. Mais ne simplifions pas trop : ce besoin pourrait être autre chose qu'une exigence du snobisme intellectuel. C'est un truisme d'affirmer que la vie

¹ *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941, 182-183 et 191-192.

de l'esprit est impossible sans cadres où ranger des types de valeurs. Il serait, d'autre part, exagéré, disons-le en passant, quitte à y revenir, d'accorder la finesse à la seule critique impressionniste.

Il convient de parler du concept de méthode. Ce terme évoque plus ou moins fatalement une idée de rigueur, de démarches savamment planifiées, de quasi-certitude à l'égard des résultats de la recherche. Pour certains esprits, cette rigueur est la meilleure — sinon l'unique — garantie de l'inerrance, de sorte qu'ils sont convaincus qu'à méthode exacte correspondra un résultat certain. « Par méthode, écrit Descartes, j'entends des règles certaines et faciles grâce auxquelles tous ceux qui les observent exactement ne supposeront jamais vrai ce qui est faux, et parviendront, sans se fatiguer en efforts inutiles, mais en accroissant progressivement leur science, à la connaissance vraie de ce qu'ils peuvent atteindre. »¹

Pour beaucoup, une méthode digne de ce nom est rectiligne, en ce sens qu'elle peut être à chaque instant de sa foulée définissable. Il s'agit souvent d'une somme de recettes qui valent surtout par la commodité de leur usage. Cette mécanique, prolongation de l'intelligence, opère avec plus d'efficacité apparente que l'intelligence qui, elle, n'agit spécifiquement que par une concentration toujours actualisée. Alors, la méthode est un autre nom de l'habitude et du confort intellectuel. La connaissance idéale et la plus certaine serait celle que confère la machine électronique. À l'extrême opposé, des hommes de science feignent de mépriser les procédés ; Guichard joue du paradoxe : « Les savants ignorent la méthode : ils la vivent. » Une opinion moyenne distingue plus justement méthode et invention, méthode signifiant surtout contrôle et invention signifiant intuition de la complexité du réel. Il s'agit d'une pondération d'un élément par l'autre. Claude Bernard soutient que « la méthode expérimentale est la méthode qui cherche la vérité par l'emploi bien équilibré du *sentiment*, de la raison et de l'expérience ».²

Louis de Broglie souligne l'inévitable intervention, dans la recherche scientifique, d'éléments personnels « très variables d'un individu à l'autre, dont l'imagination et l'intuition ».³

Si nous citons ici la conviction d'un savant sur les procédés de la recherche scientifique, c'est que nous la croyons transférable au monde esthétique, à fortiori.

L'intuition n'est pas une découverte bergsonienne. On savait déjà que son objet était des réalités globales *nature-existence* indivisiblement perçues, en elle-mêmes et dans leurs rapports avec d'autres réalités. Dans

¹ *Règles pour la direction de l'esprit*, Paris, Boivin, 1933, Règle IV, 29.

² *La science expérimentale*, Paris, 1878, 81. Cité par Robert CLARKE, *Claude Bernard*, Paris, Seghers, 1961.

³ « La méthode dans les sciences modernes », extrait du cahier collectif consacré à Louis de Broglie, *physicien et penseur*, Paris, Albin Michel, 1953, 127.

La pensée et le mouvant, Bergson en donne la description devenue cliché : « Un absolu ne saurait être donné que dans une intuition, tandis que tout le reste relève de l'analyse. Nous appelons intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable... L'intuition, si elle est possible, est un acte simple. »¹

Elle est donc opposée à la connaissance abstractive et par catégories, au savoir par découpage. Elle a la prétention d'atteindre au cœur des choses sans intermédiaires, d'y parvenir par une opération qui se veut divinatoire comme peut l'être le sens artistique, et qui s'exprime le moins inadéquatement possible par l'activité métaphorique de l'esprit. La critique littéraire impressionniste est directement conditionnée par l'intuition.

Mon propos comporte deux intentions : valoriser l'intuition comme un instrument de pénétration d'une œuvre, et considérer l'intuition critique comme un moyen de création supplémentaire.

Le titre commun qui coiffe la communication de M. Fernand Dumont et la mienne, « Les conflits et la complémentarité des méthodes », indique à priori que les méthodes critiques, en littérature, peuvent se rejoindre et se conforter, malgré leurs spécificités propres. Un texte de Sartre suggère cette possibilité :

« Le principe méthodologique qui fait commencer la certitude avec la réflexion ne contredit nullement le principe anthropologique qui définit la personne concrète par sa matérialité. La réflexion, pour nous, ne se réduit pas à la simple immanence du subjectivisme idéaliste ; elle n'est un départ que si elle nous rejette aussitôt parmi les choses et les hommes, dans le monde. La seule théorie de la connaissance qui puisse être aujourd'hui valable, c'est celle qui se fonde sur cette vérité de la microphysique : l'expérimentateur fait partie du système expérimental. C'est la seule qui permette d'écarter toute illusion idéaliste, la seule qui montre l'homme réel au milieu du monde réel. Mais ce réalisme implique nécessairement un point de départ réflexif, c'est-à-dire que le déroulement d'une situation se fait dans et par la *praxis* qui la change. »²

Ce serait simplifier le problème des spécificités que de dire que l'intuition est une espèce d'art, et la sociologie une science, une lapalissade que de répéter que l'art — comme création et comme fruition — est personnel tandis que la science se situe au-delà de cette individualité. Peut-être ne faut-il pas durcir cette remarque pourtant importante de Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* :

« Pour les arts et les lettres, la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création *spontanée* de l'esprit, et cela n'a plus rien de commun avec la constatation des phénomènes naturels dans lesquels notre esprit ne doit rien créer. Le passé conserve toute sa valeur dans ces créations des arts et des lettres ; chaque individualité reste immuable dans le temps et ne peut se confondre avec les autres. Un poète contemporain a caractérisé

¹ BERGSON, *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, 1395-1396.

² *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, 30, note 1.

ce sentiment de la personnalité de l'art et de l'impersonnalité de la science, par ces mots : l'art, c'est *moi* ; la science, c'est *nous*. »¹

L'art, c'est évidemment le moi, mais il serait erroné de prétendre que le nous n'y a aucune part. Ici, il faudrait examiner ce qu'est le spontané et l'original. Sans insister sur les réflexions de Gabriel Marcel à propos de l'obstacle et de la valeur, contentons-nous de fixer une évidence : le moi n'existe pas et n'est pas concevable sans l'autre, la personne humaine sans l'univers humain, l'homme littéraire sans l'univers littéraire.

Il est également difficile de déterminer dans quelle mesure l'instinct de création et l'aptitude à la critique sont autonomes et indépendants. Et l'intuition, phénomène considéré ordinairement comme incommunicable, peut-elle s'exercer sans référence à un inconscient collectif, tel celui de Jung ?

Cernons de plus près les caractères de l'intuition. Elle se défie des canons rigides et des normes immuables. Elle tient pour incomplète et tendancieuse, partielle et partielle, l'explication déterministe qui néglige la liberté, les impondérables et les influences occultes. En un sens, elle est anti-cartésienne, elle n'espère jamais des inventaires complets et distincts des causes. Elle déplore qu'on applique trop souvent à une œuvre de l'esprit les méthodes des sciences de la matière. Elle s'insurge contre une trop grande simplification, un durcissement trop rationnel de certaines propositions en elles-mêmes vraies, comme : l'opération suit fatalement l'être, le tout n'est jamais ni plus grand ni meilleur que les parties composantes, l'inférieur ne précontient pas le supérieur, le beau est la splendeur du vrai, l'intention de l'artiste doit être transparente, etc. On l'accuse d'être médiocrement intéressée à l'authenticité des sources et des documents, laissant, par paresse ou incurie, cette vérification aux archivistes. Quelle position instable que la sienne, éloignée, d'une part, des architectures éprouvées de la systématique, et, d'autre part, du désordre obscur de l'humour noir ! Elle n'est ni historienne, ni philologique, ni idéologique, ni pathologique . . . que sais-je encore ? Alors, autant dire qu'elle n'est rien ? Elle n'est rien de défini, assurément. D'elle on peut affirmer ce que l'auteur des *Pensées* écrit de la manière d'agréer, qu'elle est « sans comparaison plus difficile, plus subtile, plus utile et plus admirable (que l'art de convaincre) ; aussi, si je n'en traite pas, dit Pascal, c'est parce que je n'en suis pas capable ; et je m'y sens tellement disproportionné, que je crois la chose absolument impossible ».²

Il nous eût donc fallu suivre le conseil et l'exemple de Pascal. Nous les suivons en ceci que nous ne traitons pas de l'intuition : nous tournons autour.

¹ Au paragraphe intitulé « Caractère indépendant de la méthode expérimentale », *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Boivin, 1937.

² « De l'esprit géométrique et de l'art de persuader », dans : *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1954, 595.

La critique littéraire, tant en France qu'aux États-Unis, traverse une crise interne majeure. Toutes les écoles et toutes les tendances s'affrontent. On s'interroge sur toutes les méthodes même si chacun croit en avoir trouvé une à peu près infaillible ; on élabore de nouvelles théories, même chez les grands « dilettantes ». La littérature s'écrit avec une apostrophe. Jean-Pierre Richard raffine sur les relations de la littérature et de la sensation. Roland Barthes détermine le degré zéro de l'écriture. Bachelard, Jean Wahl et Jean-Paul Sartre prospectent les éléments et l'imaginaire. D'autres noms, encore : Marcel Raymond, Albert Béguin, Poulet, Étienne, Jean Paulhan. Une polyvalence semblable travaille la critique américaine écartelée entre l'optique sociologique d'un Vernon Parrington, la méthode biographique et psychologique, l'intention marxiste et toutes les ambitions de la *new criticism*, d'Allen Tate à Robert Penn Warren. Quelque chose de commun peut quand même se déceler dans ces courants et ces contre-courants : une dérivation de l'intérêt allant de *l'œuvre-objet* vers *l'œuvre-prétexte*. Toutes les relations se trouvent justifiées, dans cet éventail. On y étudie les rapports des œuvres avec le créateur, les divers contextes, les modèles et les occasions, les diverses techniques d'écriture . . . Mais il reste que les jeux de l'intuition ne sont jamais totalement absents de ces démarches, et s'ils sont moins évidents que dans la critique impressionniste proprement dite, ils y accomplissent ou un travail de base ou d'initiative personnelle. Dans les méthodes réceptives et dans les méthodes sélectives se retrouve l'intuition. La critique elle-même des mécanismes de la création ne s'accomplit pas sans *sympathie*. Quand une critique quelconque tente de recréer l'instant privilégié qui est à l'origine d'une œuvre, elle émet un acte de foi, explicite ou implicite, à la théorie bergsonienne de *l'unisson*. « La sympathie et l'antipathie . . . qui sont si souvent divinatrices, témoignent d'une interpénétration possible des consciences humaines. »¹ Ajoutons que si la critique veut reproduire un acte, elle entend souvent produire un nouvel acte. Même la critique qui cherche à dégager des essences n'en est pas moins existentielle. Créer d'autres valeurs devient une urgence. La race des critiques simplement explicateurs semble en perte d'influence. Les œuvres dites originales ne sont, de plus en plus, considérées que comme des *prétextes* — au sens étymologique — à d'autres textes dictés par une autre originalité. À l'intuition qui comprend succède l'intuition qui entreprend. *L'œuvre-originale - point-de-départ* qui avait été suggérée au premier créateur par quelque circonstance pré-artistique, sert à son tour de matériau que le critique veut ré-informer, transformer à partir d'une finalité qu'il s'assigne lui-même. Malraux a essayé de justifier un processus analogue en ce qui concerne les arts plastiques. « Quiconque, écrit Bergson, s'exerce à la composition littéraire a pu constater la différence entre l'intel-

¹ BERGSON, *op. cit.*, 1273.

ligence laissée à elle-même et celle que consume de son feu l'émotion originale et unique, née d'une *coïncidence* entre l'auteur et le sujet, c'est-à-dire d'une intuition. »¹

Permettons-nous un exemple.

Un critique se chante un poème. Son effort consistera, pour une part, à réinstaurer l'expérience initiale qui a induit l'auteur à employer tel langage pour s'exprimer. Sous peine de ne proposer qu'un discours logique, de n'aboutir qu'à des catégories abstraites, le critique doit ou retrouver chez lui une expérience analogue ou en composer une. Il ne saurait apprécier la propriété et la justesse de l'œuvre originale, s'il ne peut mesurer, analogiquement, la propriété et la justesse de sa propre reconstruction. L'œuvre qui est mesurée par l'auteur mesure d'abord le critique comme lecteur. Mais, l'œuvre dans l'esprit du critique s'y trouve selon la capacité du récipient. Ce récipient est dynamique, c'est un creuset où pourra s'engendrer une œuvre seconde. Il y a déjà altération. Ce nouvel être peut ensuite servir de matière informable. Non seulement le critique voudra parcourir en sens inverse le chemin de l'auteur, mais il inaugurerait ensuite sa propre route. « La voie de la critique idéale, écrit Charles du Bos, étant la voie même de la production, mais parcourue en sens inverse, le critique ayant pour point de départ le point d'arrivée du créateur . . . »²

Donald Adams, dans son livre : *The Shape of Books to Come*,³ confirme cette opinion :

« I have already used the term *creative literature*. By that I mean a piece of writing whether in prose or poetry, which makes imaginative use of experience, either felt or observed, or both. And when I say *observed*, I mean impressions recorded through the senses, of whatever nature ; that is, the experience may be either of life itself, or of its reflection in books, or in any other visible or audible manifestations of man's thought. Thus criticism itself can be creative literature if it makes imaginative use, in the form of compulsive ideas, of the material which it observes. »

Une phrase d'Oscar Wilde devrait retenir notre attention, si nous en avions le temps. Ne nous laissons pas tromper par son apparence désinvolte et son brillant : tout ce qui brille n'est pas forcément de la pacotille. « L'imagination imite ; c'est l'esprit critique qui crée. »⁴

Il deviendra auteur celui qui augmente non seulement la connaissance mais l'être même des idées et des images. Il ne s'agit plus seulement d'étiqueter des significations : le projet est d'en produire de nouvelles et de personnelles. Le critique comme lecteur peut dire avec Aldous Huxley :

¹ *Les deux sources de la morale et de la religion*. Dans : *Œuvres, op. cit.*, 1013-1014.

² *Journal* (24 novembre 1917), Paris, Corrèa.

³ New York, 1952.

⁴ Alvin REDMAN, ed., *Wit and Humor of Oscar Wilde*, New York, Dover, 1952.

« Je suis reconnaissant à l'artiste et à l'écrivain d'exprimer des sentiments que j'ai souvent pu éprouver sans avoir jamais pu les exprimer. »¹

Alors, rien ne distingue le critique du lecteur ordinaire, sinon une certaine culture. Mais comme critique au sens fort son jugement tend à devenir un jugement pratique sur une matière qu'il rend praticable. En tant que tel, il peut paraître irrespectueux d'une originalité qui lui est offerte par un autre. Cela serait le cas si les œuvres dites originales étaient strictement originales et engendrées par génération spontanée. Mais toute œuvre est un héritage, l'effet au moins partiel d'une tradition collective en instance d'augmentation. On songe à la parole de Paul Valéry : « N'être que soi, quelle pauvreté ! »

Quand le critique projette sa propre lumière sur une œuvre, il n'illumine pas toutes les potentialités de cette œuvre. C'est pourquoi il est nécessaire que les critiques ne regardent pas la variété des auteurs avec les mêmes lunettes, que certains soient myopes et ne voient que des fragments, que d'autres soient presbytes et considèrent surtout des ensembles. L'histoire de la critique nous montre les divers éclairages auxquels ont été soumises, par exemple, l'œuvre de Racine, celle de Molière... Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, cette dernière a été reconnue comme inspirée par l'esprit libertin. Puis, on lui a trouvé des résonances catholiques, du moins chrétiennes. Aujourd'hui, elle passe pour athée. La fortune posthume de Racine est également équivoque. Pour un Gaston Picard, elle témoignerait avant tout d'aventures personnelles. Mauron explique par la psychanalyse certaines obsessions. Pour Goldmann, cette œuvre doit s'interpréter dans la ligne de l'obéissance marxiste. Il arrive tout aussi naturellement qu'un même critique ne chausse jamais que les mêmes lunettes pour scruter les auteurs qu'il étudie. Mauron, encore, ramène inlassablement à la perspective psychanalytique Nerval, Mallarmé, etc.

Cette critique innombrable nous révèle un inextricable lacs de pistes, un fouillis éberluant de traits. Faut-il nous plaindre de ces divergences déroutantes (ou de certaines convergences au premier abord douteuses) qui nous semblent des sollicitations indues ? Il n'est évidemment plus question de fidélité à l'unité d'un original. Mais des chefs-d'œuvre ont été signés qui étaient des variations sur d'autres chefs-d'œuvre, en musique par exemple, des improvisations savantes sur des thèmes connus, des adaptations, comme les Bach jazzifiés. En littérature, le plus grand exemplaire serait Montaigne.

Autre considération. La littérature est plus que le va-et-vient du signifiant au signifié, l'écrit est plus que la transposition d'expériences juxtaposées ou superposées : c'est le passage d'un certain non-être à un certain être. Nous passons de la notion de forme signifiante à celle de

¹ *Musique nocturne*, Paris, La Nouvelle Édition, 1948.

forme constituante. Le langage n'est plus la seule médiation entre deux subjectivités : il est devenu création. Adam confère aux animaux qui défilent devant lui leur ultime perfection d'être en les nommant. Ainsi, le poète constitue un nouveau monde en l'exprimant. À son tour, le critique se trouve en face de l'écrit et, toute proportion gardée, dans la position du premier homme devant les choses.

Il est indéniable que le critique qui essaie de comprendre, de faire comprendre, et aussi de créer à partir d'une autre œuvre, ne se contente pas des seules ressources de la raison. Celle-ci ne saisit et n'analyse le signifié que dans sa forme spécifique. Mais les richesses concrètes du monde et de l'écrit qui les exprime débordent les frontières de l'intelligence abstractive. Toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit, est initialement mesurée par des émotions sensorielles, donc à multiples dimensions, à potentialités indéterminées mais diversement déterminables. La lecture et la création s'opèrent par une collaboration de l'esprit et des sens. Chaque mot recèle plusieurs sensations en puissance. L'opération critique compte parmi ses projets celui de se replacer dans la situation créatrice de l'auteur. C'est pourquoi l'intuition est un instrument critique excellent. Entendons toujours par intuition un effort presque douloureux de l'attention pour accomplir une descente bouleversante et difficile à l'intérieur de l'objet afin de l'épouser profondément. Mais cette attention n'est pas affaire unique de l'esprit, et le but de l'entreprise critique n'est pas, n'est plus seulement d'expliquer l'œuvre par l'expérience antérieure, mais de favoriser les illuminations de l'esprit au sens où Rimbaud emploie ce terme.

Le critique devrait donc être doté de facultés créatrices semblables à celles du poète et du romancier. Il faudrait qu'il les possédât au moins en germe, pour être un *amateur* honnête. Mais pour être un grand explorateur, un découvreur de terres nouvelles à annexer aux domaines déjà cadastrés, il doit posséder en acte ces facultés-là. La difficulté du critique-lecteur se mesure par l'obligation où il est de reconnaître un monde créé préalablement et parallèlement à son monde à lui. Il est obligé à des procédés dialectiques ordonnés à la clarification et à la justification de l'œuvre. Ce n'est là qu'une saisie de relations déjà existantes. Mais, encore une fois, l'ambition du critique est d'être aussi créateur. Une question secondaire se pose : est-il moins difficile au critique d'être créateur à partir d'œuvres contemporaines qu'à l'occasion d'œuvres anciennes ?

L'entreprise est-elle plus ardue quant à ces dernières, parce qu'il y faudrait un plus grand effort de reconstitution préalable, une imagination plus laborieuse des circonstances, une consonance à certaines conditions temporelles révolues ?

Baudelaire affirmait que tout poète est critique. Nous pourrions, sans paradoxe, retourner cette affirmation et souhaiter qu'il y eût un poète dans chaque critique. Sauf celles de la critique dite académique

et universitaire, les investigations critiques ne s'interdisent plus un certain lyrisme. Elles n'en obéissent pas moins à certains principes, à certaines méthodes. Le lyrisme n'est pas exclusivement dionysiaque, faut-il le souligner ? Il se garde seulement d'être scientifique, au moment où il s'en remet à la sensibilité, au goût et au langage métaphorique. Il ne faut pas oublier que les philosophes de l'intuition ont insisté sur son caractère syncrétique et que s'ils l'ont considérée comme une opération directe et globale du concret, ils ont aussi soutenu qu'elle résultait d'une *organisation* interne spontanée. Le syncrétisme a mauvaise réputation : mais les lois non écrites aussi, au moins auprès des esprits canonistes. Elles régissent pourtant les activités les plus nombreuses et les plus intimes des êtres. Il reste qu'il s'agit de lois, de patrons d'opération indispensables. L'inconscient lui-même est soumis à une logique, Breton en a admis la légitimité, l'existence et l'exercice. Avec Théodule Ribot, n'est-il pas permis de penser que « l'intuition devine les dessous, les au-delà qu'elle infère, appuyée peut-être sur l'*organisation* inconsciente de l'esprit » ?

C'est le caractère occulte de cette opération qui agace les déterministes. Cependant, les intuitionnistes les plus jaloux de leurs différences n'ont guère de répugnance à admettre les influences de la race, du milieu et du moment qui hérissent tant de dogmatiques dits spiritualistes. L'intuition est une opération personnelle, mais elle est aussi conditionnée par des intuitions collectives. Ce n'est pas contre la réaction communautaire que se défend l'intuition : c'est contre le canon rigide ou psychologique ou esthétique. La critique impressionniste invoque peu souvent l'autorité d'Aristote, mais elle souscrit — en la transposant dans le domaine de l'art — à cette assertion de l'*Éthique* : « Quand on raisonne sur les actions humaines, les généralités sont un peu vides, et les analyses spéciales sont plus conformes à la vérité, puisque les actions sont toujours particulières, et que c'est avec elles que les théories doivent s'accorder. »¹

Pascal a toujours soutenu que ce qu'il y a d'intéressant dans les hommes, ce sont leurs différences.

Avec Gabriel Marcel, Charles du Bos et tant d'autres, la critique d'intuition se donne comme fonction primordiale *l'attention à l'unique*. Mais elle ne s'oppose pas à la rectification de Thibaudet : « S'il n'y a pas de critique littéraire digne de ce nom sans l'attention à l'unique, c'est-à-dire sans le sens des individualités et des différences, est-il bien sûr qu'il en existe une en dehors d'un certain sens social de la République des Lettres, c'est-à-dire d'un sentiment des ressemblances, des affinités, qui est bien *obligé* de s'exprimer de temps en temps par des classements. »²

Les exigences de la communication engendrent un langage logique et dur. Mais ce langage dont l'idéal est l'univocité ne saurait exprimer

¹ *Éthique*, II, 7.

² *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, 244.

intégralement les êtres : il use de définitions, tandis que seules la description et l'approximation sont habilitées à cerner les choses et les sentiments dans leur concrétion.

Dans le livre de ses *Souvenirs*, Joseph Conrad cite cette phrase d'Anatole France : « Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre. »¹ À beaucoup, il semblera bien frivole de citer cette opinion de Jérôme Coignard, de lui accorder quelque autorité. André Suarès sera-t-il mieux écouté : « La critique d'art doit se faire par le dedans par un artiste qui fait alors une œuvre de son art à l'occasion de l'art et des œuvres d'autrui. »²

Peut-être, pour réussir ce genre de critique, faut-il plus de « vertus » qu'on le croit communément. Il ne s'agit pas seulement de vertus cordiales, mais aussi de vertus intellectuelles. Le critique impressionniste, faut-il y insister, ne doit céder ni à l'improvisation ni à l'humeur. Pour ne pas se spécifier par l'application de techniques para-scientifiques, l'intuition non seulement ne les ignore pas, mais elle les présuppose. Elles peuvent lui servir comme de cartes géographiques muettes, mais elle les considère comme non contraignantes. Il semble, en ce sens, que l'intention de la critique impressionniste soit plus ambitieuse et plus périlleuse que l'entreprise de la critique dite scientifique. À plus grande liberté, plus grands dangers.

Clément LOCKQUELL, É. C.

*Département d'études françaises,
Université Laval.*

¹ Cité par Henri BIDOU dans *Arts et littératures II*, tome xvii de *L'Encyclopédie française*, Paris, Larousse, 1936, 17'40-6.

² *Sur la vie*, Paris, Émile-Paul, 1913.