Document généré le 12 oct. 2024 05:14

Études françaises

Le conflit des méthodes

Georges-André Vachon

Volume 31, numéro 2, automne 1995

Georges-André Vachon

URI : https://id.erudit.org/iderudit/035987ar
DOI : https://doi.org/10.7202/035987ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vachon, G.-A. (1995). Le conflit des méthodes. *Études françaises*, *31*(2), 133–154. https://doi.org/10.7202/035987ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le conflit des méthodes[1]

G.-ANDRÉ VACHON

Je ne m'arrête pas au paradoxe du poète qui ne sait pas ce qu'il a voulu dire, et qui attend que son public l'en instruise.

J. POMMIER

[...] ce lecteur mimétique, si proche de l'auteur qu'il est plus intime à l'auteur que l'auteur lui-même...

J. ROUSSET

Qu'en est-il, aujourd'hui, de « la méthode » ? À l'époque où Péguy partait en guerre contre elle, de sa boutique de la rue de la Sorbonne, les études littéraires semblaient s'être constituées en une science inexpugnable, nettement différenciée de ses voisines, et en particulier des autres sciences humaines. « La méthode » avait en outre l'homogénéité d'une institution nationale, et l'on croyait la retrouver, identique à elle-même, sur tout le territoire de l'hexagone français. Telle est du moins l'image simpliste que s'en faisaient ses rares détracteurs.

Cette image n'est pourtant pas entièrement fausse. Il y avait, et il y a encore, en France métropolitaine, une orthodoxie des études littéraires, favorisée par l'existence d'un système national et exclusif d'enseignement. Cette orthodoxie est déjà beaucoup moins sensible en Belgique et en Suisse romande. À Bruxelles, c'est l'Université elle-même, et non une École parallèle, qui organise un enseignement de sociologie de la littérature ; et l'on sait que Genève, où vécurent Du Bos

1. *Études françaises*, II : 2, juin 1966, p. 191-216.

et Béguin, fut le berceau de la «nouvelle» critique. En ces pays, où la pensée française est sans cesse confrontée avec les traditions intellectuelles de l'Italie, de l'Allemagne et de l'Angleterre, le problème de la multiplicité des méthodes devait se poser plus tôt qu'en France.

Ce problème, on le retrouve aujourd'hui à l'intérieur de la sphère d'influence de l'Université française; mais dans les pays de la «francité», il se pose d'une manière tout autre que dans leur commune métropole culturelle. Qu'elles soient situées en Afrique, en Amérique ou dans les pays du Proche ou du Moyen-Orient, ces communautés nationales ont une littérature d'expression française dont les premières œuvres valables remontent, au mieux, aux années vingt ou trente de ce siècle. L'université étant souvent, dans ces milieux, le principal foyer de vie intellectuelle — ce qu'elle n'est jamais, dans les pays d'ancienne culture — il est inévitable que les œuvres autochtones deviennent objets d'étude. Le commentaire méthodique des œuvres est alors perçu comme l'instrument privilégié d'une réflexion sur l'identité nationale. Dans plusieurs universités d'Afrique, des certificats de littérature africaine sont actuellement en voie de création; et la Faculté des lettres de l'Université de Montréal possède, depuis deux ans, son certificat de littérature canadienne-française. Qu'une littérature autochtone de langue française puisse avoir, dans le cadre d'une licence complète, autant d'importance que la littérature française, il y a là un problème de contenu, que nous n'envisagerons pas ici. Le problème de méthode surgit du fait que, dans les deux certificats en présence, l'un a pour objet une littérature constituée, avec ses valeurs établies par une tradition de lecture, tandis que l'autre porte exclusivement sur des œuvres contemporaines, sur une littérature «qui se fait». Objets de *lecture*, les œuvres par rapport auxquelles nous n'avons aucun recul peuvent difficilement être des objets d'*étude*; et c'est à bon droit, nous semble-t-il, que l'Université française les exclut de ses programmes d'enseignement et de son champ de recherche.

Mais voilà notre problème posé. On ne peut étudier des œuvres contemporaines avec les méthodes couramment utilisées pour étudier des œuvres anciennes. En l'absence de données biographiques et historiques, on aura spontanément recours aux méthodes de lecture, et non de recherche, que propose la «nouvelle» critique. Le commentaire peut alors aborder l'œuvre «directement», sans le «détour» d'une approche «extrinsèque» — et pour cause, aucune distance temporelle n'intervenant entre le lecteur et l'œuvre. De là à se demander si le «détour» ne pourrait pas également être évité, dans l'étude des œuvres plus anciennes, et surtout des

œuvres françaises, il n'y a qu'un pas. D'autre part, dans toutes les nations qui ont accédé récemment à la conscience d'elles-mêmes, la lecture et l'étude de la littérature ont une urgence qu'elles n'ont peut-être plus, dans ces régions que les Canadiens ont toujours désignées du nom de «vieux pays». L'éloignement historique et culturel achevant de rendre «étrangère» aux lecteurs autochtones la littérature française, on s'autorisera aisément de la «nouvelle» critique pour recommander, d'une manière presque exclusive, une lecture en prise directe sur les œuvres, et qui omet toute référence à un contexte historique et social, réputé, par hypothèse, inconnaissable. À la limite, le conflit des méthodes se réduit à l'opposition simpliste entre méthode «ancienne» et méthode «nouvelle», entre études de type français et études de type autochtone et national.

Cette dichotomie risque de donner une fausse image des études littéraires traditionnelles, comme des nouvelles méthodes. Mais essayons tout d'abord de remonter à ses origines, pour mieux en faire la critique.

*

Les études littéraires modernes ont suivi une évolution qui est celle de toutes les sciences humaines. Nées au siècle dernier, de la science positive, elles furent longtemps dominées par le principe de causalité. La psychologie était associationniste, la science historique était explicative; de même les études littéraires cherchaient-elles à rendre compte des œuvres par «la race, le milieu, le moment». Ces principes devaient demeurer à peu près inchangés, jusqu'aux années qui suivirent la première guerre. Il y eut alors, dans toute l'Europe, une vive réaction contre le positivisme. René Wellek, qui a retracé l'histoire intellectuelle de cette époque, rappelle comment Bergson, Dilthey, Whitehead, Croce et, plus tard, les psychologues de la *Gestalt* remirent systématiquement en question les fondements méthodologiques des sciences de l'homme, et tout d'abord, le principe de causalité[2]. On venait de découvrir que l'objet des sciences de l'homme ne pouvait en aucune manière être réduit à celui des sciences physiques et qu'un phénomène humain se présente toujours comme une totalité, jamais comme une collection d'éléments.

On substituait ainsi, au principe méthodologique de l'explication, celui de la compréhension. On contestait du

2. R. Wellek, «The Revolt Against Postivism in Recent European Literary Scholarship», dans *Concepts of Criticism*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963, pp. 256-283.

même coup l'orientation générale que les études littéraires avaient prise, surtout en Allemagne. À ce propos, Wellek note très justement que la réaction contre le positivisme fut beaucoup moins nette en France que dans le reste de l'Europe. C'est que, selon lui, l'histoire littéraire française n'eut jamais à souffrir des excès qui caractérisèrent très tôt la recherche, dans les milieux de tradition germanique. Tournée, elle aussi, vers l'accumulation des faits particuliers : biographiques, historiques et sociologiques, elle demeura cependant toute pénétrée de préoccupations esthétiques. Chez Brunetière et chez Lanson, observe encore Wellek, le savant n'a jamais écrasé l'humaniste[3]. Ajoutons à cela que l'Université française, orientée surtout vers la formation des maîtres, était obligée de revenir sans cesse aux œuvres ; et ce n'est pas un hasard si l'« explication de textes » est demeurée, jusqu'à maintenant, un de ses principaux instruments pédagogiques.

Les études littéraires françaises devaient rester marquées par une situation qui les plaçait un peu à l'écart de la réaction antipositiviste. Si la méthode de Sainte-Beuve, de Taine et de Renan fut remise en question, ce fut l'effet non pas de postulats philosophiques nouveaux, mais plutôt d'une sensibilité littéraire qui n'avait jamais perdu le contact avec les textes. Lanson ignorait tout de la philosophie historiciste et du bergsonisme. C'est pourtant lui qui, dans l'avant-propos de son *Histoire de la littérature française*, dénonce la prétention de Renan à remplacer l'étude des œuvres par celle de l'histoire littéraire ; qui s'élève contre ceux « qui ne *lisent* pas, mais *dépouillent*, et croient faire assez de convertir en *fiches* tout l'imprimé dont ils s'emparent » ; et qui enfin déclare que « ni l'objet, ni les moyens de la connaissance littéraire ne sont, dans la rigueur du mot, scientifiques[4] ». Dans ses *Essais* récemment recueillis par Henri Peyre, on retrouve les mêmes préoccupations. « La méthode », explique Lanson, ne menace nullement la volupté du liseur qui va à la littérature pour son seul plaisir. « Il faut que nous soyons d'abord ce liseur-là, que nous le redevenions à tout moment. Le travail méthodique s'ajoute à cette activité, et ne la remplace pas[5] ».

3. Sur Lanson, Wellek développe sa pensée dans le dernier tome paru de son histoire de la critique moderne. Voir *A History of Modern Criticism*, 1750-1950, vol. IV, *The Later Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1965, pp. 71-72.

4. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 10e éd., Paris, Hachette, 1908, p. VIII.

5. G. Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire », dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 32.

Sans doute recommande-t-il à l'étudiant en lettres de méditer l'*Introduction aux études historiques* de Langlois et Seignobos. Ce manuel est devenu, depuis lors, comme le symbole de tout ce que rejette, à la suite de Dilthey, de Croce et d'Ortega y Gasset, la pensée historiciste moderne. Mais qu'importe! Lanson reconnaît d'instinct la différence d'espèce qu'il y a entre un document historique et un texte littéraire. En littérature, écrit-il, rien ne peut remplacer la «dégustation»; l'étude des textes est indispensablement liée à «l'ébranlement de notre cœur», et «l'impressionnisme est à la base même de notre travail». La part de la subjectivité étant irréductible, il sera «plus *scientifique* de reconnaître et de régler le rôle de l'impressionnisme dans nos études que de le nier[6]».

La lecture de ces textes rappelle opportunément que Lanson est loin d'être le représentant le plus pur de ce qu'on a appelé depuis le «lansonnisme». Pour lui, l'œuvre littéraire est irréductible à la somme de ses causes :

> Ceux qui *font* La Fontaine avec la Champagne, l'esprit gaulois et le don poétique, ceux qui *font* Iphigénie avec la politesse de cour, l'éducation classique et la sensibilité, sont des charlatans, ou des naïfs. L'approximation où nous arrivons dans nos déterminations est *au génie près*. Nous savons la composition de la tragédie classique; nous tenons les formules : voilà de quoi faire Corneille. Seulement sera-ce Pierre ou Thomas? Voilà de quoi faire la tragédie de cour. Seulement sera-ce Racine, ou Quinault[7]?

Mais cette pensée n'est antipositiviste qu'à demi. Ses vraies limites résident dans la valeur explicative qu'elle accorde aux études historiques. Pour Lanson, la race, le milieu, le moment «déterminent» les œuvres; «au génie près», mais la proposition du génie individuel, dans l'œuvre, nous semble bien mince, lorsque nous lisons, dans le même essai : «L'écrivain le plus original est en grande partie un dépôt des générations antérieures, un collecteur des mouvements contemporains : il est fait aux trois quarts de ce qui n'est pas lui[8]». Dans l'avant-propos de son *Histoire*, «l'originalité supérieure de l'œuvre» n'est plus qu'un «résidu indéterminé, inexpliqué», obtenu au terme d'une étude purement extrinsèque

6. *Ibid.*, pp. 38-39.
7. *Ibid.*, p. 41
8. *Ibid.*, p. 35.

portant sur les causes et les circonstances[9]. Et c'est en marquant les limites de la méthode de Sainte-Beuve qu'il avoue les limites de la sienne. « Au lieu d'employer les biographies à expliquer les œuvres, il a employé les œuvres à constituer des biographies[10] ». L'histoire est donc bien, pour Lanson, une science explicative. Ce postulat méthodologique étant posé, l'originalité sera nécessairement de l'ordre du résidu. Tandis que pour nous, l'originalité est tout; elle est, en tout cas, au point de départ, et non au terme de nos recherches. Lecteurs d'aujourd'hui, nous estimons n'avoir rien dit sur ce créateur que fut Corneille, lorsque nous avons recensé les traits communs à Pierre et à Thomas.

En l'espace de cinquante années, l'Université française est passée insensiblement, et sans l'aide d'aucune idéologie, de ce rien, ou de ce résidu, à ce tout, ou du moins à quelque chose qui s'en approche. Il y a un monde de différences entre les premiers travaux de l'école lansonnienne : ceux de Pierre Villey et d'Abel Lefranc, et, par exemple, l'étude de R. Picard sur Racine[11]. Pour Villey et Lefranc, l'œuvre n'est qu'un reflet de cet homme que fut l'auteur, et de son époque. On sait à quelles erreurs d'interprétation cette méthode devait aboutir, en particulier dans l'exégèse de l'œuvre de Rabelais. Pour R. Picard, au contraire, l'histoire n'est plus explicative. Attentive à l'homme seul, à sa vie, aux détails de ses comportements sociaux, elle remet finalement le lecteur devant le mystère de la création littéraire; et nul livre, mieux que *La Carrière de Jean Racine*, ne fait comprendre cette vérité que Proust a mise au centre de son essai *Contre Sainte-Beuve*, comme de la *Recherche*: à l'intérieur de tout écrivain, la personnalité sociale et l'œuvre sont séparées par un abîme.

Toute l'histoire littéraire française n'en est pas là. Ses meilleurs travaux respectent entièrement le caractère original et singulier de l'activité créatrice; mais, au niveau des études universitaires, elle n'a guère pris conscience des fondements méthodologiques de sa propre évolution. Elle utilise souvent, presque à son insu, une méthode qui n'est pas exactement

9. « [...] une fois qu'on a rendu à la *race*, au *milieu*, au *moment*, ce qui leur appartient, une fois qu'on a considéré la continuité de l'évolution du genre, il reste souvent quelque chose que nulle de ces explications n'atteint, que nulle de ces causes ne détermine : et c'est précisément dans ce résidu indéterminé, inexpliqué, qu'est l'originalité supérieure de l'œuvre; c'est ce résidu qui est l'apport personnel de Corneille et de Hugo, et qui constitue leur individualité littéraire... » G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. VII.

10. G. Lanson, « Après Sainte-Beuve », dans *Essais de méthode...*, p. 444.

11. R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956.

celle de Lanson, et qui la rapproche, plus qu'elle ne veut le croire, des sciences humaines modernes. Le défaut de cette prise de conscience fait que, d'une part, l'histoire littéraire continue d'affirmer, d'une manière toute théorique, une conception explicative de l'histoire, et que, d'autre part, les études littéraires supérieures demeurent sans contact avec les développements récents de la psychologie, de l'anthropologie et de la sociologie. Cet état de fait apparaît clairement, lorsque l'on compare les manuels généraux qui sont couramment proposés aux candidats à la licence, dans les universités de France et dans celles des États-Unis. *Le Guide de l'étudiant en littérature française* de Bouvier et Jourda s'étend longuement sur les techniques de l'histoire littéraire, et énumère ensuite, mais souvent avec réticence, les mille services que peuvent rendre au chercheur, et au seul niveau de la « synthèse », les sciences et les philosophies récentes[12]. La *Literary Theory* de Wellek et Warren, au contraire, distingue une approche « extrinsèque » et une approche « intrinsèque » de l'œuvre ; la première emprunte les chemins de la biographie, de la psychologie, de la sociologie, de l'histoire des idées et de l'histoire générale des arts ; la seconde comprend l'étude des formes rythmiques, du style, des images, des mythes, des thèmes et, enfin, des genres[13]. En domaine américain, les tendances nouvelles deviennent, au même titre que la critique textuelle et l'histoire, des éléments constitutifs de la science littéraire, tandis qu'en domaine français, elles ont à peine le statut de disciplines auxiliaires. Certains « nouveaux » critiques français ont pu ainsi parler de l'existence de « deux » critiques, l'étiquette « universitaire », désormais péjorative, étant réservée aux études de type « ancien ». Les universitaires, de leur côté, confondent volontiers sous l'étiquette de la nouveauté tout un éventail de tendances critiques fort diverses. En un mot, pour voir clair dans le débat qui s'est élevé récemment autour de la « nouvelle » critique, il convient d'examiner méthodiquement les affirmations globales et les demi-vérités qui ne cessent de l'alimenter.

Il faut d'abord se demander si la critique contre laquelle s'élève R. Barthes est vraiment « réductrice ». Son principal travail, écrit-il, consiste à rechercher les « sources », à quelque ordre qu'elles appartiennent. « Il s'agit toujours de mettre l'œuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'*autre*, avec

12. E. Bouvier et P. Jourda, *Guide de l'étudiant en littérature française*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

13. René Wellek et Austin Warren, *Literary Theory*, New York, Harcourt Brace, 1956.

un *ailleurs* de la littérature[14] ». Mais toute étude historique est-elle forcément explicative ? Et même quand elle l'est, chacun n'a-t-il pas la ressource de l'utiliser à des fins autres que celles prévues par l'auteur ? Il peut être très utile de connaître les amitiés poitevines de Rabelais, même si, contrairement à l'interprétation de Lefranc, le sens littéral du *Tiers Livre* ne s'en trouve nullement éclairé. Voilà, en tout cas, un premier problème à examiner : celui des rapports que doivent entretenir les études historiques et la lecture de l'œuvre.

R. Picard, dans le pamphlet récent qu'il a publié contre la nouvelle critique, soulève un tout autre problème, mais il le fait avec les termes mêmes utilisés par R. Barthes pour attaquer la critique « universitaire ». Selon lui, c'est la nouvelle critique qui est réductrice. Elle considère en effet l'œuvre « comme une collection de signes dont la signification est ailleurs, dans un *ailleurs* psychanalytique [...] ou dans l'*ailleurs* pseudo-marxiste d'une structure économico-politique, ou dans l'*ailleurs* de tel ou tel univers métaphysique qui serait celui de l'auteur [...] Ainsi [...] l'œuvre n'est plus dans l'œuvre. Extérieure à soi, elle consiste dans des relations qui la dépassent[15] ». Le pamphlétaire confond ici deux tendances critiques qu'il importe de distinguer. Les méthodes de C. Mauron, de J.-P. Weber, et, pour une certaine part, celle de L. Goldmann, sont aussi réductrices et explicatives que pouvait l'être celle de l'école lansonnienne. Pour ces chercheurs, le sens se trouve hors de l'œuvre, embusqué dans une instance psychologique qui est toujours une variante de l'inconscient. Aussi prétendent-ils tous « dire vrai » au sujet de l'œuvre, c'est-à-dire atteindre une vérité objective. Il en va tout autrement de G. Poulet, de J.-P. Richard et de J. Starobinski. Sensibles à la critique sartrienne de la notion d'inconscient, ils explorent une conscience, non pas cachée derrière l'œuvre, mais coextensive à l'univers imaginaire qu'elle crée. Cette conscience n'est pas de l'ordre de la connaissance ; elle est donc radicalement différente de la conscience claire[16] ; et si elle se manifeste, si elle *existe*, au-delà de l'expérience créatrice, ce ne peut être que par la complicité d'une autre conscience, celle du lecteur. La lecture devient alors l'aventure de deux consciences inextricablement liées l'une à l'autre. Et l'objectivité des « résultats » étant devenue problématique, le critique ne pourra plus prétendre « dire vrai » au sujet de l'œuvre. R. Picard

14. R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, éditions du Seuil, 1964, p. 248.

15. R. Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, pp. 113-114.

16. J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 658.

refuse d'admettre cette conclusion[17]. Ce refus pose un problème que l'on pourrait formuler dans les termes suivants : l'aventure subjective d'un lecteur aux prises avec une œuvre relève-t-elle de l'activité critique ? ou bien, ne faut-il pas lui laisser son nom, si simple et si noble à la fois, de lecture ?

Pour résoudre ces deux problèmes, nous devons nous référer à une certaine théorie de la création littéraire. En principe, nous ne pouvons recourir ici, ni à celle que proposent les études littéraires traditionnelles, ni à celle des « nouveaux » critiques. Reste la réflexion, particulièrement riche depuis le début du XXe siècle, que les créateurs ont effectuée sur leur propre travail. Ils furent les premiers à remettre en question l'application de la science positive à l'étude des textes ; et ils jetaient en même temps les fondements de ce qui allait bientôt devenir la nouvelle critique française. En renouant le fil de cette réflexion, nous retrouverons donc, à sa source même, la critique de la méthode traditionnelle des études littéraires, et nous pourrons en même temps mieux apprécier la fidélité des nouvelles méthodes à leurs origines.

*

Toute critique, comme aussi toute lecture naïve, vit sur l'illusion d'une continuité sans faille entre l'œuvre et son auteur. Cette croyance n'est guère remise en question par les auteurs de textes non littéraires. Pour le journaliste, le mémorialiste, l'historien, il y a une correspondance simple entre « ce qui est écrit » et « ce que l'on a en tête ». Le texte ayant ici pour fonction de communiquer certains renseignements, on doit supposer que le rédacteur sait ce qu'il veut dire, avant de le dire. Le processus de l'écriture se déroule alors, de bout en bout, à l'intérieur de la conscience claire ; et nul ne songera à contester, dans le cas du journaliste, qu'une seule et même personnalité puisse présider, d'une part, à la rédaction d'articles quotidiens, et d'autre part, aux mille comportements dont est faite la vie en société. Mais il n'en va plus de même lorsque l'écriture, renonçant pour une large part à la *communication*, assume, d'une manière presque exclusive, une fonction d'*expression*. Le texte accède alors au statut d'objet littéraire, et l'auteur, au moment où il le conçoit, est différent de l'homme qui, l'instant d'après, répondra à un nom, à un signalement, à un état civil, à l'ensemble des habitudes sociales qu'on lui

17. R. Picard, *op. cit.*, p. 13.

connaît. Tel est le témoignage formel des créateurs, quand aux rapports qu'ils entretiennent avec leur œuvre.

Chacun est libre de récuser ce témoignage. Les écrivains ont tendance à se croire différents des autres hommes? Mais n'ont-ils pas raison, puisqu'ils poursuivent une expérience d'approfondissement intérieur qui débouche sur l'extrême solitude de l'œuvre. Les écrivains sont avant tout des émotifs? ils décrivent d'une manière inexacte, ou approximative, ce qui se passe en eux? il faut accueillir avec circonspection l'analyse qu'ils font de leur travail, et que seuls les doctes peuvent mener à bien? À vrai dire, nulle argumentation *a priori* ne saurait confirmer ou infirmer le témoignage des créateurs. Entre ceux-ci et les critiques, «anciens» ou «nouveaux», il faut choisir. Les doctes pratiquent eux-mêmes une écriture non littéraire, et ils auront toujours tendance à voir, dans la création, une simple variante de l'activité courante d'écrire. Si nous prenons le parti des créateurs, c'est que leur recherche est intérieure au processus même qu'ils analysent. Le fait est particulièrement frappant, chez les poètes, depuis le Symbolisme, et chez les romanciers, au moins depuis Proust. La poésie est devenue recherche de l'essence de la poésie : nous aurons à y revenir, tout à l'heure, à propos de Valéry et de T. S. Eliot. Et la *Recherche* de Proust est à la fois recherche du temps perdu, recherche de l'essence de soi, et recherche de l'essence de la littérature.

Au terme de l'expérience créatrice, les uns et les autres arrivent à la même conclusion : l'œuvre est produite par une personnalité spécifique, qui demeure cachée aux yeux des hommes. Cachée, elle l'est aussi aux yeux du créateur lui-même; et s'il commence à créer, c'est pour mettre au jour ce que, précisément, il ne connaît pas. Telle est la vérité que comprend tout à coup le héros du *Temps retrouvé*, lorsque, dans l'antichambre du salon Guermantes, il décide enfin de plonger en lui pour ravir à la création littéraire son secret. À travers les trois mille pages de son livre, le Narrateur avait cherché, hors de lui, dans ses rapports avec les autres, une vérité qui, rigoureusement individuelle et intérieure, n'a aucune réalité sociale. Jusqu'à la soirée Guermantes, il avait cherché au niveau de la conversation, de l'intelligence, donc de la conscience claire. Il comprend maintenant qu'il doit déchiffrer les «signes inconnus» d'un «livre intérieur», et que cette lecture «consiste en un acte de création, où nul ne peut plus nous suppléer, ni même collaborer avec nous». Ce sont ces signes, note-t-il encore, que «son attention explorant

son inconscient allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde [18]».

Ces lignes résument toute la réflexion de Proust sur le travail créateur. Elles font comprendre que l'écrivain n'a pas *quelque chose* à dire, mais qu'il a à *se* dire. Dans le premier cas, il aurait, avant même de communiquer, la claire connaissance de ce qu'il veut transmettre. Dans le second, il ne peut connaître, avant d'avoir créé, ce qu'il veut exprimer. C'est pour connaître qu'il crée — le déchiffrement du livre intérieur « *consiste* en un acte de création » — si bien que la connaissance n'anticipe jamais sur le processus créateur. Les deux opérations sont rigoureusement simultanées, et en fait elles se confondent en une seule. Sans doute l'intelligence intervient-elle, tout au long du développement, comme instrument de critique et d'organisation des structures du langage. Mais à aucun moment, ce que l'écrivain veut exprimer : l'essence de lui-même, n'entre dans le champ de la conscience claire. Tout le processus se déroule entre deux pôles qui demeurent soustraits au domaine propre de l'intelligence : d'une part, l'« inconscient » dont parle Proust, et qui, par nature, est inconnaissable ; et d'autre part, l'œuvre, qui est un objet *sui generis*, et non un discours de prose élaboré par l'intelligence en vue de la communication entre les hommes. Par rapport au moi des relations sociales, le moi créateur est, à la lettre, un autre : tel était déjà le sujet du *Contre Sainte-Beuve*.

Valéry désigne le même moi insaisissable, lorsqu'il écrit, dans la *Note et digression* de 1919 : « Chaque vie si particulière possède toutefois, à la profondeur d'un trésor, la permanence fondamentale d'une conscience que rien ne supporte », et qui est située dans un éloignement infini, par rapport à la conscience claire. « Notre *personnalité* elle-même, que nous prenons grossièrement pour notre plus intime et plus profonde *propriété*, pour notre souverain bien, n'est qu'une *chose*, et muable et accidentelle, auprès de ce *moi* le plus nu[19] ». Soustrait à l'univers des « causes », des circonstances de la vie profane, il participe d'une intemporalité que Proust ne craignait pas de désigner du nom d'éternité. Et c'est lui seul qui sécrète l'œuvre. De même, T. S. Eliot dira-t-il que le poète n'a pas une « personnalité » à exprimer. Il souligne avec force que « les impressions et les expériences qui sont importantes pour l'homme peuvent ne pas prendre place dans sa poésie, et celles qui prennent de l'importance dans sa poésie peuvent ne

18. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. III, p. 879.

19. P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, pp. 1226, 1228.

jouer qu'un rôle négligeable dans l'homme, dans la personnalité[20] ». Le poète anglais, avec sa théorie paradoxale de l'« impersonnalité » de l'écrivain, rejoint ainsi les réflexions de Valéry sur le moi créateur.

Les deux poètes s'accordent encore, dans la critique qu'ils font, tout comme Proust, de l'histoire littéraire. Réfléchissant sur le *Vinci* de sa jeunesse, Valéry dira combien il eut du mal à résoudre le problème des rapports entre l'homme et son œuvre :

> J'avais la manie de n'aimer que le fonctionnement des êtres, et dans les œuvres, que leur génération. Je savais que ces œuvres sont toujours des falsifications, des arrangements, l'*auteur* n'étant heureusement jamais l'*homme*. La vie de celui-ci n'est pas la vie de celui-là : accumulez tous les détails que vous pourrez sur la vie de Racine, vous n'en tirerez pas l'art de faire ses vers. Toute la critique est dominée par ce principe suranné : l'homme est *cause* de l'œuvre, comme le criminel aux yeux de la loi *est cause* du crime. Ils en sont bien plutôt l'effet ! Mais ce principe pragmatique allège le juge et le critique ; la biographie est plus simple que l'analyse. Sur ce qui nous intéresse le plus, elle n'apprend absolument rien[21].

Il ne faut pas conclure de là que la biographie est inutile, mais qu'elle n'a pas de valeur explicative. L'étude des causes, dira Eliot, peut être, dans certains cas, une excellente préparation à la lecture de l'œuvre. Mais, poursuit-il, « pour comprendre un poème, il est aussi nécessaire, et je dirais dans la plupart des cas encore plus nécessaire, que nous nous efforcions de saisir ce que la poésie vise à être — on pourrait dire... que nous nous efforcions de saisir son *entéléchie*[22] ». L'œuvre est en effet cause de l'homme, de ce qu'il devient, de cette essence de lui-même qui est peu à peu mise au jour. C'est là sa finalité immédiate, et celle-ci importe infiniment plus que la causalité qui va de l'homme à l'œuvre — cet « homme » n'étant d'ailleurs pas le créateur, c'est-à-dire l'auteur de l'œuvre.

Cette conception de la création littéraire amène à poser d'une manière toute nouvelle la question du sens des textes. Dès lors que l'œuvre n'est plus postérieure à son sens, il ne peut être question de repérer celui-ci dans la pensée consciente de l'auteur, prise au moment de la rédaction. Les documents para-littéraires écrits par l'auteur : mémoires,

20. T. S. Eliot, « La tradition et le talent », *Essais choisis*, traduits par Henri Fluchère, Paris, éditions du Seuil, 1950, p. 34.

21. P. Valéry, *op. cit.*, pp. 1230-1231.

22. T. S. Eliot, « Les frontières de la critique », *De la poésie et de quelques poètes*, traduit par Henri Fluchère, Paris, éditions du Seuil, 1964, p. 93.

journaux intimes, correspondances, renseignent sur l'homme; mais, comme nous le rappelle Valéry, ils ne disent rien sur ce qu'il importe le plus de savoir, c'est-à-dire sur le sens de l'œuvre. Si le sens est quelque part, c'est dans l'œuvre, et non dans les documents qui émanent de cet « homme » qu'est l'auteur. Supposer que le sens puisse exister hors de l'œuvre, c'est admettre que l'auteur, tout au long du processus de la création, possède par-devers lui la « substance » de ce qu'il fait, et qu'il se contente de « traduire » celle-ci dans une forme sensible. Mais toute la psychologie moderne du langage, confirmant en cela le témoignage des créateurs, s'inscrit en faux contre cette thèse. Si le poète et le romancier savaient vraiment ce qu'ils veulent dire, ils ne le diraient pas. Si le contenu de l'œuvre préexistait à l'œuvre, si elle était pour ainsi dire toute faite dans l'esprit de l'écrivain, rien ne justifierait qu'elle en sorte. Ce n'est pas parce que l'on sait, mais pour savoir, que l'on écrit. Aussi le sens n'est-il pleinement constitué que dans l'œuvre, et il ne peut être question de le rechercher hors de celle-ci. L'auteur a déjà mis dans son œuvre tout ce qu'il a à dire, et tout ce qu'il a à en dire.

*

Le sens est donc dans l'œuvre. Mais cette affirmation est-elle bien claire? Le mot « œuvre » évoque en effet un objet fait de papier et de signes typographiques; et le sens, tel que nous l'avons défini, ne saurait être dans cet objet matériel. Prise dans sa matérialité, l'œuvre n'*existe* pas, comme œuvre. « L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte », disait Valéry[23]. Elle existe, dans la mesure où elle est en prise sur une conscience : conscience créatrice, dans le premier temps du processus créateur; conscience lectrice, dans le second. Ce qui existe, c'est, d'une part, une œuvre-en-train-de-se-faire, et d'autre part, une œuvre-en-train-d'être-lue. Entre les deux, il y a non pas une œuvre, mais un livre, c'est-à-dire un objet matériel, dépourvu de signification littéraire. On n'écrit pas pour dire

23. « *L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte.* Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière. Transportez la statue que vous admirez chez un peuple suffisamment différent du nôtre : elle n'est qu'une pierre insignifiante. Un Parthénon n'est qu'une petite carrière de marbre. Et quand un texte de poète est utilisé comme recueil de difficultés grammaticales ou d'*exemples*, il cesse aussitôt d'être une *œuvre de l'esprit*, puisque l'usage qu'on en fait est entièrement étranger aux conditions de sa génération, et qu'on lui refuse d'autre part la valeur de consommation qui donne un sens à cet ouvrage. » P. Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *Œuvres*, t. I, p. 1349.

quelque chose, mais on écrit certainement pour être lu. On écrit pour savoir ce que l'on a en soi ; mais cette vérité de soi, elle est prise dans une œuvre qui, pour être parfaite, doit se détacher de son créateur. Elle est objet ; et ce qu'elle laisse dans l'auteur, ce n'est pas une certaine connaissance conceptuelle de lui-même, mais la simple trace de son passage, de son arrachement des profondeurs de la conscience créatrice. Dès qu'elle existe, hors de celle-ci, dans son objectivité, l'œuvre a donc encore quelque chose à dire ; elle a même tout à dire, et le second temps de son existence, de loin le plus long, ne fait que commencer. Elle appelle un lecteur, des lecteurs, une tradition de lecture : tradition de subjectivité, mais qui est finalement le seul critère objectif de la valeur littéraire. L'œuvre de valeur est celle qui, depuis un certain nombre d'années, de générations, de siècles, n'a jamais cessé d'exister comme œuvre, c'est-à-dire d'être lue. Aussi Sartre pourra-t-il dire, après Valéry :

> L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre [...] L'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique, et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit[24].

Si je lis Rabelais aujourd'hui, si je l'étudie, si même je décide d'en faire une thèse, c'est tout simplement parce que son œuvre m'est transmise depuis le XVIe siècle, par une chaîne ininterrompue de lecteurs : créateurs, ou simples « liseurs » qui, comme le duc de Guermantes, ne trouvent rien d'autre à dire sur Balzac, sinon que « c'est charmant[25] ». L'ordre des valeurs littéraires étant ainsi établi, survient la nuée des doctes, lansonniens ou « nouveaux » critiques, historiens ou structuralistes, qui s'appliquent, les uns à « expliquer », les autres à « décrire » l'œuvre, selon sa « genèse » ou sa « structure ». Ils peuvent alors tranquillement entreprendre de dire pourquoi l'œuvre est belle. Mais si, comme Sainte-Beuve et tous les « grands » critiques du passé, ils s'attaquent à une

24. J.-P. Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? » *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 93. Cf. dans le même sens, J. Starobinski, dans *Les Lettres nouvelles*, 24 juin 1959, p. 13 : « On doit pouvoir s'intéresser à la genèse des œuvres sans pour autant oublier qu'une seconde genèse, plus importante, commence à la lecture de l'œuvre achevée. »

25. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1962. Et le narrateur d'ajouter : « Je me demande quelquefois encore aujourd'hui si ma manière de lire ne ressemble pas plus à celle de M. de Guermantes qu'à celle des critiques contemporains. » *Ibid.*, p. 282.

œuvre contemporaine, leurs démonstrations pourront se trouver, en très peu de temps, infirmées par le jugement de toute une génération de lecteurs naïfs.

Si l'œuvre exige si impérieusement d'être lue, c'est qu'en un sens, la conscience lectrice est « plus intime à l'auteur que l'auteur lui-même[26] » ; et il faut reconnaître la vérité du paradoxe que J. Pommier se refuse à admettre : celui du « poète qui ne sait pas ce qu'il a voulu dire, et qui attend que son public l'en instruise[27] ». La lecture devenant un élément essentiel de l'existence de l'œuvre, on ne peut plus dire, d'une manière simple, que celle-ci *a* un sens. Elle *prend*, elle trouve son sens dans la lecture ; et si elle recrute des lecteurs, c'est précisément parce que ceux-ci sont des déchiffreurs, des donneurs de sens. Aussi le sens est-il intimement lié à la subjectivité du lecteur. G. Poulet a affirmé très nettement cette vérité, dans un passage qui, à nos yeux, s'applique mieux à la lecture qu'à la critique proprement dite :

> Je vous le demande, sur quoi, en fin de compte, la critique s'appuierait-elle, sinon sur la plus rigoureusement subjective des préférences ; préférence si exclusive, si absolue même, qu'elle ne diffère en rien de celle par laquelle nous nous choisissons nous-même, comme centre et sujet de notre univers[28].

J.-P. Richard dira également : « chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts[29] ». Aussi faut-il dire que les « en-dessous » dans lesquels le critique veut « s'enfoncer » ne sont pas exactement ceux « de l'œuvre[30] », puisqu'ils ont pour foyer la conscience lectrice elle-même. C'est avec raison que le lecteur se déclare impuissant à « dire vrai[31] » sur l'œuvre. Il n'a pas pour fonction de mettre au jour une vérité objective de l'œuvre, mais de la faire exister, comme le dit Proust, en la recréant à l'intérieur de lui-même. La lecture est donc créatrice, au

26. J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. XIV.

27. J. Pommier, « Baudelaire et Michelet devant la jeune critique », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1957, p. 550.

28. G. Poulet, *Les Lettres nouvelles*, 24 juin 1959, p. 13.

29. J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 10.

30. « La critique peut dès lors s'enfoncer dans les sous-bois, suivre des pistes à demi recouvertes, s'enfoncer dans les en-dessous de l'œuvre, afin d'y découvrir des points d'émergence et de clarté. Elle aime les parcours souterrains. » J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 17.

31. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 166.

même titre que l'opération, intérieure à l'écrivain, qui aboutit à la production du poème ou du roman.

Expérience de création, la lecture doit nécessairement aboutir à un terme objectif, qui peut prendre trois formes. Chez le simple «liseur», la re-création de l'œuvre s'opère au niveau de la conscience pratique : les romans de Balzac imprègnent, colorent, transforment, recréent, en quelque sorte, les comportements intellectuels et sociaux du duc de Guermantes. Chez d'autres, la lecture peut aboutir à un discours sur l'œuvre, qui devient une véritable création, dans la mesure où il est cohérent et méthodique; ainsi de R. Barthes, de G. Poulet, de J.-P. Richard, critiques «créateurs», qui furent d'abord de simples lecteurs de Racine, de Proust, de Mallarmé. Chez d'autres enfin, la culture, et plus particulièrement la lecture, débouche sur la création d'une œuvre, poétique ou romanesque, la critique devenant alors un simple sous-produit de l'activité proprement littéraire; c'est le cas de Proust, lisant, méditant, pastichant Balzac ou Saint-Simon; c'est le cas de Claudel, qui dit avoir annoté et traduit tout Shakespeare, avant d'écrire son premier drame.

De ces trois lecteurs, lequel exerce une activité vraiment critique? Mais tout d'abord, qu'est-ce que la critique? À laquelle des deux fonctions du langage doit-on la rattacher? à l'expression ou à la communication? La fonction expressive répond au besoin qu'éprouve la personne de se dire, et elle s'exerce dans une activité spécifique : la création. Or, on peut difficilement admettre que la critique soit avant tout une activité expressive. Le critique n'a pas d'abord à se dire, mais à dire quelque chose, et son travail vient normalement se placer dans le circuit de la communication. Il exerce alors une activité qui se différencie nettement, d'une part, de la lecture, et d'autre part, de la création. Simple liseur, il se nourrit de l'œuvre des autres; créateur, il construit la sienne; critique, il doit faire autre chose : communiquer avec d'autres liseurs, *dire vrai* au sujet de ce qu'il a lu.

De nos trois lecteurs, lequel est apte à remplir cette fonction?

Le simple «liseur», nous le disions plus haut, recrée l'œuvre en lui-même; il la fait exister, avec sa manière à lui d'être dans le monde. Mais cette expérience subjective doit partir d'un terme objectif, qui est l'œuvre, et tout ce qu'elle peut apporter au lecteur. Pour être vraiment lecteur, c'est-à-dire créateur de l'œuvre, tout comme l'auteur, il ne suffit pas de s'y «projeter». Pour être «en prise» sur un texte, il faut être très proche de lui; et la distance qui sépare le lecteur, du texte, doit nécessairement être comblée par un ensemble de connaissances, extérieures à l'œuvre, qui seules peuvent

révéler les mille allusions historiques ou culturelles qui rayonnent autour de chaque mot. Comme le dit justement T. S. Eliot, on ne peut jamais déterminer *a priori* l'utilisation que l'on fera des connaissances biographiques et historiques. À certaines œuvres elles fourniront un véritable « éclairage » ; pour d'autres elles n'expliqueront que des détails, ou rien du tout. En aucun cas, elles ne peuvent servir à nous transporter dans une période éloignée, ou dans un milieu différent du nôtre ; l'utilité de ces connaissances est plutôt « de nous dépouiller des limites de notre époque, et de dépouiller le poète, dont nous lisons l'œuvre, des limites de son époque à lui », ce qui nous permet « d'acquérir l'expérience directe, de trouver le contact immédiat avec sa poésie[32] ». Les connaissances « extrinsèques » mènent le lecteur jusqu'au seuil de l'œuvre, et en ce sens, elles lui sont indispensables. À partir de là, le lecteur doit avancer seul. C'est lui qui déchiffre, qui crée, qui fait exister le texte. La connaissance qu'il a de l'auteur, de l'époque, du milieu, il ne l'utilise pas ; on peut seulement dire qu'elle est là, comme toute sa culture, et qu'elle exerce, sur la perception qu'il a de l'œuvre, une sorte de contrôle permanent et automatique. Elle fournit au lecteur les conditions d'intelligibilité de l'œuvre. Elle empêche la lecture d'être totalement subjective. Elle n'aide pas directement le lecteur à recréer l'œuvre, mais elle limite l'éventail des interprétations possibles. L'histoire littéraire apparaît dès lors comme une discipline auxiliaire de la lecture. Aussi, ni le lecteur ni l'historien de la littérature ne sont des critiques. Le premier poursuit une expérience de création ; il n'a donc pas à dire vrai, au sujet de l'œuvre, comme telle. Le second poursuit un travail de recherche qui relève de l'histoire ; et s'il réussit à dire vrai, c'est au sujet de l'auteur, de l'époque ou du milieu, jamais au sujet de l'œuvre. Tel est le rôle que les créateurs (et après eux, les « nouveaux » critiques) assignent à l'histoire : ils reconnaissent son utilité, mais ils n'acceptent pas qu'elle puisse être explicative[33]. Ces remarques peuvent être étendues à la « psychocritique » et à la « sociologie de la littérature », dans la mesure où elles sont réductrices. Elles relèvent alors de ces disciplines spéciales que sont la psychanalyse et la sociologie. Elles peuvent contribuer pour leur part à mener le lecteur jusqu'au seuil de l'œuvre, mais pas au-delà. Si elles disent vrai, c'est au sujet de l'auteur, de son inconscient, du contexte sociologique

32. T. S. Eliot. « Les frontières de la critique », *De la poésie et de quelques poètes*, p. 101 ; *cf.* pp. 92 et 93. Voir aussi, p. 98, la distinction entre compréhension et explication.

33. *Cf.* T. S. Eliot, « The Perfect Critic », *The Sacred Wood*, Londres, Methuen, 1960, p. 16.

de son existence. Ces disciplines demeurent donc étrangères au travail propre de la critique.

Notre second lecteur, c'est, en fait, le « nouveau » critique. Aussi longtemps qu'il ne s'exprime pas dans une œuvre critique, sa situation est celle du « liseur » qui, pour déchiffrer l'œuvre, se serait mis dans les meilleures conditions d'intelligibilité. Il ne néglige rien de ce que les sciences de l'homme, et en particulier l'histoire, peuvent lui apprendre sur l'auteur, son époque et son milieu. Les « nouveaux » critiques — est-il besoin d'insister — admettent, tout comme les « anciens », l'utilité des études historiques; ils refusent seulement de leur reconnaître la fonction que la science positive leur assignait. Leur lecture n'est donc pas totalement subjective, mais elle l'est, puisqu'elle est créatrice. Ici, le critique s'exprime dans une « œuvre » qui tend à avoir le statut littéraire du poème ou du roman; il s'y « exprime », et c'est en « se disant » qu'il tente de « dire vrai » au sujet de l'œuvre. Il y arrive, bien sûr; mais son discours critique naît dans des conditions telles, qu'il est impossible d'y faire la part de l'objectivité et de la subjectivité. G. Poulet, J.-P. Richard, R. Barthes et J. Starobinski reconnaissent là le principe fondamental de leur méthode. La psychanalyse de Sartre et la sociologie de L. Goldmann, dans la mesure où elles ne sont pas réductrices, aboutissent aux mêmes résultats. Sans doute, le travail de ce dernier comporte-t-il tout un aspect « objectif »; mais ce mot, dans le vocabulaire du matérialisme dialectique, n'a plus le sens qu'il a dans la langue commune. De notre point de vue, un livre comme *Le Dieu caché* est avant tout une admirable création. On y reconnaît partout le « choix subjectif » de l'auteur, et son Pascal, comme sa vision de l'histoire littéraire globale, est reconstruit à partir de ce qu'il appelle lui-même la « foi » marxiste. Quant au programme, très séduisant, que propose la *Literary Theory* de Wellek et Warren, il présente les mêmes difficultés. Les auteurs recensent, sous le nom d'approche « extrinsèque », tout l'arsenal des disciplines dont l'objet n'est pas proprement littéraire, et dont nous avons parlé au paragraphe précédent. Vient ensuite l'étude des structures stylistiques ou thématiques : c'est l'approche « intrinsèque ». Cette expression nous paraît extrêmement ambiguë. Elle laisse entendre qu'il existe des méthodes susceptibles de mener le lecteur à l'intérieur même de l'œuvre. Mais il faut avoir soi-même pratiqué l'étude des thèmes, des constantes stylistiques, des images, pour constater à quel point la découverte de « structures » stylistiques ou de « réseaux » d'images est liée à la perception subjective du lecteur. Toute étude thématique est créatrice. Auerbach et Spitzer, qui pratiquèrent avec tant de virtuosité ces méthodes, le savaient mieux que quiconque. Spitzer, en

particulier, a toujours souligné la part de l'intuition spontanée dans ses explications de textes. Ces méthodes, comme celles de la « nouvelle » critique française, n'en arrivent pas moins à des résultats « objectifs ». Mais leur objectivité, répétons-le, est indissolublement liée à la subjectivité de l'expérience poursuivie par le lecteur. Celui-ci a bien l'intention de communiquer ce qu'il sait de l'œuvre, mais il ne peut le faire sans, en même temps, s'exprimer lui-même. Comment, dès lors, lui donner le nom de « critique », puisqu'il en remplit si imparfaitement la fonction ?

N'allons pas déclarer trop rapidement que le critique pur n'existe pas, et qu'il faut nous contenter d'avoir, d'une part, des historiens, des sociologues ou des psychanalystes et, d'autre part, des « liseurs » plus ou moins astucieux ou méthodiques. Il y a en effet une troisième manière d'entrer en relation avec l'œuvre lue, c'est celle du créateur. L'auteur de romans ou de poèmes est certainement, de tous les lecteurs, le plus vorace, et peut-être le plus pénétrant. Comme l'ont souvent dit Valéry et T. S. Eliot, il doit être un critique de premier ordre[34], car il cherche à ravir aux œuvres les secrets de leur fabrication. Lorsqu'il commence lui-même à créer, il dépend souvent très étroitement des œuvres qui l'ont nourri, et c'est encore grâce à son sens critique qu'il s'en détachera. Le mot « critique », tel que nous l'employons ici, désigne une attention tournée vers l'œuvre considérée comme objet d'art : l'écrivain cherche à prendre conscience des moyens techniques mis en œuvre par ses devanciers, et à les isoler, pour les transposer dans sa propre création. Il en fait parfois, comme Proust, des pastiches littéraires, qui se situent à mi-chemin entre la lecture et l'œuvre à faire, et qui, précisément parce qu'ils n'ont rien de proprement créateur, constituent peut-être la forme la plus aiguë de la critique. Son œuvre faite, l'écrivain donnera peut-être des essais critiques, plus ou moins fragmentaires, sur les grandes œuvres du passé. Sur celles qui l'ont vraiment marqué, ses observations ont grand-chance d'être objectives. « La critique du créateur sera vraiment de la critique, et non la satisfaction d'un désir non réalisé de création[35] ». Poète ou romancier, il *se dit* déjà tout entier dans son œuvre, et il n'éprouvera guère le désir de « s'exprimer », dans

34. P. Valéry, « Poésie et pensée abstraite », dans *Œuvres*, t. I, pp. 1335-1337 ; voir aussi tout l'essai de T. S. Eliot intitulé « La fonction de la critique », *Essais choisis*, pp. 38-53.

35. « *This gives us an intimation why the artist is — each within his own limitations — oftenest to be depended upon as a critic*; his criticism will be criticism, and not the satisfaction of a suppressed creative wish — which, in most other persons, is apt to interfere fatally » T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, p. 7.

ses essais critiques. Là, il cherche plutôt à transmettre ce que Eliot appelle les « faits » caractéristiques du phénomène littéraire ; et l'on comprend qu'il puisse le faire pour les seules œuvres qui entretiennent avec la sienne un rapport intime.

Les créateurs ne sont évidemment pas les seuls à posséder ce sens des faits objectifs de la création littéraire, mais seuls ceux qui le possèdent peuvent prétendre exercer, sur les œuvres, une activité spécifiquement critique. Peut-être tous les critiques exercent-ils, à l'occasion, cette activité-là — soit qu'ils travaillent, comme historiens, à approcher l'œuvre, sans jamais la rejoindre ; soit que, critiques créateurs, ils s'installent en un centre de l'œuvre si intimement lié à leur propre cœur, qu'ils ne réussissent jamais à en sortir totalement. Mais les tendances actuelles de la critique, en Amérique comme en France, ne vont guère dans le sens des « faits ». La critique, au contraire, est de plus en plus interprétative.

À la lumière de la réflexion faite par les créateurs sur leur propre travail, nous avons vu que l'actuel conflit des méthodes intervient entre deux tendances critiques qui se reprochent mutuellement, mais à tort, de fausser le sens des œuvres. L'historien (même « littéraire ») pratique une discipline qui, comme telle, ne concerne pas la littérature ; il fournit au lecteur une indispensable voie d'approche de l'œuvre, mais ne peut jamais prétendre y pénétrer, c'est-à-dire en donner une explication. Les « nouveaux » critiques, pour leur part, renoncent à « dire vrai » au sujet de l'œuvre. C'est leur droit. Mais ils ont peut-être en même temps le devoir de renoncer au titre de critiques, et d'avouer qu'ils sont de simples lecteurs.

Rares sont donc les purs critiques ? Mais qu'y a-t-il d'étonnant à cela, puisque rares sont ceux qui, comme le poète ou le romancier, connaissent, de l'intérieur, le phénomène de la création littéraire ?

*

Il reste à nous demander si, entre l'expression et la communication, la distinction est aussi nette que nous l'avons supposé jusqu'ici. Nous savons aujourd'hui que ces deux fonctions sont constamment associées, dans l'usage que nous faisons du langage. Réservons le cas du créateur, chez qui la fonction expressive s'exerce à l'état pur, au niveau de l'œuvre, et qui devient capable, à cause de cela, de communiquer d'une manière particulièrement objective, dans des essais critiques, les secrets de fabrication des œuvres du passé. La critique créatrice, tout expressive qu'elle soit, ne peut pas ne

pas communiquer une vérité objective de l'œuvre — indissociable, bien entendu, de la subjectivité du critique. Mais il faut en dire autant de l'essai de synthèse historique portant sur une époque ou sur un homme, et particulièrement lorsqu'il s'interdit d'expliquer, d'interpréter l'œuvre. Une telle synthèse procède toujours d'une certaine liberté de l'historien, qui, finalement, choisit les traits, agence en un ensemble homogène les éléments épars juxtaposés par la recherche. La recherche historique est créatrice, dans la mesure où elle rassemble, sous une seule hypothèse, un grand nombre de données objectives. L'est-elle autant que la « nouvelle » critique, dans son ordre ? Oui, sans doute, mais pas de la même manière. La synthèse historique présente toujours un risque, car elle est essentiellement ouverte à la contestation. L'historien communique, avant tout. Son œuvre, il s'y exprime, dans une certaine mesure ; mais tout d'abord, il la propose, et dans un langage parfaitement ouvert à la communication. C'est par la même voie : la langue commune, que son œuvre sera contestée. On peut même dire que son œuvre est faite précisément pour cela : pour être contestée, en tant que synthèse.

Il en va tout autrement de la « nouvelle » critique. Précisément parce qu'elle est subjective, la contestation n'a aucune prise sur elle. Comme le dit J.-P. Richard, elle propose toujours un seul des mille chemins de lecture que l'on peut adopter pour parcourir l'œuvre. C'est même trop dire, qu'elle le propose ; elle se contente d'en souligner le tracé, sachant bien qu'en ce domaine, un cheminement ne vaut que pour le lecteur qui l'a parcouru. Puisqu'il n'existe pas de lecture *ne varietur* d'une œuvre, il ne saurait être question de « vérifier » le cheminement proposé par le critique. On peut tout au plus proposer soi-même sa propre lecture, souligner en quoi elle s'accorde avec celle du critique, en quoi elle en diverge. Mais les deux lectures ne se contestent pas l'une l'autre. Créatrices et subjectives, elle sont également plausibles. Aussi les œuvres de la « nouvelle » critique sont-elles des créations sans risque. Elles ne sont point périssables, comme les synthèses historiques. Elles prétendent à être aussi incontestables que les œuvres littéraires elles-mêmes. Elle tendent d'ailleurs à constituer une littérature *sui generis* : une littérature à propos de la littérature. C'est là un genre littéraire nouveau, et il ne faut pas le confondre avec la lecture impressionniste que pratiquaient déjà Érasme et Montaigne. En France, ce type d'exégèse est encore relativement peu pratiqué ; mais aux États-Unis, où le commentaire des œuvres tend à devenir pléthorique, il inspire un secteur important de la « recherche ». Il est une question qu'il faut en tout cas se poser, à son sujet : cette « critique » contribue-t-elle à combler la distance qui

nous sépare des textes? ne risque-t-elle pas de s'interposer entre le lecteur et l'œuvre? Le seul problème est en effet de savoir si cette littérature au sujet de la littérature rapproche des œuvres, ou si elle en éloigne.