

**Zeitschrift:** Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie =  
Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss  
journal of philosophy

**Herausgeber:** Schweizerische Philosophische Gesellschaft

**Band:** 28 (1968)

**Artikel:** Aspects épistémologiques du problème de l'interprétation en critique  
littéraire

**Autor:** Pantillon, Claude

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-883284>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Aspects épistémologiques du problème de l'interprétation en critique littéraire

*par Claude Pantillon*

L'épistémologie intervient-elle dans les débats relatifs à l'interprétation en critique littéraire? Si oui, pourquoi? Qu'attend-t-on d'elle? Mais aussi en quoi son intervention pourrait-elle leur être plus profitable encore? Telles sont les questions directrices d'un article sur lequel pèse une triple hypothèque:

D'une part, en effet, je m'en tiendrai au cadre apparemment fort limité de la critique littéraire française contemporaine, sans même prétendre à l'exhaustivité à l'intérieur de ce domaine restreint. Il y a plus; cette étude se souciera moins de rendre justice aux écoles – ou plutôt aux adversaires – en présence que de mettre en évidence certaines tendances, d'accentuer les contrastes qu'elle schématisera à outrance afin de les rendre significatifs au dessein qu'elle poursuit. C'est dire que je m'efforcerai d'élaborer avant tout des *types idéaux*; loin de moi l'idée de prétendre les appliquer sans réserves à quiconque! Enfin, mon approche épistémologique de la critique littéraire s'ébauchera d'une manière plus philosophique que scientifique. Comment n'en ressentirai-je pas cruellement les limites moi qui suis, confronté sans cesse aux travaux du Centre d'épistémologie génétique? – Aveu précieux, toutefois, puisqu'il m'incitera à dégager, pour conclure, quelques-uns des chemins par lesquels pourrait s'opérer lentement le passage à une épistémologie plus scientifique de l'interprétation.

On ne peut aborder la question de l'interprétation dans le cadre de la critique littéraire actuelle sans tenir compte des divisions, des affrontements violents que cette question suscite aujourd'hui parmi les critiques eux-mêmes! Le fait vaut d'être mentionné: entre les critiques contemporains, la guerre des herméneutiques<sup>1</sup> a éclaté! Sa violence même, nous le verrons, doit donner à penser!

Deux camps, deux drapeaux: la *,nouvelle' critique* dont le nom à lui seul désigne déjà l'adversaire: l'ancienne ou, si l'on veut la *critique traditionnaliste*. Et le conflit surgit bel et bien, comme je le montrerai,

au niveau de la manière d'envisager et de pondérer la question de l'interprétation. En marge de ces deux tendances, une troisième forme de critique dont les implications herméneutiques méritent d'être rappelées; – nommons-la la *critique journalistique populaire*. C'est par elle que je débiterai.

### 1. *La critique journalistique populaire*

On peut la définir essentiellement par sa fonction: elle est occupée à *juger*, c'est-à-dire à choisir parmi les ouvrages littéraires proposés au public, à en mettre en lumière les qualités et les défauts, à en dévoiler ainsi qu'à en discuter les intentions. La fonction du critique qui ne se conçoit ici que par référence au public, est double: dresser un bilan d'une part, qui permette au lecteur de s'orienter au milieu des œuvres qui lui sont proposées, – orientation d'autant plus nécessaire que le nombre de celles-ci s'accroît sans cesse, que le temps et l'argent dont il dispose sont limités, que la masse des lecteurs possibles s'est étendue et se recrute parmi toutes les classes sociales –; fonction éducative, d'autre part, dans la mesure où elle s'efforce d'attirer son attention sur ce qui, à ses yeux, mérite d'être lu, de peser ainsi sur ses choix et de lui fournir des clés qui rendent plus aisée la lecture et la guident.

Notons aussitôt que ces deux fonctions ne sont pas aisément compatibles et que leur exercice dépend de multiples facteurs. En effet, dresser un bilan conduit à établir une hiérarchie des valeurs littéraires qui pèsera plus ou moins sur la vente; on connaît la suite. Mais au fait, ne la jugeons pas trop promptement, car les intentions du public à l'égard de la critique qu'il mandate et qu'il interroge, sont confuses. Faut-il qu'elle le guide et le forme; faut-il au contraire qu'elle le comble en flattant simplement ses goûts?

Je ne vois point que cette forme de critique doive bientôt disparaître ou perdre de l'importance. Car elle semble intimement associée à l'apparition de ce que l'on a pu nommer la 'civilisation du livre' dont l'existence repose sur un fondement technique, économique et social.

Quelles sont à ce niveau les modalités de l'interprétation? Il faut d'emblée souligner que la problématique de l'interprétation n'y fait généralement pas l'objet d'une réflexion épistémologique spécifique directement associée au travail de la critique. En d'autres termes, les modalités de l'interprétation ne dépassent point ici le stade de

l'activité implicite. Tentons d'en dégager les aspects essentiels d'une manière globale, tout à fait provisoire. Cette première approche épistémologique me paraît d'autant plus utile qu'elle permet d'introduire et de repérer certains thèmes ou problèmes dont les deux autres formes de critique s'occupent plus systématiquement d'une part, de rappeler, d'autre part quelques-unes des thèses mémorables d'Aristote qui, dans sa *„Poétique“*, jetait les bases d'une épistémologie de la compréhension des œuvres d'art dont les travaux de Dilthey et les analyses philosophiques de la critique moderne française sont à maints égards le prolongement. Mais il y a plus : la réflexion aristotélicienne en raison même de sa globalité, a le mérite de dégager un vaste champ d'enquête que l'analyse n'avait pas encore morcelé. Elle projette du même coup un horizon lointain que l'étude systématique, nécessairement fragmentaire, ne doit point oublier ; par rapport auquel elle ferait bien de se situer.

Disons, tout d'abord, que le critique opère par métier d'une manière analogue à celle de tout lecteur : il joue un rôle social, car il a charge d'incarner le public qui le mandate auprès de l'œuvre. Du lecteur, il accomplit les démarches avec, en plus, ce qu'une longue fréquentation des textes peut donner de pénétration, de souplesse et d'habileté. Emanation de celui-ci, se substituant à lui pour s'émouvoir et pour juger, il pourra après coup l'informer par lecture interposée de l'intérêt et de la valeur de l'ouvrage ; s'il vaut la peine d'en entreprendre la lecture et pourquoi.

En fait, sa tâche se trouve compliquée par les exigences mêmes du texte qui le sollicite. Car, si l'interprète joue un rôle que la société lui confie, d'un autre côté l'œuvre appelle et suscite un comportement spécifique, une réponse à la parole adressée. Cette réponse prenant ici la forme d'un discours second où se déposent et s'exposent l'émotion, la réflexion, le mouvement produit au niveau du critique par la lecture. Relevons à ce propos qu'il n'est plus possible aujourd'hui d'admettre sans plus l'idée que l'interprétation critique comporte deux mouvements analytiquement distincts : d'interprétation proprement dite et de *„traduction“*, ou superposition d'un langage second, le discours du critique, sur le langage premier de l'auteur. Nous savons maintenant combien ce découpage est discutable, que l'interprétation ne se situe pas en-deça d'un discours qui n'en serait que le prolongement. En réalité, l'interprétation ne se produit pas ailleurs que dans et par le langage ; en lui, elle s'accomplit et prend forme.



Soit, donc, ces deux systèmes de référence du critique qui en déterminent l'activité. J'envisagerai maintenant plus en détail le problème épistémologique de l'interprétation dans le cadre de la relation au texte. C'est à ce niveau que l'apport aristotélicien paraît fondamental :

Faut-il rappeler comment Aristote, après un travail de classification préalable, attribuait le succès de l'œuvre poétique à la place occupée par l'*imitation* chez l'homme, dès l'enfance ? Aristote soulignait, en effet, que seul parmi les êtres vivants, l'homme prenait plaisir à imiter. D'abord, n'était-ce pas par imitation qu'il acquérait ses premiers savoir-faire ? Il éprouvait ensuite du plaisir en présence d'œuvres littéraires, imitatives en leur essence, par le fait que celles-ci suscitaient une *expérience cognitive*. L'imitation apparaît donc ici : 1. Comme le support, l'origine fonctionnelle de l'œuvre (l'objet) et 2. le fondement d'une expérience cognitive du sujet que celle-ci provoque. 3. L'importance de l'imitation dans la reproduction poétique imitative, se trouve renforcée, – peut-être partiellement justifiée – , par la fonction *génétique* de l'imitation dans le cadre du développement humain. Source première d'acquisition de savoir-faire, ou d'intelligence pratique, l'imitation devient ultérieurement source de connaissance (et Aristote lui-même songe à mettre en relation cette connaissance avec celle du philosophe), par le truchement de la représentation figurée, 4. source, enfin, de plaisir, en raison de la *distance* qu'elle instaure entre la réalité brute et la vue qu'elle en donne : En effet, Aristote observe très finement la nature des relations que l'imitation entretient avec le réel dont elle conjure l'absence effective, tout en nous préservant de la présence réelle, massive, souvent douloureuse. La chose, la situation sont là, mais en imagination seulement : la distance que cette présence-absente instaure, dans l'exacte mesure où en elle il n'est pas aux prises directement avec l'événement, et ne le vit point dans son immédiateté aveuglante, permet alors au spectateur de connaître. 5. En outre, et je ne sais si on l'a suffisamment remarqué, pour que la représentation figurée remplisse sa fonction, il faut qu'elle rencontre et s'articule sur la trame de l'expérience vécue du sujet. Le spectateur ou le lecteur doivent être avertis, retrouver en elle, ce que chacun se représente. En d'autres termes, Aristote pose déjà la nécessité d'une identité relative entre l'objet et le sujet : mais en passant de l'expérience vécue à la transposition imitative, le sujet en prend une nouvelle perspec-

tive, par le fait qu'elle se trouve, comme on l'a vu, mise à distance de manière spécifique.

On sait qu'Aristote distingue deux types d'imitation, respectivement à l'origine de la *comédie* et de la *tragédie*. La première imite les hommes du commun, leurs travers ridicules. Que les hommes prêtent à rire, voilà ce que révèle la *comédie* toute entière préoccupée d'en imiter la petitesse; mais elle se garde bien de pousser l'analyse au point où les mesquineries, les bassesses, le ridicule humains deviendraient tragiques. Nous n'en connaissons pas davantage, puisque le paragraphe consacré à la comédie nous manque. Quant à la *tragédie*, elle est la représentation de la vie ou d'actions hors du commun. Ce n'est pas le lieu de rappeler plus en détails les considérations d'Aristote sur la tragédie comme genre littéraire; à condition de remarquer, toutefois, que celles-ci précèdent l'analyse de la relation qui s'établit entre les spectateur et l'action tragique et de nous souvenir que, pour la seconde fois, nous voyons le problème de l'interprétation impliquer une réflexion préalable, centrée sur l'objet: l'étude aristotélicienne ne dissocie pas l'examen des modalités de la compréhension de ce qui demande d'être compris.

Au niveau de la tragédie, Aristote considère la relation qui s'établit entre elle et le spectateur comme une relation de *participation*. Celle-ci suscite, en effet, de la part des spectateurs des mouvements de *compassion* et de *crainte*, qu'elle liquide ensuite (*katharsis*). Mais Aristote va plus loin en ébauchant une théorie des 'causes' de cette participation: il l'attribue au fait que la tragédie est une expression plastique de la vie même, – du bonheur et du malheur comme résultantes du caractère du héros tragique et des démarches qui en découlent ou l'éclairent de manière inattendue. Mais comment le spectateur peut-il être atteint et concerné par l'action tragique? C'est que, à la différence de l'historien préoccupé de relater ce qui s'est réellement passé, le poète s'attache davantage, quant à lui, à l'*universel*: l'universalité typique d'un caractère déterminé qui conduit à parler et agir d'une manière spécifique, vraisemblable ou nécessaire. Avec cette référence à l'universel qui débouche, au niveau de l'action, sur le vraisemblable ou le nécessaire, nous abordons l'un des aspects centraux de la réflexion aristotélicienne: en s'élevant à l'universel, la tragédie se déploie, quant à l'action, dans la dimension du *possible*. Tandis que l'historien se centre sur ce qui est arrivé, se plie aux exigences et aux contingences du réel, le poète ne se soucie

que du possible, de ce qui eût pu ou dû arriver. Tandis que l'historien explore les contingences, le poète appelle à la vraisemblance ou à la nécessité. Le possible peut atteindre le spectateur dans la mesure même où il peut le comprendre, reconnaître la vraisemblance de l'action, tout en en percevant l'universalité.

Sans doute arrive-t-il que le héros tragique, ses actes, sa destinée soient historiques; mais le poète en s'en emparant les élève à l'universalité et les projette dans la dimension du possible de manière à provoquer la compassion et la crainte.

Remarquons cependant que, aux yeux d'Aristote, ni l'universalité ni le possible ne suffisent à provoquer la compassion du spectateur. Elle suppose, en effet, trois conditions supplémentaires: la menace d'un bonheur, l'imminence du malheur, d'une part, d'autre part, l'existence d'un accord entre le destin du héros tragique et son caractère: qu'un héros vertueux et heureux s'abîme dans le malheur ne provoque ni crainte ni compassion; cela surprend seulement. Et comment compatirions-nous à l'effondrement du bonheur d'un héros fondamentalement mauvais? Cette seconde condition en entraîne une troisième; en effet, cet accord mentionné à l'instant est finalement relatif aux spectateurs eux-mêmes. Ne conduit-elle pas à exclure du champ tragique le héros trop vertueux ou trop profondément mauvais, qu'elle assigne au juste milieu entre le vice et, la vertu, aux faux-pas. Ne le rend-elle pas, finalement, proche de l'humain et du commun, qu'il dépasse pourtant?

La seconde condition supplémentaire appelle commentaire; je songe à la surprise provoquée par le malheur du héros vertueux qui me paraît révélatrice d'une vision du monde sur laquelle elle prend appui. Notre éloignement par rapport à Aristote nous incite à demander: Qu'advient-il de la compassion et de la crainte lorsque les coordonnées historiques, sociales, culturelles, le système référentiel du spectateur changent? En excluant du domaine tragique le héros vertueux au nom de la surprise que son malheur ne manquerait pas de provoquer, Aristote nous apprend que le possible-vraisemblable ou nécessaire, tout comme, sans doute, l'universel, ne s'affranchissent pas d'une certaine vision grecque du monde: il appartient en fait à chaque époque, à chaque culture de construire et de projeter ses propres universaux, de reconnaître ou de rejeter ceux que la tradition lui offre, de délimiter son champ de possibilités et de vraisemblance.

Toute l'analyse de la tragédie et de la nature des relations qu'elle

noue avec le spectateur repose sur une idée directrice dont il me faut souligner l'importance: En fait, Aristote ne se borne pas à décrire soigneusement le mécanisme de ces relations, car en décrivant il définit, ou mieux il *légifère* sur ce que la tragédie doit être. J'ai précédemment relevé que l'imitation était le support de l'œuvre poétique d'une part, que la réflexion sur la comédie et sur la tragédie commençait par en dégager les caractères objectifs, ce qu'elles étaient en tant que genres littéraires d'autre part. On n'en comprend pas encore toute l'importance, lorsque l'on en conclut à une solidarité effective entre l'objet et le sujet. En fait, cette interdépendance repose sur la *fonction* imposée par Aristote à l'œuvre poétique en général. Ainsi, par exemple, la tragédie *doit* provoquer la compassion et la crainte; l'analyse des mécanismes qui les suscitent, permet alors au poète qui sait quels effets il doit produire, de mettre en œuvre les moyens dont il dispose à cette fin. Et pourquoi donc Aristote tient-il tant à ce que le spectateur craigne et compatisse? – Sinon en vertu du *pouvoir cathartique* de cette participation? La tragédie permet de „purger“ l'homme de ses passions, de l'émouvoir sans le détruire, car il vit ces passions, ces émotions, à distance, selon le mode de la présence-absente au niveau cognitif. Voilà pourquoi, confronté au tragique, en dépit et par delà la compassion et la crainte, le spectateur éprouve du plaisir!

Résumons rapidement les thèses surgies au cours de cette analyse:

1. L'œuvre poétique est *imitation* et *doit* l'être.
2. Elle s'adresse au spectateur (lecteur) et *doit* être conçue en fonction du rôle qu'elle doit jouer par rapport à lui, des effets qu'elle doit avoir sur lui.
3. En évoquant par imitation une présence et une action, elle suscite un monde imaginaire marqué au coin de l'absence, mais dont les relations avec le réel sont évidentes et nécessaires.
4. En vertu de celles-ci et du mode imaginaire de leur existence, l'œuvre poétique provoque une expérience de type cognitif, prise de conscience et liquidation des passions de l'âme par investissement (projection?) dans l'espace et la configuration poétiques qui proposent au sujet des schémas dans lesquels il peut les couler. (Peut-être serait-il intéressant de mettre en parallèle cette fonction purgative avec la médecine hypocratique?)
5. L'œuvre poétique suppose non seulement un ensemble de relations contrapunctiques avec le réel, mais aussi un spectateur averti, expérimenté au sujet des choses de la vie, capable de donner vie et consistance à ce que la fiction imitative lui propose.

6. Ce qui revient à dire que compréhension, participation, crainte et compassion, trouvent, si l'on peut dire, leur genèse dans l'histoire même du sujet, dans son insertion en un milieu social, politique, culturel, déterminé, que l'œuvre va réfracter et transporter. 7. Il y a plus; le parallèle qu'Aristote propose entre l'imitation dans l'œuvre poétique et sa fonction par rapport au lecteur d'une part et la fonction de l'imitation source et origine de savoir-faire d'autre part, suggère l'idée d'une étude 'génétique' des mécanismes à l'œuvre dans la compréhension ainsi que dans la création littéraire. Idée que vient renforcer la remarque précédente (6) qui donne à penser, en somme, que la nature de la compréhension doit évoluer en fonction de l'expérience du sujet; évolution que l'on pourrait entendre en deux sens: 1. au sens du développement génétique – l'enfant ne pourrait comprendre certaines œuvres faute de pouvoir les insérer dans un cadre ad hoc préalable –; 2. au sens d'une évolution historique, sociale, culturelle ou individuelle qui provoque un déplacement du système de références à l'intérieur duquel se situe initialement une œuvre, et en fonction duquel elle peut être entendue.

Ceci dit, il convient tout d'abord de noter que si nous devons saluer aujourd'hui l'ampleur et la profondeur des vues d'Aristote, nous devons savoir aussi qu'elles exigent moins d'être reproduites et commentées, – ce que je viens de faire – que d'être reprises et approfondies à partir d'une investigation systématique sur laquelle je reviendrai. Il faut relever en outre que cette épistémologie est moins une épistémologie de l'interprétation qu'une *épistémologie de la compréhension* des œuvres poétiques. La distinction est-elle byzantine? Non pas, puisqu'elle entend souligner qu'Aristote ne se préoccupe pas de savoir à quelles conditions l'on peut entendre vraiment un texte, une œuvre poétique, comment s'instaure un ensemble de relations correctes ou arbitraires entre le sujet et l'objet. En fait, son problème prend plus haut et plus large: par rapport à la question des modalités de la compréhension d'une œuvre littéraire, le problème de l'interprétation n'est qu'un cas particulier ou secteur, beaucoup plus spécialisé. En réalité, Aristote ne doute pas de la compréhension, il en part et l'explique. On ne remarque point qu'il soulève la question de l'accord entre les intentions de l'auteur et la compréhension du spectateur. Du reste, l'œuvre est à ce point fonctionnelle, et, uniquement, par rapport au public, qu'il n'y a aucune raison de se demander si la vue que j'en ai, moi spectateur, coïncide avec les



intentions de l'auteur; l'auteur n'a pas d'intérêt en lui-même; il s'efface devant son œuvre conçue surtout comme un ensemble de moyens destinés à produire un effet au niveau du spectateur; on la juge donc d'après celui-ci. L'œuvre poétique ne semble pas pouvoir prétendre à l'autonomie, s'ériger en république dont le lecteur aurait à s'efforcer, au prix d'une longue approche, à devenir membre.

Ainsi donc, l'œuvre poétique se trouve-t-elle envisagée à partir du public auquel, par principe, elle est adressée; c'est bien pourquoi, l'épistémologie aristotélicienne de la compréhension m'a paru convenir tout particulièrement à la critique journalistique et à son rôle social. Elle s'applique remarquablement au lecteur plus enclin à goûter une œuvre qu'à remettre en question sa manière de l'entendre, peu soucieux de se décentrer d'une façon systématique par rapport à lui-même et de faire droit aux intentions ou aux manifestations d'autrui. Elle révèle que le problème de l'interprétation suppose, pour donner lieu à une investigation systématique, la réunion d'un ensemble de conditions préalables: Que, pour diverses raisons, on en vienne à s'interroger sur ce que l'on a compris et ce qu'il fallait comprendre; que l'on prenne conscience de l'opacité dense, de l'ambiguïté d'un message qui réfracte son porteur et accueille son destinataire. Il faut en conséquence que l'œuvre littéraire revête une importance qu'en définitive Aristote lui refusait, ou mieux lui ôtait, au profit de la philosophie\*. Ce qui implique, du même coup, une redéfinition de l'œuvre littéraire elle-même.

Mais elle rappelle aussi que le problème de l'interprétation devrait être étudié dans le cadre plus large de la compréhension et, en particulier, au niveau des actes quotidiens du public des lecteurs, qui, d'une manière ou d'une autre, le règlent pratiquement.

Revenons à présent à la critique journalistique et voyons combien les conceptions aristotéliciennes en éclairent l'appréhension: Par métier, notre critique s'efforce de participer; il compatit, il tremble, il se réjouit. Ce faisant, il s'engage corps et âme à parcourir l'espace de possibilités décrit par l'auteur qu'il juge en fonction du trajet qu'il a lui-même accompli. L'appréciation des ressources expressives de l'œuvre, de la peinture des caractères, de l'action, peut, en dehors

---

\* Il me semble, qu'une lecture de la «Poétique» pourrait être tentée dans ce sens et montrer qu'elle procède et prolonge ce mouvement d'émancipation qui se fait jour dans l'œuvre des Sophistes, de Socrate et de Platon.

de critères plus spécifiquement techniques et formels, utiliser les mêmes bases : elle s'opère au travers des effets produits.

Ainsi, au niveau de cette première forme de critique, l'interprétation se fonde essentiellement sur une *participation* vivante, ou intention de participation, qui engage tout l'être du critique : il se sert de lui-même comme d'une 'caisse de résonance' et d'un 'récepteur' qui décode les messages délivrés par le texte. Le processus de l'interprétation reste alors essentiellement global (compréhensif), tellement complexe qu'il défie à première vue l'analyse systématique et paraît exclure toute idée de lui substituer un ensemble ordonné de démarches méthodiques, clairement définies. Du reste, semblable projet ne saurait intervenir sans provoquer une réorientation de l'intention critique dominante. Car celle-ci ne se préoccupe pas seulement d'interpréter ; elle entend juger : émanation des lecteurs d'une époque, d'un lieu géographique et social, le critique ne peut l'oublier à l'instant de l'attaque du texte, qu'il aborde en fonction du rôle social qu'il joue, des exigences, des goûts, des valeurs qu'il représente ou imagine.

Par métier, il lui est demandé d'un côté de parcourir l'univers imaginaire du possible, ce qui exige bien une manière de décentration et de mise à distance des servitudes réelles qui l'entourent et le hantent, d'un autre côté de se couler dans la peau du public, d'en rassembler les qualités, les soucis et les réactions. De là, sans doute, cette crise d'identité qui le frappe bien souvent ; de là, l'expérience de ces grands critiques que furent, par exemple, Jacques Rivière et Charles du Bos. Ainsi, du premier qui remarquait : « Je ris de moi, quand je considère mon effroyable plasticité. Dès que je trouve une pensée qui ressemble à la mienne, je m'abandonne à elle. Je prends tous les contours qu'elle m'impose. » Ainsi du second qui écrivait : « Ne suis-je pas tout liquide ? » (Cité par G. Poulet dans 'Les Chemins actuels de la Critique', p. 9-11, coll. 10/18.)

Crise d'identité ? – Affinité secrète avec tous ou avec beaucoup et inconsistance personnelle ? Sans doute faut-il un terrain propice ; mais le métier fait le reste, car cette catharsis occasionnelle à laquelle songeait Aristote, devient ici une obligation professionnelle ! C'est pourquoi, au total, en dépit des exigences techniques que l'interprétation de ce type réclame, le problème de l'interprétation se résume d'abord à un problème d'*individualité* plus encore qu'à une affaire de méthode et de théorie : la nature (personnalité) du critique,



l'expérience acquise par une longue pratique, la fréquentation du monde, de la société de l'époque, telles sont les règles premières, au demeurant fort obscures, du métier. On les exprime d'un mot qui dit tout, y compris leur ambiguïté: la critique littéraire est un art!

Cette situation va se retrouver au niveau du discours du critique. Car en s'efforçant d'explicitier l'œuvre ou de légiférer sur elle, le critique expose en fait, inévitablement, la perspective qu'il en a, les fruits d'une médiation opérée par un sujet situé et conditionné. Quoi qu'il puisse dire ou prétendre, car l'illusion naïve d'une objectivité sans perspective n'a pas fini de faire des ravages, en expliquant, en exposant ce que le texte ,veut dire', le critique s'explique et s'expose simultanément aussi, lui et son temps. A ce stade, déjà, se pose, enveloppée ou méconnue, l'une des questions centrales de l'interprétation en littérature et ailleurs: qui parle de qui, et de quoi? Bien plus qu'un accident de parcours, ou un défaut de méthode; une condition et une servitude épistémologiquement inévitables, car ni le critique, ni le lecteur ne peuvent s'accommoder d'une approche de nulle part, indifférente à ce qu'ils sont.

Cette première forme d'interprétation ne doit pas être dépréciée; car outre la large audience dont elle jouit dans le public et de la tâche qu'elle remplit auprès de lui, elle a le mérite de s'approcher de la lecture que le profane pratique spontanément et de conjuguer un ensemble de dimensions, de jouer sur une multiplicité de registres qu'une interprétation aux méthodes plus strictes néglige bien souvent faute d'en percevoir l'importance. En fait, l'interprétation, dès ce niveau, est *surdéterminée* par un ensemble de motifs qui interviennent massivement, d'une manière plus ou moins incontrôlée; elle pêche bien souvent par l'excès de sa propre profusion.

## 2. *La critique traditionnaliste*

Il paraît difficile de prétendre réunir sous une même étiquette tant de critiques qui bien souvent, à première vue, n'ont de commun que d'être contestées par la ,nouvelle' critique. Il ne s'agit pas, ici, de nier la diversité des œuvres, des méthodes ou des intentions, mais de dégager certaines structures, certaines attitudes, certains préalables, modérément généralisables et d'en tirer les conséquences épistémologiques.

Par critique traditionnaliste, j'entends tout d'abord une critique

centrée exclusivement sur l'*objet*. Cette centration provoque ou s'inscrit dans le cadre d'une scission entre l'œuvre littéraire et le public auquel elle s'adresse. L'élémentaire ne consiste plus dans la situation polaire spectacle (œuvre, auteur) -spectateur (-lecteur); par un principe dont l'évidence est admise de soi, au point de ne faire l'objet d'aucune justification, l'œuvre est coupée de son rapport au lecteur et proclame son autonomie au regard de ce dernier.

Mais cette rupture et cette centration se paient et s'accompagnent d'une indifférence à l'égard du critique comme *sujet*, de l'interprète, réduit, en son individualité, à mener une vie obscure et étriquée, qu'on s'efforce de comprimer voire même de faire oublier. L'interprète se comprend en effet comme le serviteur de l'œuvre qu'il se borne à clarifier et à exposer. Il vit d'un vœu de pauvreté en renonçant à lui-même pour s'effacer mieux devant la grandeur d'autrui. Il se fait œil absorbé par la contemplation d'un paysage. Et l'on n'a pas tort de souligner la générosité qu'exige une telle lecture, dont le critique finira toujours par souffrir, car public et auteurs y verront, tôt ou tard, l'indice d'une incapacité à créer.

Précisons ce que cette attitude vis-à-vis du sujet connaissant (interprète) implique: on sait bien qu'il existe; on comprend qu'il est inévitable et indestructible; on voit assurément que son activité est indispensable. Mais on lui attribue un pouvoir négatif par rapport à l'objet, essentiellement déformant qu'on s'efforcera d'exorciser: en parlant de l'œuvre d'autrui, l'interprète n'a pas à parler de lui. La soumission au texte, les règles de l'analyse formelle, philologique, historique, la nature même d'un objet porteur d'un message distinct, permettent d'éviter ce danger, ou sinon de l'atténuer. Toutefois, force est de constater qu'en dévalorisant la subjectivité de l'interprète, cette forme de critique est conduite à la sous-estimer. Elle omet notamment de la traiter systématiquement en l'analysant d'une manière spécifique: l'interprète se satisfait d'une disponibilité de principe, globalement affichée; pour l'essentiel, il séjourne auprès de l'objet, s'absorbe dans les manipulations qu'il réclame, comme s'il cessait d'être à force de le scruter!

Tels sont les deux préalables fondamentaux à partir desquels est abordée dans le cadre de la critique traditionnelle la question de l'interprétation. Toutefois, si l'importance privilégiée de l'objet d'une part, la dévalorisation d'un sujet qui menace sournoisement l'appréhension de l'objet, d'autre part, conduisent bel et bien à prendre

conscience du problème de l'interprétation, elles empêchent, néanmoins, d'en apercevoir l'ampleur. Sous-estimée et dépréciée, la question de l'interprétation en est réduite à mener une existence semi-illégale; on la tolère à peine; on lui consacre un minimum d'attention. C'est pourquoi, au total, la critique traditionnaliste ne donne pas naissance à une étude approfondie et systématique de problème de l'interprétation ni ne s'inquiète de susciter une étude de ce type dans le cadre des sciences humaines. C'est pourquoi, en définitive, elle ne dépasse pas les analyses aristotéliennes précédemment évoquées, mais régresse plutôt par rapport à elles. C'est pourquoi, enfin, le renouvellement de la critique littéraire proviendra du dehors, de la philosophie, – Marx, Dilthey, Nietzsche, Husserl, etc.; des sciences humaines, en leur étonnant foisonnement, dont l'apport est capital bien que très fragmentairement exploré.

Mais quel est donc le statut de l'objet auquel la critique traditionnaliste se consacre si totalement? Force est de reconnaître qu'il est loin d'être défini clairement; qu'à ce niveau encore, la dépréciation du sujet connaissant ne favorise pas le passage à un plan épistémologiquement satisfaisant. Le statut de l'objet se manifeste indirectement, au travers d'un ensemble de présupposés, le plus souvent implicites: Le texte délivre un message complexe objectif, pour l'essentiel univoque, distinct par principe. C'est lui que l'interprète s'efforcera de mettre à jour en utilisant les jalons objectifs déposés par l'auteur à cette fin. L'interprétation est alors conçue comme un *rapport d'adéquation* entre ce que le texte 'veut' dire et la signification que l'interprète lui attribue. Cette adéquation est possible, du fait même que l'œuvre est fondamentalement manifeste en son sens. L'interprète peut et doit tendre à coïncider avec elle. Sa démarche consistera, du même coup, à débusquer les apparences ou à montrer comment les manifestations de surface, la forme, le récit, etc., s'articulent autour des intentions fondamentales; comment elles les exposent et les suggèrent plastiquement en leur cohérence essentielle. On comprend alors les raisons pour lesquelles l'activité du critique se trouve parfois contestée: qu'apporte-t-il de spécifique? Où son utilité? Ne se borne-t-il pas à paraphraser et souvent à dire d'une manière compliquée, ce que la magie d'un style, les vertus du génie, permettent d'exprimer avec élégance et promptitude?

Il y a plus: au côté de l'adéquation visée entre le texte et l'interprète, nous rencontrons une adéquation fondamentale, première,

entre l'œuvre et l'intention créatrice, volontaire et consciente de l'auteur: comprendre, correctement un texte littéraire, et singulièrement celui d'un 'grand' auteur, revient à entendre ce que l'auteur 'a voulu dire'. Nous voici donc en présence d'un nouveau présupposé fondamental qui détermine toute la stratégie du critique traditionnaliste. L'œuvre n'est jamais coupée de sa relation ombilicale à l'auteur. Elle est de part en part 'sa chose'. C'est pourquoi, la critique traditionnaliste est surtout une critique de *grands* auteurs ayant produits de *grandes* œuvres.

Si l'on essaie de parcourir l'univers où vit le critique traditionnaliste, on s'aperçoit qu'il est peuplé de monolithes cyclopéens, autour desquels gravitent des monuments de dimensions plus modestes, et des hommes qui les ont engendrés. Il faut bien dire quelques mots de ces auteurs si chers à cette forme de critique. Elle associe la grandeur avérée de leurs œuvres à leur nature hors du commun: ce sont des 'génies'. Les voici ces experts en humanité, ces consciences aiguës de leur temps, ces prophètes qui voient loin. Car il va de soi que rien dans leur œuvre n'est le fruit du hasard, qu'ils ont perçu distinctement ce qu'ils expriment et que le lecteur s'essoufle plus modestement à entendre. A leur contact, le moi se dilate et s'approfondit; le jugement s'affirme et se purifie; la moralité, parfois, s'affermite, la sensibilité s'aiguise, les valeurs essentielles s'acquièrent. Et qui sont leurs interprètes, sinon les intermédiaires entre le public et ces figures prométhéennes. Grâce à ceux-ci, l'homme du commun, rampant parmi les chiffres obscurs et douloureux de la vie quotidienne, pourra capter quelques rayons précieux d'une vision, d'une intelligence et d'une émotion qui illuminent et enchantent! Sans doute est-ce la raison pour laquelle la démarche compréhensive de l'interprète traditionnaliste a pour maxime le *respect* du texte. Cette lecture respectueuse d'auteurs éminemment respectables à laquelle elle s'efforce, n'exprime pas seulement le désir de les comprendre au plus près de ce qu'ils ont voulu et pensé dire. Le 'respect' du texte laisse entendre qu'il s'agit au fond d'une quête, d'un pèlerinage et bien moins d'une approche méthodique, technique, nécessairement profane en sa rigueur. Faut-il souligner que le respect est d'abord une modalité du comportement de l'homme face au sacré, qui le dépasse, l'effraie et bientôt le comble? Peut-être conviendrait-il d'envisager dans cette perspective la question précédemment évoquée de l'adéquation entre l'œuvre et la signification que l'interprète lui attribue. L'adéquation

visée, qu'elle s'exprime ou non en terme d'objectivité, pourrait être interprétée comme l'équivalent d'une fusion quasi mystique; le dépouillement du critique qui, pour mieux entendre l'œuvre, se met progressivement dans la peau de l'auteur, deviendrait une manière de possession.

Si mon hypothèse est exacte, elle devrait permettre d'expliquer la fonction épistémologique des recherches biographiques, historiques, éventuellement sociales, que la critique traditionnaliste n'a pas manqué d'entreprendre. Autant de démarches par lesquelles notre critique se dépouille de lui-même et s'approche pas à pas des sources vives de l'œuvre en leur jaillissement primitif. J'appelle l'attention sur le fait qu'en général ces recherches procèdent toutes, en dépit de leur diversité apparente, de l'idée directrice que l'auteur est une personnalité exceptionnelle, qui s'affirme dans la rigueur d'une réflexion appliquée avec constance, la richesse d'un tempérament, le frémissement d'une sensibilité naturelle, comme aussi dans la conjonction heureuse de tant de dons avec des circonstances particulières, familiales, historiques, sociales et culturelles, dont l'analyse fournit précisément la preuve. Bien entendu, l'étude du contexte favorise la compréhension du texte, mais il est très remarquable qu'elle ne l'explique guère. Car on le conçoit toujours comme un catalyseur dont le pouvoir dépend en dernière analyse, du terrain de son action. Mais l'argument le plus convaincant en faveur du bien-fondé de cette hypothèse paraît fourni par l'attitude de la critique traditionnaliste à l'égard des ressources offertes par les sciences humaines, la réflexion philosophique; voire même par son imperméabilité aux méthodes herméneutiques de la théologie! On observera avec quelle réserve elle les accueille, lorsque la nouvelle critique entend en tirer parti. Ces résistances, l'âpreté des débats, s'expliqueraient alors par le fait que ces méthodes semblent détruire le statut privilégié de l'objet littéraire et de ses créateurs, et en affaiblir considérablement le prestige. Car elles mettent en question l'essence même de la littérature. Interprétée en termes de conflit pulsionnel, de lutte de classes, par exemple, l'œuvre semble perdre cette *autorité* fondamentale qui provoque et incite au respect!

Voyez, par exemple, la polémique violente qui oppose R. Picard, un représentant de la critique traditionnaliste, à R. Barthes, auquel il reproche de ne s'intéresser qu'au ,brut', au ,primitif', c'est-à-dire de «s'installer dans le pré-littéraire et nier la littérature» (Nouvelle



Critique ou nouvelle imposture, J.-J. Pauvert, 1965, p. 138). Pour Picard, au contraire, comme l'observe S. Doubrovsky, le domaine de la critique est celui des significations claires, conceptuelles et esthétiques: «La critique, pour lui, c'est l'étude des produits finis; et la finition de l'œuvre littéraire, c'est le diamant d'une ultime clarté. Clarté, d'abord, de conception... Mais aussi luminosité esthétique... (Car) l'œuvre est avant tout une réussite esthétique. Son pourquoi se confond avec son comment. C'est en acceptant la médiation des ,normes' et des ,exigences', qu'il trouve autour de lui ou qu'il s'impose, que l'écrivain transforme, par son travail, le matériau de construction en ouvrage d'art.» (A propos de Picard, in Pourquoi la Nouvelle Critique, p. 33, de S. Doubrovsky, Mercure de France, 1967.) Pourquoi donc vouloir remonter par l'interprétation au-delà de la ,clarté' des significations claires, puisqu'au-delà nous trouvons le matériau brut, l'envers vulgaire de l'art, le pré-littéraire, la négation de la littérature.

Cette attitude ou ce ,coup d'arrêt' (le mot est de R. Barthes) témoigne, comme le dit Duobrovsky, d'un choix: «dans la multiplicité des significations (historiques, sociologiques, métaphysiques, etc.), que R. Picard reconnaît lui-même à l'œuvre d'art, il élit donc, comme seules valables, en bon disciple de Lanson, celles qu'il appelle ,littéraires'. Reste à savoir si ce décret est légitime, ou, tout simplement, possible.» (ibid, p. 34.) Voici donc suggérée l'idée que Picard, et, finalement, l'ensemble des critiques traditionnalistes ont choisi. Une décision dont la portée épistémologique est devenue plus manifeste au cours de l'analyse qui précède et qui notamment affirme, comme je l'ai montré, le primat de l'objet, la décentration et l'hostilité à l'égard du sujet connaissant; une décision qui oriente l'ensemble de la stratégie herméneutique adoptée par cette critique.

Cela dit, je ne puis entièrement souscrire à l'interprétation que Barthes et Doubrovsky paraissent donner à cette décision. Je doute fort qu'elle soit volontaire, consciente, privée. On doit plutôt la replacer dans le contexte social et culturel où s'affirme l'*autorité* incontestée des grandes œuvres littéraires qui en commande le *respect*. Autrement dit, les caractères épistémologiques de l'interprétation pratiquée dans la critique traditionnaliste, devraient être replacés et compris à partir du rôle attribué à la littérature dans le cadre d'une certaine société et d'une culture déterminée, que la critique traditionnaliste sanctionne et explicite. De là l'importance formative de

l'histoire littéraire telle qu'on l'enseigne dans nos écoles secondaires, et jusque, parfois, dans nos universités. Car il est remarquable que les manuels d'histoire de la littérature, la lettre des programmes scolaires, le statut social et le comportement de bien des professeurs de littérature, sont le plus bel exemple de la vigueur et de l'ampleur du courant traditionnaliste. Car il est notoire que l'enculturation de l'adolescent passe par eux; il acquiert à leur contact un système de valeurs, une forme de jugement, une vision du monde, dont l'importance n'est pas négligeable. La littérature déploie et atteste la grandeur d'une humanité exemplaire, paradigmatique, d'après laquelle l'individu aura à régler son comportement, vers laquelle il s'efforcera, à partir de laquelle il se comprendra. L'importance accordée aux grands écrivains, la manière de percevoir et de dégager cette importance, la signification grandiose de leurs œuvres, dépendent, alors, moins d'un choix opéré par certains critiques dans la solitude d'un cabinet de travail, que de l'initiative d'une société, d'une culture, d'une époque, peut-être même d'une classe sociale, qui détermine ou oriente ce choix.

Envisagé à partir de là, le conflit entre la critique traditionnaliste et la ,nouvelle' critique apparaît comme la conséquence d'une *crise culturelle et sociale*, autrement profonde, cristallisée ici sous une forme particulière: Crise ébranlant un mode d'intelligibilité de l'homme et du monde, un système de valeurs ainsi que les autorités qui le fondent ou l'incarnent. Cette situation de crise se révèle non seulement en comparant les contenus des interprétations littéraires divergentes, actuellement en présence, mais plus encore en s'attachant aux racines épistémologiques de ces interprétations.

Face aux tendances novatrices de la ,nouvelle' critique qui, comme je viens de le dire, pousse ses racines au cœur d'une société profondément bouleversée et s'en nourrit, la critique traditionnaliste fait l'expérience d'une *inversion des valeurs* dont il s'effare et qui en dit long sur son état. Il voit dans la ,nouvelle' critique un retour à la *boue* dont l'œuvre est peut-être faite, mais qu'elle parvenait précisément à dominer ou à transcender. Une *régression*, une préférence morbide pour l'obscurité sournoise, la végétation inquiétante des pulsions, des instincts, des phantasmes, des conditionnements sociaux, etc., au détriment du ,diamant d'ultime clarté'. Jugez-en plutôt, en méditant ce mot de J.-P. Richard utilisé par Picard dans sa polémique avec Barthes: «Les nouveaux critiques ressemblent à un homme qui



s'intéresserait aux femmes, mais qui, par une étrange perversion, ne pourrait les apprécier qu'en les regardant aux rayons X...» (Cité par Doubrovsky, *ibid.*, p. 128.) Comprenez le sacrilège; comment, aux yeux de la critique traditionnaliste, à franchir certains seuils on régresse en deçà de l'œuvre d'art. Quant à elle, la critique traditionnaliste se contente tout au plus de les dévêtir parfois, ce qui, comme on sait, n'a rien d'une ,perversion', ni surtout d'étrange!

Envisagés dans le contexte ,volcanique', culturel et social, où ils s'insèrent, l'affrontement entre critiques traditionnalistes et nouveaux critiques, la ,guerre des herméneutiques' qui se livre aujourd'hui, revêtent une importance évidente. Par delà les querelles et les antagonismes individuels, il s'agit de savoir si le passé triomphera du présent. Il faut en prendre conscience: en défendant noblement la cause de la littérature, en redoutant les conséquences d'une critique qui, sous l'artiste, voudrait atteindre l'homme, qui, en grattant jusqu'à la honte la fresque, finira par trouver le plâtre, qui, en cherchant le secret, perdra la fresque et oubliera le génie, (ces mots sont empruntés aux *Voix du Silence* de Malraux), la critique traditionnaliste fait beaucoup plus qu'elle ne pense: son attitude est fonction de présupposés qui, pour une part, lui échappent. Ce faisant, elle célèbre et devient le porte-parole d'une intelligibilité du monde, des autres et de soi, historiquement située et déterminée, qui la hante et la possède.

### *3. La nouvelle critique*

Dans son ensemble, la ,nouvelle' critique doit être située et comprise par référence à l'évolution de l'anthropologie moderne dont elle est étroitement solidaire. Cette interdépendance est telle que la ,nouvelle' critique souffre des mêmes maux que l'anthropologie moderne, elle-même: même défaut d'unité, même prolifération anarchique de recherches et d'écoles qui prétendent, chacune, tenir l'essentiel à partir duquel on doit élaborer cette saisie synthétique et unifiée de l'homme, devenue aujourd'hui si nécessaire et si problématique. Dans la ,nouvelle' critique, la division et l'anarchie ne sont donc pas accidentelles, mais un état momentanément inévitable et nécessaire. C'est dire qu'il n'est pas seulement malaisé de la présenter dans son ensemble, d'une manière synthétique, mais bien plus qu'on la trahirait en procédant de la sorte. Nous verrons, néanmoins, qu'il n'est pas impossible de dégager des principes, des orientations

et des attitudes communs, conduisant, pourtant, à des positions, à des investigations fort différentes: l'approche épistémologique centrée sur le problème de l'interprétation va permettre, une fois encore, de discerner un certain ordre, de repérer certaines lignes générales.

La nouvelle critique commence à l'instant où s'ébranlent et s'effondrent la plupart des certitudes paisibles sur lesquelles tablait la critique traditionnaliste; où l'on s'aperçoit, effaré, qu'elle marchait sur quinze mille pieds d'eau. On assiste alors à l'apparition d'un doute qui se radicalise et se généralise progressivement, en frappant bientôt toutes les instances du discours.

Le commun dénominateur de la nouvelle critique n'est rien d'autre que ce doute insidieux qui ouvre, en matière d'interprétation, ce que P. Ricoeur a fort justement appelé l'*ère du soupçon*. Les formes du doute et du soupçon peuvent varier; néanmoins, ils sont toujours présents et déterminent l'ensemble des stratégies herméneutiques de la ,nouvelle' critique.

Le soupçon est autre chose que le doute; il donne à ce dernier une qualité particulière sur laquelle il importe d'insister, pour marquer clairement la différence entre la critique traditionnaliste et la ,nouvelle' critique. La première pouvait bien douter de la leçon d'un texte; elle ne manquait pas de douter de l'interprétation proposée par certains, de l'intelligence, de la sensibilité ou de l'information d'un lecteur ou d'un interprète, etc. Mais le doute ne parvenait jamais à mettre en cause ni le statut de l'objet littéraire, ni la nature de ses relations à l'auteur, ni, finalement, le rôle de l'interprétation qu'elle s'efforçait de bien remplir. Le doute n'était, en définitive, qu'un moment du processus cognitif de l'interprétation; il n'avait pour conséquence et pour fonction que de relancer la recherche, de commander un nouvel approfondissement; il favorisait le progrès vers une compréhension objective dont les caractères et la possibilité étaient admis une fois pour toutes. Que le doute soit ou devienne, au contraire, le prolongement du soupçon, change tout. Que je soupçonne, par exemple, les intentions de quelqu'un et voici qu'aussitôt je me prends à analyser autrement ses propos, ses attitudes, son comportement; j'y vois ou je cherche en eux, derrière eux, un sens déguisé qu'ils ont pour but de masquer, de travestir. Dès lors, je n'entends plus ses paroles comme ce qu'elles sont ou prétendent être et je recherche en elles l'indice ou le symbole de ce qu'elles cachent.

La nouvelle critique se meut dans un univers parcouru et ébranlé

par le soupçon. Inutile de lui crier casse-cou; impossible de lui jeter l'anathème; en fait, elle se borne à prendre acte d'une situation donnée, qu'elle doit bien se résoudre à affronter. Sa grandeur consiste précisément en ce qu'elle choisit de lui faire face et accepte de repenser les notions sur lesquelles on avait pu, jusqu'alors, se baser, ainsi que les méthodes d'interprétation qu'un bouleversement aussi profond ne peut manquer de modifier. Une autre question est de savoir si elle parvient à mener à bien cette entreprise périlleuse.

Le soupçon si caractéristique de notre temps s'insinue dans l'histoire récente à partir de Marx, de Nietzsche, et s'y implante vigoureusement avec Freud. Nous suivons, ici, la leçon de l'ouvrage de P. Ricoeur *De l'interprétation*. Essai sur Freud, Seuil, 1965, dont l'intention n'est pas d'être exhaustif. On pourrait remonter plus haut, à Feuerbach et à Hegel notamment; on pourrait chercher ailleurs: dans la psychologie empiriste et dans la sociologie du siècle passé, par exemple. Mais on devrait insister davantage sur le fait que la vision pessimiste de l'homme et du monde dans le christianisme préparait de longue date une mise en question de ce type. Qu'on se souvienne, par exemple, de l'importance de la véracité divine dans *le Discours de la méthode* ou dans *les Méditations* cartésiennes qui permettait, seule, d'établir la validité des idées de l'ego pensant et de venir à bout du doute mis en échec uniquement au niveau du *je suis* dans la deuxième méditation. Qu'on se rappelle que durant de longs siècles, ce n'était pas l'homme mais Dieu qui servait à garantir la vérité et assurait d'y accéder. Que la foi dans la conscience humaine ne s'installe qu'au temps du rationalisme. Mais revenons à Marx, Nietzsche et Freud, ces trois maîtres du soupçon, comme le dit Ricoeur. Ils ont en commun de «considérer d'abord la conscience dans son ensemble comme conscience *fausse*». Par là ils reprennent, chacun dans un registre différent, le problème du doute cartésien, pour le porter au cœur même de la forteresse cartésienne. Le philosophe formé à l'école de Descartes sait que les choses sont douteuses, qu'elles ne sont pas telles qu'elles apparaissent; mais il ne doute pas que la conscience ne soit telle qu'elle s'apparaît à elle-même; en elle, sens et conscience coïncident; depuis Marx, Nietzsche et Freud, nous en doutons. Après le doute sur la chose, nous sommes entré dans le doute sur la conscience.» (P. Ricoeur, opus cité, p. 41.)

Conscience *fausse* ou, plus généralement et plus incontestablement, conscience douteuse, partant conscience soupçonnée, tel est le

fait décisif à l'origine de la ,nouvelle' critique. Un fait que le développement récent des sciences humaines ne permet plus d'ignorer ou de vouloir éviter. Par la sociologie, par l'ethnologie, grâce à la psychanalyse, mais aussi grâce à la psychologie, il fait partie désormais de notre horizon de pensée.

Voyons en maintenant les conséquences épistémologiques au niveau de la ,nouvelle' critique:

1. Le soupçon peut peser sur l'*objet*. La critique traditionnaliste croyait savoir ce qu'il était: l'œuvre d'un auteur où se trouvaient déposées ses pensées, ses sentiments, ses expériences; le lieu et l'instrument d'une communication réfléchie et volontaire entre la subjectivité de l'auteur et celle du lecteur. A ces certitudes, le soupçon oppose successivement ou simultanément: a) le problème d'une conscience mystifiée ou aliénée par le système social auquel elle appartient, dont elle ne serait que l'émanation, b) le thème d'une conscience engluée et prisonnière des conflits pulsionnels survenus au cours de l'enfance, c) la question d'un langage qui ne serait plus le véhicule soumis d'une pensée souveraine à laquelle il s'adapterait souplement, mais un langage plein, donneur de sens: l'œuvre apparaît alors comme le lieu du dépolement du langage. A l'image d'un auteur cherchant ses mots, pesant ses phrases, succède celle d'un déferlement d'une parole montée des profondeurs de l'existence, communiquant souterrainement avec les multiples contextes dans lesquels celle-ci pousse ses racines, et où, déjà, le langage est roi. L'auteur n'est plus, désormais, un maître, mais un prophète, une zone de cristallisation et d'émergence; le voici habité, dépassé et transcendé par ce qu'il dit.

En conséquence, il faut repenser la relation entre l'homme et l'œuvre; comprendre, notamment, que l'auteur ne jouit plus d'une position privilégiée par rapport à l'interprétation de l'univers engendré par son discours. Son projet conscient, les raisons qu'il invoque ou qu'il se donne, ne sont point normatives; elles ne sont qu'une intelligibilité possible, finalement marginale, peut-être même superficielle, incapable à coup sûr d'épuiser les résonances multiples, les harmoniques secrètes de son dire.

On voit du même coup à quel point ce renouvellement de l'objet, loin de mettre un terme à l'interprétation, lui découvre, plutôt une vocation imprévue, fondamentale: l'interprète ne s'épuisera plus à courir après une coïncidence problématique entre la pensée de l'auteur et l'interprétation qu'il en donne. Coïncidence menacée, comme

je l'ai dit, de stérilité. Il restaurera et partira de la densité et de l'opacité première d'un discours dont il révélera les structures, les multiples significations, les secrets inépuisables.

2. Le soupçon va s'attaquer au *sujet connaissant* dont il repère l'activité complexe au niveau de l'interprétation : entre le texte et la vue que j'en prends, se tisse en dense réseau de relations d'accommodation et d'assimilation. Le trajet parcouru dans l'interprétation devient ainsi, également, fonction de celui qui le décrit, notamment de son époque, de son milieu, de sa culture, de son histoire personnelle, des avatars de la libido. A nouveau, si le lecteur accède au texte au travers d'un processus de ce genre, il n'en est que très partiellement le maître. C'est pourquoi, poser le problème de l'interprétation ne se limite plus à questionner au sujet de l'objet et des modalités par lesquelles ont l'atteint ; il contraint à s'interroger au sujet de l'interprète lui-même : Dis-moi ce que tu lis et comprends, je te dirai qui tu es ! Cela conduit à enrichir la méthodologie de l'interprétation d'une enquête préalable et continue touchant le sujet connaissant qui s'efforce de le situer, d'en mettre à jour, systématiquement, les présupposés, les intentions. Cela vous astreint à dévoiler vos hypothèses de travail et à tenter de les respecter.

Quoi qu'il en soit, le sujet ne peut plus se contenter d'une neutralité simplement affichée, d'une passivité acceptée. S'il veut être neutre, – et nous avons vu à quel point une telle attitude était discutable ; combien, lorsqu'elle se voulait exclusive, elle risquait de restreindre, en fait la portée du texte ; – cette neutralité doit être conquise : elle exige une activité intense de neutralisation. Car l'acte de lecture, à l'instant même du rapport au texte, ébranle par le truchement du langage tout l'être du lecteur, réveille des sens oubliés, suggère des expériences ignorées, cristallise des sentiments jusqu'alors indéfinis. Voici donc qu'à son tour et sans cesse l'interprète est menacé par le débordement de sa propre analyse.

3. Notons, enfin, que l'interprétation du langage est elle-même langage. En d'autres termes, il nous faut encore soupçonner l'interprétation elle-même, en tant que discours. A ce titre, peut-elle échapper aux caractères du discours lui-même, et parvenir à reléguer celui-ci à un rôle purement véhiculaire ? En se coulant dans les mots l'interprétation n'est-elle pas vouée à être toujours aussi autre que ce qu'elle pense être et dire ? L'équivocité n'est-elle pas son destin aussi longtemps qu'elle n'aura pas inventé un langage spécifique,



univoque, partant, singulièrement, mais volontairement, appauvri? On ne saurait assez méditer, à cet égard, ces mots de R. Fayolle qui figurent dans la conclusion «Vers une révolution critique», de son ouvrage intitulé *La Critique* (Colin, Collection U, 1964): S'interrogeant sur le destin des formes multiples de la critique d'aujourd'hui, il se demande si nos successeurs ne considéreront pas «plutôt comme une des formes les plus intéressantes de l'art littéraire au XX<sup>e</sup> siècle, cette critique nouvelle riche de sensations et d'images, créant à son tour son univers de mythes?» (opus cité, p. 180). La critique nouvelle n'est peut-être après tout que littérature?

Telles sont, me semble-t-il, les racines épistémologiques communes de la *nouvelle* critique. La diversité des tendances tenant, avant tout, à la manière différente dont ces problèmes se trouvent pondérés d'une part, ainsi que, d'autre part, au choix que le critique se voit désormais contraint d'opérer parmi les aspects inépuisables d'une œuvre qu'il lui serait impossible d'explorer en sa totalité. De quelque manière qu'il accentue ces questions, quelle que soit la perspective qu'il adopte, on remarque que le *soupçon engendre bien le doute, mais jamais le désespoir*: la contestation de la conscience ne conduit point à rejeter ou à mépriser cette dernière. Partout, le soupçon conduit à chercher «*l'horizon pour une parole plus authentique, pour un règne nouveau de la Vérité, non seulement par le moyen d'une critique 'destructrice', mais par l'invention d'un art d'interpréter.*» (Ricœur, *ibid.*, p. 41-42.) Ces mots que l'auteur applique à Marx, Nietzsche et Freud, me paraissent avoir une portée plus générale, de même que ceux qui suivent: «Descartes triomphe du doute sur la chose par l'évidence de la conscience; eux triomphent du doute sur la conscience par une exégèse du sens. A partir d'eux, la compréhension est une herméneutique: chercher le sens, désormais, ce n'est plus épeler la conscience du sens, mais en *déchiffrer les expressions*... L'essentiel c'est que tous trois (selon mon hypothèse, la plupart des critiques nouveaux) créent, avec les moyens du bord..., (il faudrait dire dans ce cas, s'efforcent de créer) une *science* médiate du sens, irréductible à la conscience *immédiate* du sens.» (*ibid.*, p. 42.) C'est dire que l'ère du soupçon, loin de détruire la conscience, incite à chercher plutôt les moyens de l'*étendre* (v. aussi Ricœur, *ibid.*, p. 43). Comme l'observe M. Raymond dans son ouvrage «De Baudelaire au surréalisme»: «L'appel à l'inconscient... a permis à la fois d'épurer et d'approfondir notre sentiment de la poésie et notre conscience de la poésie.» (p. 350)

Reste à situer et à juger la manière dont la ,nouvelle‘ critique y parvient; à déterminer le niveau de cette extension en fonction des moyens et des techniques mis en œuvre. On constate d’abord leur diversité; l’efflorescence d’approches multiples: approche phénoménologique, approche pseudo-psychanalytique (l’expression est empruntée à R. Fayolle, opus cité, p. 174), (qui l’applique notamment à G. Bachelard et M. Raymond), approche thématique apparentée une fois encore à la psychanalyse, approche structuraliste, approche formaliste, approche sociologique, qui, selon les critiques, selon les œuvres étudiées, se conjuguent parfois. On admire les richesses de ces travaux, la sensibilité et la virtuosité de leurs auteurs. On s’inquiète, généralement, de leur absence de rigueur scientifique: les sciences humaines inspirent assurément de nombreuses recherches en leur suggérant certains thèmes, certains champs d’investigation, mais elle ne parviennent point à les discipliner vraiment au niveau des méthodes de travail. On chercherait en vain parmi les critiques qui dominent la ,nouvelle‘ critique l’ébauche d’une science véritable de l’interprétation.

Cette situation s’explique peut-être par le fait que la critique littéraire s’enracine et émane, comme nous l’avons vu, du contexte social et culturel, plutôt qu’elle ne le constitue; qu’elle dépend et utilise des concepts et des travaux entrepris ailleurs, en particulier dans les sciences humaines, et laisse à d’autres le soin de les approfondir. Dans cette hypothèse, l’évolution de ce contexte, le progrès des sciences humaines permettraient, seuls, de renouveler et d’enrichir vraiment notre vision des œuvres littéraires, en les éclairant d’une manière imprévue propre à en révéler le pouvoir expressif. La ,nouvelle‘ critique ne serait, finalement, que la conséquence et l’affleurement d’une vision venue d’ailleurs, qu’elle se bornerait à mettre en œuvre. A ceux qui voudraient la faire progresser de façon décisive, il faudrait dire alors: faites autre chose, accomplissez le détour des sciences humaines!

Mais ce statut de la ,nouvelle‘ critique s’explique aussi par le souci légitime de saisir l’œuvre littéraire, ses relations au lecteur dans sa complexité fondamentale, essentielle. Elle répugne à l’abstraction scientifique qui appauvrit l’objet, le schématise méthodiquement afin de la maîtriser. Il hésite à renoncer au projet fondamental, qui la hante depuis toujours, d’affronter l’homme même, massivement. Comment accepterait-elle d’abandonner le niveau fort élevé où elle se tient; partant l’œuvre littéraire elle-même en son essentielle



complexité? Ce faisant, elle prolonge à cet égard l'attitude et le dessein sous-jacents à la critique traditionnaliste elle-même, tout en sachant fort bien que l'entreprise est plus périlleuse et complexe que cette dernière ne le supposait. Pour elle, la littérature, c'est là son mérite singulier, 'donne à penser' (pour reprendre la belle formule que Ricœur applique au symbole), car c'est *un phénomène total qui embrasse tout l'homme et s'adresse à tout l'homme*. S'armer de toutes les patiences de la science, se contraindre aux lenteurs systématiques, parcellaires, du mot à mot qu'elle exige, reviendrait à la manquer, au moins provisoirement, et à reporter dans un avenir problématique, l'instant de la lecture. A sa manière, la nouvelle critique est à la recherche de l'homme; elle s'efforce vers une saisie globale et tente de reconstruire à partir de l'œuvre littéraire son visage devenu, grâce au progrès des sciences humaines, étonnamment lointain et énigmatique. Ce faisant, elle participe à l'élaboration de cette anthropologie qui, aujourd'hui, en dépit de nos connaissances accrues, ou plutôt à cause d'elles, est devenue si nécessaire et si difficile. A notre vision ébranlée de l'homme et du monde, elle tente de substituer une vision plus large et plus conséquente. De la sorte, elle continue d'assumer le rôle social qui était déjà le sien au temps de la critique traditionnaliste. On aurait donc tort de lui en faire le reproche. Mais on aurait plus tort encore d'imaginer qu'à elle seule, elle puisse y parvenir. Il est clair, cependant, qu'il s'agit d'un choix parmi d'autres et qu'on ne voit pas pourquoi l'investigation du domaine littéraire serait réservée uniquement à ce genre de critique; pourquoi, au côté d'une critique dans ce style, ne pourrait coexister pacifiquement une critique ou étude autrement fondamentale, perdant en extension ce qu'elle gagnerait en profondeur.

Pour conclure, j'indiquerai quelques-unes des directions dans lesquelles s'engagerait cette 'nouvelle, nouvelle' critique. D'une manière générale, il s'agirait de renoncer à embrasser d'un seul coup l'objet; de préférer la partie au tout, les structures partielles ou plus larges telles qu'elles apparaissent à des niveaux distincts d'analyse. Il faudrait, en outre, comprendre que l'étude de problèmes et d'aspects partiels ne dépend pas seulement de l'intérêt ou de l'urgence d'une solution, mais des moyens d'investigation à disposition et des garanties d'objectivité qu'ils peuvent fournir. Ces travaux devraient, notamment, explorer de près les instances essentielles du phénomène littéraire, en se centrant sur *l'acte d'écrire, l'expression écrite* proprement

dite, et l'*acte compréhensif* du lecteur. Sans doute gagnerait-on beaucoup à replacer ces formes d'activité dans un contexte quotidien : à les étudier, en particulier, au niveau de l'enfant, de son commerce journalier avec l'adulte ou avec ses semblables. Dans le cadre, par exemple, de l'acquisition du langage, des conduites symboliques, de l'imitation ; à partir, aussi, d'études au sujet de la compréhension d'une information entendue ou lue. Il va de soi que ces recherches devraient être entreprises d'une manière génétique et partir de l'hypothèse, dont la fécondité a été largement démontrée par Piaget, selon laquelle le comportement de l'adulte s'éclaire par l'étude de sa formation et de son acquisition. Plusieurs travaux du ,patron' demandent à être dépouillés dans cette perspective. A ces enquêtes de psychologie et de sociologie génétiques devraient faire écho des recherches entreprises au niveau de l'adulte, dans le sens d'une étude de ses représentations, de ses types de cohérence, etc. Quand parle-t-il, et pourquoi ? Comment la parole d'autrui est-elle accueillie, décodée, ressentie, etc. ? Il y a plus : une investigation sociologique, psychologique, linguistique, voire même historique, de certains symboles fondamentaux, de situation typiques, pourrait prolonger les analyses thématiques, structurales, dont la ,nouvelle' critique a su fournir maints exemples et montrer la fécondité. On me permettra de mentionner à cet égard l'intérêt tout particulier de l'école formaliste russe, de l'anthropologie culturelle américaine et des travaux accomplis par l'ethnologie française. Un apport décisif me paraît ici provenir également des recherches centrées sur le mythe et le symbolisme religieux, primitif. On s'en convaincra en lisant les œuvres que Ricoeur a consacré à l'herméneutique des symboles. Enfin, on ne saurait non plus rester indifférent à cet égard aux travaux exégétiques de la *Formgeschichtliche Schule* ainsi qu'à la rigueur de ses méthodes. Il va de soi que cette liste ne se prétend pas exhaustive ; qu'il conviendrait de dresser un bilan des résultats déjà atteints, d'établir une carte des points et des domaines où une investigation plus poussée aurait chance d'aboutir.

Ces recherches ne sont pas seulement souhaitables ; elles me paraissent nécessaires et urgentes en raison de la place centrale qu'occupent le langage, la communication et la compréhension dans la vie des hommes et dans la plupart de leurs activités. On ne saurait donc tarder à les entreprendre.