

Recherches sociographiques



Commentaire : Critique créatrice, critique responsable

Eva Kushner

Volume 5, Number 1-2, 1964

Littérature et société canadiennes-françaises

Article abstract

Commentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/055230ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/055230ar>

[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

Kushner, E. (1964). Commentaire : Critique créatrice, critique responsable. *Recherches sociographiques*, 5(1-2), 216–224. <https://doi.org/10.7202/055230ar>

COMMENTAIRE

CRITIQUE CRÉATRICE, CRITIQUE RESPONSABLE

Critiquer la critique est déjà complexe. Je dois surenchérir en critiquant un critique de la critique, tâche d'autant plus déroutante que loin de désapprouver la communication que nous venons d'entendre je me trouve, au contraire, d'accord avec l'ensemble de ses affirmations. Le frère Clément Lockquell nous fait faire un tour d'horizon parmi les efforts actuels visant à redéfinir le fait littéraire et sa connaissance théorique et critique, et, ayant constaté que les frontières entre les genres se sont presque entièrement estompées à la faveur de cette redéfinition, il voit pour la critique un rôle élargi et une dignité nouvelle. Nous le suivrons d'abord dans les grandes lignes de cette mise au point concernant la critique, sa nature et sa méthode ; nous nous en écarterons sur deux points, l'un épistémologique, l'autre sociologico-littéraire ; et nous tenterons enfin d'établir quelques liens concrets entre cet ensemble de réflexions et la situation actuelle de la critique au Canada français.

Ce ne sont partout que départs nouveaux, nouvelles initiatives. Il est légitime de parler de nouvelle critique, puisqu'on parle de nouveauté dans les autres genres ; qu'un *new criticism* existe depuis longtemps aux États-Unis ; et que malgré la diversité des œuvres et des orientations il est possible de formuler quelques traits d'un climat qui leur est commun. C'est ainsi qu'il se produit partout un retour à l'étude de l'œuvre elle-même, par réaction contre le déterminisme qui naguère expliquait l'œuvre par la biographie de son auteur. D'explicative, la critique est devenue compréhensive. Or, c'est ce mot que Bergson employait à propos de la philosophie : et nous voici tout près du phénomène de l'intuition. Quelle que soit la nature de celle-ci (et l'on sait combien insatisfaisantes ses caractérisations ont été jusqu'ici), il est certain que son usage ne favorise en rien le jugement, l'explication arbitraires. Toute œuvre comporte une intentionnalité profonde. C'est au critique de la dégager. Ici interviennent les multiples techniques pouvant servir à cette exploration en profondeur, à ce passage du « manifeste au caché » (J.-P. Richard).

Si le critique croit que l'intentionnalité à déchiffrer est inconsciente, il a à sa disposition diverses méthodes psychanalytiques, soit la plus traditionnelle, remontant aux refoulements et aux fixations infantiles, soit la psychanalyse existentielle, pour laquelle tout dans un texte est symptôme d'un choix libre, donc signifiant, enfin avec Bachelard psychanalyse de l'imagination considérée comme connaissance obscure mais immédiate du monde et se manifestant par ses prédilections individuelles parmi les archétypes et les formes de la matière. D'autres critiques refusent l'inconscient même comme hypothèse. À leurs yeux tout phénomène psychique est parfaitement conscient. Il devient alors d'autant plus important pour l'exploration d'un auteur de connaître son œuvre comme totalité et de savoir en dégager la structure interne. Presque tous les grands critiques actuels, si différents entre eux par ailleurs, partagent implicitement la croyance d'après laquelle la partie ne peut se comprendre que dans ses rapports avec le tout. En cela, la critique moderne ne rejoint-elle pas les sciences humaines ? Elle se fait découverte et mise en œuvre de corrélations,

afin de mettre en lumière le sens d'une expérience humaine dominante, donc significative et capable d'expliquer l'ensemble si l'on peut la détecter et la considérer comme forme organisante à travers l'œuvre. Telle est par exemple la totalité de l'expérience temporelle dans les études de Poulet. Chez d'autres critiques, ce sont les thèmes qui constituent les corrélations fécondes à rechercher. Mais à rechercher comment ? La fréquence statistique ne prouve pas qu'un thème soit fondamental à tel auteur particulier : il peut refléter les préoccupations courantes d'une époque, d'une société. Pour découvrir ce qui a un retentissement vraiment profond la subjectivité du critique doit rencontrer celle du créateur. « Ces critères, dit Jean-Pierre Richard, sont fort subjectifs et doivent d'ailleurs le rester, puisqu'au commencement de tout acte critique doit se placer un geste de pure sympathie par lequel une originalité, celle d'un lecteur, adhère absolument à une autre originalité, celle d'un auteur. C'est ce contact tout intime et admiratif qui fonde l'entreprise critique : on ne saurait donc reprocher à une critique d'être trop *personnelle* car celui qui comprend, ici, c'est forcément moi et non un autre. »¹ Ce qui contrebalancera cette subjectivité désirable, c'est la cohérence de l'interprétation, par quoi l'objectivité sera sauvegardée. Si j'ai donné à ce commentaire un double titre : critique créatrice, critique responsable, c'est parce que je crois nécessaires, et *parfaitement conciliables* dans la fidélité à l'œuvre étudiée, cette « co-naissance », comme dirait Claudel, qui est la rencontre de deux subjectivités, en même temps que l'adhérence aux exigences fondamentales de l'œuvre examinée. Il est fort possible qu'on ait exagéré la différence entre la critique dite objective et la critique dite des créateurs ; dans le second cas, le critique étant aussi un créateur dont les présupposés nous sont par ailleurs connus, nous voyons la manifestation de ceux-ci dans son œuvre critique ; dans le premier cas, il est possible que l'approche qui se veut objective recèle une subjectivité non déclarée, et que le lecteur ne peut reconnaître.

S'il est important d'évaluer les méthodes de la critique actuelle, c'est que ses ambitions sont grandes. Clément Lockquell nous dit : « 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'une certain non-être à un certain être. » Or, plus ou moins consciemment, toute critique moderne est ontologique dans la mesure où elle tend à se saisir de cet être, à travers les figures qu'il prend chez différents auteurs ; et n'oublions pas que le texte littéraire est pour la plupart considéré comme manifestation extérieure de l'expérience intérieure. Lorsqu'un critique choisit l'auteur qu'il va étudier, il se propose de rechercher comment chez lui l'être passe au non-être ; il va revivre la prise de conscience éprouvée par l'auteur lui-même ; son choix peut bien être dicté par quelque similitude ontologique entre ses conceptions et celles de l'auteur : rencontre personnelle, exigeante et profonde, et qui ne saurait avoir rien de gratuit ou d'arbitraire. C'est Guy Michaud qui me semble avoir le mieux saisi la gravité de cette rencontre de la critique et de son objet : « La critique littéraire, en cherchant à saisir les rapports fondamentaux qui unissent l'homme au monde qui l'entoure, se situe et se désigne comme un des moyens d'explorer le réel, dans sa complexe et fuyante unité. Du même coup, elle devient étroitement solidaire de toutes les autres disciplines, elle a besoin

¹ J.-P. RICHARD, « Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », *Le français dans le monde*, n° 15, 6.

d'elles et ne saurait s'en passer. Toute méthode est donc nécessaire, nulle n'est suffisante. » (*L'œuvre et ses techniques*, p. 13.) Voici qui indique, me semble-t-il, à la fois l'importance et les limites de l'approche intuitive.

Assigner des limites à l'intuition, moyen de connaissance si universellement accepté et mis en œuvre, peut paraître présomptueux. Je n'ai garde de le faire dans un contexte philosophique : ce n'est pas mon propos ; et le frère Lockquell a eu soin d'indiquer qu'il parle de l'intuition « comme instrument de création ». Toutefois, même ainsi orientée, sa description du phénomène intuitif laisse entendre des réalisations, postule des pouvoirs fondés sur une notion épistémologique en définitive inanalysable, et peut-être, par sa nature même, inanalysable. Car comment parvenir à l'intuition sinon par l'intuition même ? Sans doute, le critique ne s'arrête-t-il pas souvent à scruter la nature exacte de ce qui le porte vers telle œuvre plutôt que telle autre ; ce qui oriente et organise son exploration ; ce qui enfin conduit à la cristallisation de l'image totale. S'il s'y arrête, il trouverait sans doute que son intuition, à la différence de celles du mathématicien et du savant, tend à intervenir, à transformer l'objet de sa recherche. Il n'y a pas découverte passive d'une vérité dont l'énoncé serait objectivement communicable et formulable. Il y a interaction. Et il y a dépassement de la notion d'objectivité comme de la notion de subjectivité. Ce qui a lieu pourrait bien s'exprimer en fonction de l'épistémologie d'Alfred North Whitehead, aux yeux de qui les notions de sujet et d'objet sont de toute manière périmées en tant que réalités isolées ; ce qui compte, c'est la situation nouvelle créée par leur rencontre : « Subject and object are relative terms. An occasion is a subject in respect to its special activity concerning an object ; and anything is an object in respect to its provocation of some special activity within a subject. Such a mode of activity is termed a prehension. » (*Adventures of Ideas*, Pelican Books, p. 205.) Le sujet et l'objet s'affectent en une « préhension » mutuelle. Cela est d'autant plus vrai en critique littéraire que, comme nous l'avons dit, l'objet en tant qu'expérience humaine peut affecter le sujet et qu'inversement le sujet va vers l'objet avec toute sa subjectivité, et qu'il ne saurait en être autrement. Quel est alors le résultat de la rencontre ? Une création nouvelle, qui n'est pas une reproduction statique mais bien l'œuvre telle qu'elle est vécue (plutôt que « vue ») par tel critique. Tout ceci n'est pas l'apanage de la critique littéraire : le philosophe de l'histoire sait depuis longtemps que l'historien ne ressuscite pas l'événement, mais le réinvente. Toutefois, il faut redire ici combien cette création nouvelle reste, théorique-ment, éloignée de l'arbitraire. Le coefficient personnel chez tout critique, et pas seulement le critique qui est aussi un créateur, est mis en lumière, soit ; mais faut-il désormais laisser la voie libre à toutes les interprétations ? C'est ici que l'usage de l'intuition comme instrument de création ne laisse pas de nous inspirer quelque inquiétude. Il est à peine besoin de rappeler qu'elle ne saurait se substituer à la connaissance historique. Le critique assimile celle-ci sans s'y attarder. Et si Michaud nous ordonne de « nous délivrer du péché originel de la connaissance », c'est que la critique s'est trop souvent laissée confondre avec l'histoire littéraire. Mais faut-il aller à l'autre extrême, et permettre que le critique remplace le créateur à force de substituer son univers propre à celui qui s'exprime dans l'œuvre critiquée ?

Sans vouloir légiférer là où il est depuis longtemps (et heureusement) défendu de le faire, il nous est du moins loisible d'indiquer des préférences,

de formuler une mise en garde. Préférence méthodologique pour une critique comme celle de Michel Carrouges dans *Éluard et Claudel* où l'auteur met toute son ambition à découvrir le cosmos des deux poètes, chacun avec sa structure symbolique (et quel rôle l'intuition ne joue-t-elle pas dans ce travail !). Admiration mais très légère réserve méthodologique devant le *Baudelaire* de Sartre, dans la mesure où celui-ci nous renseigne, à travers l'étude du personnage de Baudelaire, au moins autant sur l'univers obsessionnel de Sartre.

Comme nous le dit également Clément Lockquell, un pluralisme sans précédent règne dans le champ de la critique ; toute forme de critique, qu'elle se rapproche de l'un ou de l'autre exemple que nous venons de citer, est légitime et féconde. Et toute critique, quelque importance qu'y prenne le coefficient personnel du critique, est un événement nouveau dans l'histoire de la pensée. On pourrait élargir la signification du pluralisme et dire qu'il reflète l'éparpillement, familier au moderne, des formes de l'art et de la pensée. La désagrégation des systèmes esthétiques et autres nous laisse devant une liberté sans précédent ; en poésie par exemple, où le critique se demande parfois s'il n'y a pas autant d'esthétiques différentes que de poètes. Des caractères communs s'accusent pourtant ; entre autres, la participation du lecteur (auditeur, spectateur) à l'œuvre d'art.

Toutes les richesses ne se valent pas. Celles que nous offre le pluralisme ne seront fécondes que dans la mesure où nous les recevons en pleine conscience du rôle joué par le coefficient personnel du critique.

Quant à la critique de l'heure présente, le choix des méthodes se renouvelle constamment devant elle. Conseillons-lui seulement de n'en négliger aucune car toutes constituent des approches du phénomène humain. L'intuition comme instrument de création trouvera aisément sa place une fois que le critique aura effectué l'analyse de son propre univers et recensé ses responsabilités devant l'œuvre qu'il critique et la société pour laquelle il écrit.

Créatrice, et consciente de ses responsabilités, la critique ne peut pas ne pas se construire en fonction de sa situation concrète. Pour le critique canadien, comme pour le poète ou le romancier, la question se pose : faut-il être « d'ici », ou « de là-bas », ou pour relever une troisième et importante possibilité impliquée dans les remarques du père B. Lacroix, ne peut-on être « de partout » ? Toutefois, cette dernière possibilité, celle d'atteindre à l'universel, n'est pas à opposer aux autres. C'est plutôt une grâce qui serait donnée par surcroît. Car l'écrivain qui se mettrait à sa table de travail en disant : « Aujourd'hui, je vais œuvrer dans l'universel », manifesterait une attitude aussi ridicule que celle dont se moque Queneau lorsqu'il déclare avec emphase :

« Ce soir,
si j'écrivais un poème
pour la postérité ?
Fichtre
la belle idée ! »

Et l'on sait quel vocable il lui lance, à la postérité, après maintes réflexions. La démarche de celui qui rechercherait consciemment et avant tout l'universel est également dénuée de sens ; comme l'est aussi celle de l'écrivain ou du critique qui se donnerait pour but explicite et précis de faire de la

littérature qui soit « d'ici ». Dans ce domaine, le vrai problème côtoie fort étroitement un faux problème. N'est-il pas vrai que les œuvres littéraires les plus significatives sont les plus profondément imprégnées du *hic et nunc* et, par quel miracle, apparaissent également comme les plus universelles ? On répondra que cela tient à ce que dans une œuvre littéraire digne de ce nom l'universel s'incarne parfaitement dans le particulier. Mais, autant cela est idéalement vrai, autant serait erronée l'attitude de celui qui tenterait, par un artifice conscient, de produire un alliage exact du particulier et de l'universel. Ainsi, la littérature la plus engagée n'est pas toujours celle qui se déclare telle. Un écrivain qui ne songeait pas, au moment de créer, à l'engagement, peut avoir accompli davantage pour exprimer l'âme, les problèmes, les revendications de son peuple, que tel autre qui se faisait de l'engagement un devoir. Dans les *Odes à chacun* de Henri Pichette, tous les travailleurs possibles et imaginables sont apostrophés par les noms de leur métier suivis d'une description succincte de celui-ci, les conviant à une aurore de fraternité. De tels poèmes sont de mauvais tours joués à la poésie autant qu'à la cause sociale qu'elle veut servir. Considérons par contre Éluard, qui s'est rarement résolu à faire de la poésie un simple instrument de propagande ; cependant, cela lui est arrivé, comme dans ce poème politique qui commence par les mots :

« Maurice Thorez nous parle . . . »

Mais c'est là un cas rare dans l'œuvre d'Éluard ; la plupart de ses poèmes sont d'abord des poèmes et par cela même ils servent beaucoup mieux la cause de la solidarité humaine que ses poèmes politiquement engagés. L'horreur de la guerre est tout entière dans ce seul vers de 1917 écrit par le poète encore adolescent :

« Rien n'est plus dur que la guerre l'hiver . . . »

S'agit-il de la révolte ? Voici un poème dont le titre, « La tête contre les murs », explose de révolte et dont chaque image se dresse contre l'injustice, jusqu'à la menace finale :

« . . . Nous prendrons notre bien où nous voulons qu'il soit ! »

S'agit-il de l'amour du couple comme ferment et symbole de la solidarité universelle ? Quoi de plus persuasif et de moins didactique que ces vers qui font du couple l'unité de base de l'ordre nouveau :

« Nous n'avons jamais commencé
 Nous nous sommes toujours aimés
 Et parce que nous nous aimons
 Nous voulons libérer les autres
 De leur solitude glacée. »

S'agit-il, enfin, du rôle du poète dans une société sur laquelle plane l'ombre d'Hiroshima ? Combien ont vaticiné sur ce rôle ! Mais le plus grand, n'est-ce pas celui qui se sentant interdit devant l'immensité de la tâche :

(« Le tout est de tout dire et je manque de mots » . . .)

persiste cependant dans l'invention d'un lyrisme collectif :

« Je veux montrer la foule immense divisée
 La foule cloisonnée comme en un cimetière
 Et la foule plus forte que son ombre impure . . .
 La famille des mains la famille des feuilles » . . .

Voici un autre poète engagé profondément et d'une manière combien précise dans la décolonisation de son pays : Aimé Césaire. Jamais il ne nous paraît si convaincant que lorsque son désespoir et sa révolte éclatent (plutôt qu'en discours) dans le tonnerre et la flamme de symboles brûlant encore des images qui leur ont donné naissance :

« du fond d'un pays de silence
 d'os calcinés de sarments brûlés d'orages de cris retenus
 et gardés au museau
 du fond d'un pays de soif
 où s'agripper est vain à un profil absurde de mât totem
 et de tambours
 d'un pays sauvagement obturé à tous les bouts . . .
 de quelle taiseuse douleur choisir d'être le tambour
 et de qui chevauché
 de quel talon vainqueur
 vers les bayous étranges
 gémir se tordre . . . »

(*Ferments*, p. 23-24.)

Jamais non plus la plainte collective n'est aussi efficacement exprimée que lorsque le poète s'y incarne et l'assume à même son destin personnel :

« Tout ce qui jamais fut déchiré
 en moi s'est déchiré
 Tout ce qui jamais fut mutilé
 en moi s'est mutilé
 ordre assigné tout est du tout déchu
 les paroles les visages les songes . . . »

(*Corps perdu*, « Dit d'errance ».)

Il incombe au critique canadien de notre époque de savoir discerner entre le blé et l'ivraie : entre ce qui louvoie en déclamant à la surface de l'actualité ; et ce qui porte en sa densité la souffrance du passé, le désarroi du présent, la promesse et l'incertitude de l'avenir, la sève enfin libérée de la création, et tout cela non pas à l'exclusion de l'humanité extérieure mais bien au nom de l'universelle dignité humaine. Ainsi s'établira une féconde dialectique entre « ici », « là-bas » et « partout ». Prenons l'exemple récent d'un livre qui se trouve tout à fait concrètement et de plusieurs façons appartenir ici (l'auteur est canadien), là-bas (l'ouvrage fut édité en France) et partout, car si l'action se déroule dans un pays d'Afrique qui est sans doute l'Éthiopie, l'aventure racontée vaut symboliquement pour tout homme : *L'aquarium*, de Jacques Godbout. « L'aquarium » vient en effet rejoindre tous les grands symboles d'un thème déjà richement illustré dans la littérature mondiale : celui de la captivité de l'homme dans une situation arbitraire : le cachot

humide de Vigny (cf. *Journal d'un poète*), l'Oran de *La peste* de Camus, la porte de la Loi qui dans *Le procès* de Kafka finit par se fermer devant le suppliant, et qui n'existait que pour lui seul . . . Côté universel, il y a dans *L'aquarium* des réflexions généralement valables sur l'existence, sur le malaise moderne : « La vie n'est pas absurde, elle est ; car alors il faudrait que nous puissions la comparer à un contraire ; elle devient ; mais existe-t-il sur terre un mouvement logique, un pas rituel ? La vie n'est pas, n'est plus tragique ; car pour la trouver tragique il aurait fallu connaître l'intérieur de la comédie. Savez-vous rire ? » (p. 72) Mais à côté de cela il y a aussi la réflexion (qu'on peut approuver ou désapprouver) d'un homme d'ici sur la révolution montante dans un pays sous-développé : « Je lui dirai,¹ s'écrie le héros, de repasser, qu'il faut réfléchir, que je ne sais pas, que je ne sais rien ; mon pays ne m'a pas appris ces luttes, il m'a appris la patience du froid, le goût de la somnolence beaucoup mieux qu'elle ne s'enseigne en Inde ; j'ai fui parce que les révolutions ne s'y faisaient pas, et je rêve d'y retourner pour les mêmes raisons » (p. 60). Enfin, ce qui frappe dans la conclusion du roman, si conclusion il y a, c'est que le héros et la femme qu'il a pêchée dans l'aquarium finissent par quitter ce lieu pestilentiel et maudit pour chercher ailleurs une atmosphère plus saine. Lâcheté et démission, ou simple désir de survivance, légitime puisqu'ils ne pouvaient plus rien pour les créatures mourantes de l'aquarium ? Toujours est-il que le héros et sa fiancée aspirent à une vie saine et équilibrée. Voilà ce qui retient mon attention dans l'aboutissement de ce roman. Ce n'est pas un *happy end*, mais ce n'est pas non plus un dénouement catastrophique. C'est une option en faveur du possible, du réalisable. De la vie. Je me plais à voir dans cette option une caractéristique « d'ici », celle qui s'exprime poétiquement chez un Gatien Lapointe :

« C'est entre ma main et le sol
Que peut sourdre la soudaine lumière . . . »
(*Le temps premier*)

« Ici et pour toujours à hauteur d'homme
J'affirme l'extrême lueur des cendres . . . »
(*Ibid.*)

Cette volonté d'incarnation pourrait bien être l'un des critères d'une littérature véritablement nôtre. Aux critiques de formuler de tels critères et de les utiliser avec souplesse et *intuition*, c'est-à-dire sans appliquer aux œuvres nouvelles une liste préconçue d'exigences abstraitement formulées, mais bien en interrogeant les œuvres nouvelles pour apprendre en quoi et comment elles sont du Canada français. Ainsi l'exemple de *L'aquarium* nous montre que pour être authentiquement canadienne-française une œuvre n'a pas besoin de se dérouler au Québec. Certes, la voie est largement ouverte au roman régionaliste, au roman de mœurs, au roman social, au théâtre satirique, tous ces genres liés à un *background* et faisant parfois de celui-ci beaucoup plus qu'un cadre : leur sujet même. Mais une œuvre inscrite dans ces catégories n'est pas forcément la mieux enracinée dans la réalité canadienne-française. Le concept d'aliénation (l'envers peut-être de ce désir d'incarnation que je viens de mentionner) est sans doute un critère plus probant. Toutefois, son utilisation exagérée, voire exclusive,

¹ À un jeune révolutionnaire qui venait demander conseil et assistance.

constituerait un aveu de faiblesse chronique et ne conduirait qu'à une sorte de dadaïsme de principe. En critique plus encore que dans tout autre domaine il faut savoir accueillir ce qui est nouveau, avec son mélange d'attendu et d'inattendu. Or l'œuvre de demain sera peut-être celle qui ayant hurlé son aliénation saura aussi la dépasser.

L'œuvre nouvelle : elle nous rappelle la distinction immortalisée par Thibaudet entre la littérature déjà faite, déjà triée, et celle qui se fait. Mais prenons-y garde : c'est là une distinction empirique sans signification fondamentale. Au bout du compte, la responsabilité du critique est la même, qu'il aborde une œuvre pour la première fois et soit peut-être le premier à le faire, ou qu'elle lui soit déjà plus que familière et qu'il en soit le centième critique. La critique créatrice, c'est celle qui sait se replacer devant une œuvre déjà ancienne avec la fraîcheur et la disponibilité de la première fois tout en puisant dans le fond de connaissances accumulées à son sujet. C'est également celle qui devant l'œuvre nouvelle procède avec le sérieux, sinon les techniques, d'une critique historique. Pour la critique accueillant la production littéraire nouvelle dans les revues et les journaux, à la radio, à la télévision, cela veut dire que l'œuvre nouvelle doit être accueillie autant que possible avec les mêmes critères, la même disponibilité et la même honnêteté intellectuelle que l'œuvre déjà consacrée. Autant que possible : il faut naturellement tenir compte des conditions de travail de la critique quotidienne, talonnée comme elle l'est par le temps et les contingences matérielles.

En ce qui concerne la critique d'œuvres déjà connues, notre affirmation de continuité entre la littérature déjà faite et celle qui se fait pose au critique une exigence de renouvellement, en lui demandant de se placer devant l'œuvre consacrée par l'histoire avec un esprit disponible. Ainsi qu'il en est dans l'approfondissement des rapports humains, chaque contact nouveau avec une œuvre littéraire permet à la critique véritablement créatrice une préhension nouvelle. Le devenir historique n'est d'ailleurs pas étranger à ces rajeunissements, puisque les perspectives de la critique se transforment sans cesse.

Une autre distinction due à Thibaudet qu'il convient également de reviser à la lumière de la situation présente, c'est celle qu'il fait entre la critique professionnelle plus ou moins universitaire, et la critique des créateurs. L'une porte souvent l'étiquette de l'objectivité, l'autre celle de la subjectivité. « La critique professionnelle, dit Thibaudet, est faite généralement par des esprits honnêtes qui savent, alors que la critique spontanée est faite souvent par des esprits agiles qui devinent, et que la critique d'artiste doit l'être par des esprits créateurs, qui recréent. Or savoir et voir sont deux opérations fort distinctes. Savoir porte sur le passé et voir est l'acte du présent. De là le dépaysement de la critique spontanée quand elle se trouve devant le passé et de la critique professionnelle quand elle s'applique à l'œuvre présente » (p. 67). Il ressort de la *Physiologie de la critique*, dont ces phrases sont extraites, que ce sont là des distinctions abondamment justifiées par une analyse de l'histoire de la critique ; mais il n'en ressort pas moins que leur application est limitée, et qu'aujourd'hui elle n'a plus qu'une signification pragmatique. Thibaudet est le premier à le reconnaître lorsqu'il affirme que les trois opérations de la critique professionnelle : juger, classer, expliquer, « paraissent un peu vaines à côté de cette condition nécessaire et presque suffisante qui s'appelle goûter » (p. 69). Et qu'est-ce

que goûter, sinon vivre dans le présent ce qui s'offre à nous, en y trouvant du plaisir? Par ailleurs, il suffit de citer le cas d'une Marie-Jeanne Durry d'un Jean Wahl, d'un Pierre Emmanuel, pour montrer à quel point les démarches intellectuelles que Thibaudet voyait comme appartenant, dans le passé, à des types différents d'écrivains, peuvent s'entrepénétrer aujourd'hui chez une seule et même personne. Et l'on voit aujourd'hui tel universitaire goûter et vivre une œuvre avant de juger, classer, expliquer, ou plutôt harmoniser tout cela car il s'agit moins de démarches successives que d'une attitude plus personnalisée vis-à-vis de l'œuvre critiquée. Cela aussi, Thibaudet l'avait annoncé; mais en refusant de voir dans la critique et la création une seule et même démarche. Qu'un créateur se fasse critique, qu'un critique soit créateur dans sa compréhension d'une œuvre, soit; mais critique et création ne constitueront jamais une seule et même démarche. « Même sous son aspect constructeur, sous sa figure créatrice, l'esprit critique correspond à quelque chose qui se défait plutôt qu'à quelque chose qui se fait... La critique ne peut persévérer dans son être qu'en employant la création au service de l'intelligence, et non, comme l'artiste, l'intelligence au service de la création » (p. 210). Bouleverser cet équilibre, ce serait en fin de compte attribuer plus d'importance à la critique qu'à la création elle-même. Qui le désirerait? Certes, une critique érigée en création égale au chef-d'œuvre qui en fait l'objet léserait l'exigence de responsabilité, exigence aussi impérative pour le critique que celle de l'effort créateur. Reconnaissons qu'il existe de telles critiques; qu'elles enrichissent considérablement le domaine littéraire; mais qu'elles ne constituent qu'une partie du champ critique.

Il faudra équilibrer les deux exigences de créativité et de responsabilité pour être capable, le moment venu, d'accomplir ce que Georges Mounin considère comme la plus grande ambition des critiques: « Tous les critiques, dit-il, soyons francs, se sont mis en route à vingt ans avec l'intention bien arrêtée de partir à la chasse de ce gibier rare »: du grand écrivain de leur époque. C'est la marque du grand critique que de savoir détecter et, en quelque sorte, capter ce gibier: Boileau fut le premier à saluer Molière. Une des tâches essentielles du critique moderne, c'est de discerner les créateurs en herbe, de les faire connaître et dans une certaine mesure de les révéler à eux-mêmes. Au Canada français, le critique doué d'intuition créatrice et conscient de sa responsabilité ne saurait trouver d'activité plus féconde que celle-là.

EVA KUSHNER

*Département de français,
Université Carleton, Ottawa.*