

Šrámek, Jiří

La "nouvelle critique" roumaine

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1974, vol. 23, iss. D21, pp. [197]-201

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107660>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ ŠRÁMEK

LA „NOUVELLE CRITIQUE“ ROUMAINE

Dans les années 1965—1967, les critiques littéraires roumains se sont engagés dans des polémiques passionnées. Nombre de confusions étaient dues à l'infiltration de théories extralittéraires (sociologiques et philosophiques). Il paraît que la nécessité s'est imposée en Roumanie de définir quelques principes de base qu'on ne saurait négliger. Une telle entreprise mérite toujours une attention particulière, d'autant plus, si les idées présentées ne sont pas purement personnelles, mais partagées par un groupe assez représentatif, comme c'est le cas de la Roumanie, où on peut parler, depuis plusieurs années, d'une « nouvelle critique » roumaine.

Adrian Marino qui avait publié dans diverses revues littéraires roumaines (Secolul, Gazeta literară, Cronica, etc.) cherche à donner sa conception de la critique dans l'*Introduction à la critique littéraire (Introducere în critica literară, Editura tineretului, Bucarest 1968, 555 p.)* et, plus tard, dans son article *Autour des genres littéraires (In jurul genurilor literare, Anuar de lingvistica și istorie literară, tomul XXI, 1970, p. 97—114.)* L'auteur, éloigné de tout essayisme, vise à une conception totale, rationnelle et sensible, tellement chère aux partisans de la « nouvelle critique » roumaine.

Quels sont les principes de cette « nouvelle critique »? Étant donné que l'objet de la critique est l'œuvre littéraire, il faut reconnaître la *primauté fondamentale de l'œuvre*, considérer l'œuvre comme une réalité ontologique, comme un objet phénoménologique qu'il faut envisager comme tel. L'œuvre est à examiner de l'intérieur, pour elle seule. Elle ne doit pas servir de prétexte pour un examen extra-littéraire. Le critique est d'abord à la recherche d'une définition du spécifique littéraire, caché dans chaque ouvrage poétique. Celui-ci représente premièrement un phénomène de langue, mais un tel phénomène qui est, de plus, caractérisé par un schéma organisateur. Voilà pourquoi ce ne sont pas les tropes, le rythme ou le style qui ont attiré dès le début l'intérêt de la recherche critique, mais l'unité, la structure ou bien la totalité de l'œuvre. Marino rappelle la théorie de Ferdinand de Saussure en affirmant que la littérature, avant d'être un art, constitue un système signifiant dont le signifié reste toujours suspendu. Un mot énonce une chose, mais il en exprime dix nuances. Mutatis mutandis le « message » de l'œuvre littéraire est une parole particularisée, distincte de la norme générale de la langue et qui déforme, obscurcit et viole le langage courant. La critique regardée comme un décodage de l'œuvre devient une sémantique sui generis de la littérature.

La notion de *structure* représente le principe sur lequel, d'après Marino, doit reposer une théorie cohérente de la critique littéraire. La structure est la seule réalité littéraire qui est portatrice des significations unitaires profondes, elle subordonne tous les autres éléments de l'ouvrage. Le sens de l'ouvrage ne se laisse dévoiler que par l'analyse de ses moyens formels linguistiques. A la différence des structuralistes rigoureux, Marino, plus souple, tout en gardant son respect pour la structure, se rapproche de l'idée de l'*Opera aperta* de Umberto Eco, répandue dans la nouvelle critique française. C'est quelque part entre ces deux repères que se situe, dans un cadre marxiste, la pensée de Marino.

En dehors de la structure proprement dite, on distingue encore l'infrastructure qui la précède, et la suprastructure qui la suit. L'*infrastructure* est l'ensemble des facteurs caractéristiques du stade préformal de l'œuvre qui devient le résultat d'une intention créatrice spécifique, littéraire. La *suprastructure* est un prolongement de la structure, dont elle dévoile le *sens* qui motive l'ouvrage et qu'on ne doit jamais confondre avec l'*idée* de l'ouvrage. Le sens nous transmet la *signification*, élément essentiel de l'ouvrage littéraire sur le plan de l'expression qui correspond à la totalité des composantes signifiantes, tandis que le *contenu* résume les éléments particuliers doués d'une capacité de signifier. La réalité sémantique de l'ouvrage est consubstantielle à l'art littéraire. Seules quelques improvisations dadaïstes et lettristes se conforment à la conception de la littérature en tant que produit non-signifiant (même dans la littérature on trouve le sens du non-sens). La structure artistique de ces ouvrages, si ouverte qu'elle puisse être, reste quand même convergente, téléologique, bien qu'il soit difficile d'en trouver le fil conducteur. L'organisation structurale produit une émotion esthétique, la beauté de l'ouvrage étant donnée par la convergence des effets. La valeur esthétique est intrinsèque à toute structure artistique. Dans un vrai poème, selon les mots de Sholom I. Kahn, « la signification est un plaisir ». Ni le pop-art, les objets ready-made, les collages, le combine-painting ne font exception à cette règle, parce que toutes ces techniques visent à un effet, même par un manque d'effet.

Le polysémantisme, souligné avec véhémence par la nouvelle critique française, n'est pas, selon Marino, une invention révolutionnaire de celle-ci. En Roumanie, fait-il remarquer. Mihai Ralea, dans son essai *De la critique littéraire* (1928), parle de la diversité des significations, de ce qu'un ouvrage est toujours plus riche que son créateur ne le croit, et il va jusqu'à dire que si l'ouvrage ne contenait qu'une seule idée, il serait mort-né. Puisque l'on a abordé la liste des « précurseurs » roumains de la nouvelle critique française, on pourrait ajouter encore Tudor Vianu (« la configuration organique et significative de l'art »), Camil Petrescu (« la substance, l'art dignifie les complexes de significations »), Gheorghe Călinescu (« la tâche du critique est de découvrir des structures nouvelles, inédites et acceptables »).

Marino réaffirme à plusieurs reprises que l'œuvre littéraire est une réalité. Quelle est cette réalité et comment se laisse-t-elle saisir? L'analyse critique de la totalité des sens et des significations aboutit à reconstruire l'*univers* de l'œuvre imaginaire et autonome, distinct de la réalité immédiate qu'il reflète, quelquefois plein de mythes, de chimères ou de bizarreries fantastiques (centaures, sorciers, etc.). C'est dans cet univers, récemment étudié par l'archétypologie générale (Gilbert Durand), que se trouve la *philosophie* de l'ouvrage comme

expression d'une expérience existentielle fondamentale. L'univers littéraire ne définit pas l'ouvrage dans sa totalité. Il faut en saisir encore la colorature, la cohésion de tous les sens, la tonalité spécifique, bref l'*essentialité* de l'ouvrage, les racines de laquelle sont à chercher dans l'infrastructure. L'essence mène à l'unicité, à l'*originalité* qui n'est qu'un retour permanent à l'*origo* (essence, source, principe de base). La recherche critique doit partir du fait établi que l'ouvrage littéraire représente une structure qui veut être découverte, définie et prouvée. Comme le sens (code, système) est le régime spécifique du fonctionnement de l'œuvre, son mécanisme qui met en mouvement la totalité des interdépendances, le but principal de la critique est de déduire ce ressort interne, sous réserve des décodages ultérieurs. Ce sens n'a rien de commun avec la question fatale: Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire? L'*intention* de l'ouvrage est le sens de sa cristallisation, elle ne s'accorde pas inévitablement avec le résultat final. La véritable intention de l'auteur reste d'ailleurs énigmatique, elle n'est qu'un schéma rudimentaire, une impulsion confuse à laquelle l'ouvrage lui-même ajoute des aspects et des sens involontaires. Donc, ce serait une erreur de croire que l'auteur peut être découvert dans ses intentions à la différence de ses résultats, selon lesquels il était jugé par la critique traditionnelle.

L'œuvre littéraire (en tant qu'objet sémiologique) offre une *possibilité permanente de significations*. Mais tandis que le sens est centripète et coagulant, les significations tendent à échapper au contrôle. Le critique se borne à réduire l'absence de la clarté de l'ouvrage en proposant une nouvelle acception supplémentaire. Il s'ensuit qu'on ne trouvera jamais de solution définitive. Cependant, les significations de l'ouvrage convergent vers un *sens final* (ontologique, éthique, politique, etc.), sur lequel tout critique doué d'une imagination sémantique doit s'interroger, autrement il risque de laisser l'œuvre inexplicable. On peut employer n'importe quelles données sous une seule condition: qu'elles disent quelque chose de nouveau et d'essentiel sur l'ouvrage.

L'aboutissement logique de tout ce qui précède est que le *critique ne peut pas s'abstenir d'apprécier*. Sous l'influence de certaines tendances de la nouvelle critique française, quelques chercheurs roumains sous-estiment l'effort de valorisation. Le critique prononce un jugement. Il est un juge qui apprécie en son propre nom, conformément à sa propre sensibilité esthétique. Tout ce qui reste est de former cette sensibilité, d'autant plus qu'au critique moderne qui a renoncé à la causalité extérieure (favorisée par la vieille critique scientifique, positiviste) on a proposé des systèmes explicatifs internes (phonétiques, stylistiques, structuralistes) qui, à leur tour, aboutissent à une explication rationnelle qui n'est ni sensible, ni intuitive, ni suggestive. Il est évident que les objectifs de la recherche critique ne sont réalisables que par des actes intellectuels, mais ils ont tous une finalité parallèle d'ordre esthétique. C'est pourquoi la meilleure démonstration critique est du type suggestif-intellectuel, par laquelle le critique créateur s'efforce restituer l'impression de l'unité de l'ouvrage dans une synthèse intelligible avec une suggestion plastique. Le critique doit être né comme le poète. Il lui suffit de perfectionner son don naturel. Il n'y parvient pas par accumulation des connaissances, mais par entraînement. Ses qualités indispensables sont l'*esprit critique* (la faculté de choisir, d'analyser les valeurs, la technique du doute perpétuel), et la *sensibilité esthétique* (qui traduit la réaction du sujet et qui se réalise par les formes classiques de la connaissance critique — plaisir, goût, impression, intuition, sympathie). L'utilité de l'érudition

historique est donnée par l'importance du cadre immédiat (moment, mœurs, climat, morale, etc.), dont la valeur partielle pour la recherche critique est incontestable. La sensibilité cultivée, rationalisée, préfère l'*analyse technique* qui dépasse l'analyse du texte, et qui a pour objet l'immanence de l'ouvrage dans son infrastructure, structure et suprastructure, son univers, son originalité avec sa valeur esthétique. La littérature étant avant tout un art, le critique se trouve à la recherche des valeurs esthétiques. La critique conçue comme une discipline normative (Tudor Vianu en Roumanie), le *dogmatisme critique* (supposant l'existence de lois esthétiques inflexibles et d'un type absolu de beauté) n'est que la première phase de la critique littéraire. L'acte critique n'applique pas, mais implique des principes esthétiques.

A la différence des prétentions de la nouvelle critique française (R. Barthes, S. Doubovski qui s'opposent à l'intégration de la critique dans le système idéologique, Marino fait remarquer qu'il n'y a pas de critique « innocente ». Cependant il faut éviter une confusion — l'identification de l'œuvre littéraire avec son contenu idéologique. Pour cela, il faudrait rompre l'unité organique du texte et revenir à la vieille dichotomie du « fond » et de la « forme ». Le rejet de la critique idéologique n'exclut pas la *compréhension* de la structure littéraire, une synthèse déterminante, dont le procès psychologique est celui de la participation (*Mitgefühl*), d'une fusion spirituelle, grâce à laquelle le critique s'identifie avec le sens de l'ouvrage. Il en ressort qu'on ne peut comprendre un livre qu'on n'aime pas, quoique la compréhension ne soit pas irrationnelle (réduite aux facteurs de sympathie), la coopération de la connaissance intellectuelle étant nécessaire. La compréhension (*Verstehen*) n'est pas synonyme de l'*explication* (*Erklärung*). La compréhension est le produit d'un processus psychologique (*Ich im Du*), tandis que l'explication est causale (rapport effet — cause). L'*interprétation* explique esthétiquement l'essence spécifique de l'œuvre littéraire (diagnostic littéraire). Dans sa signification actuelle, ce mot oscille entre la notion française d'interprétation proprement dite qui tend vers le subjectif, personnel, même arbitraire, et l'allemand *Deutung* qui tend vers l'éclaircissement, vers l'objectif. Toujours est-il que grâce à la polysémie des textes et à la vie posthume de chaque ouvrage, qui s'enrichit par sédimentation, il n'y a pas non plus d'interprétations définitives.

Le jugement critique aborde inévitablement un autre problème délicat, celui du *subjectif* et de l'*objectif*. Quel est leur rôle et leur rapport? C'est la subjectivité (ne pas confondre avec le subjectivisme!) qui a la primauté. La critique est l'expression d'un sujet, d'une conscience individuelle. L'objectivité représente un *désideratum* absolu traditionnel, sous sa forme radicale elle n'est qu'un mythe. Elle se reflète dans la personnalité du critique, en tant que résultat du processus de conceptualisation de sa sensibilité esthétique. La *méthode* de la recherche critique doit être individualisée, adaptée au spécifique de la structure littéraire examinée, et basée sur l'*art de lire* (il n'y pas non plus de lecture définitive, valable une fois pour toutes). La méthode la plus recommandée est celle qui vise à une *critique totale*, basée sur une vision totale de l'œuvre qu'on analyse comme totalité, tendance propagée par la « nouvelle critique » roumaine, en particulier par Eugen Simion et Matei Călinescu.

Une question se pose encore: Le travail du critique littéraire est-il créateur ou non? Le discours critique possède tous les éléments des objets structuraux (un plan, un arrangement d'ensemble, une structure), donc il s'agit vraiment

d'un acte créateur. La critique refait le livre, en suivant non le contenu, mais l'esprit du livre conformément à la logique interne de l'ouvrage. Il faut trouver à la critique une place dans le domaine de la littérature, dont elle n'est pas une annexe, mais une partie intégrante et organique: la littérature survit grâce à son prolongement continu dans la conscience de la critique. En ce qui concerne l'influence de la critique sur la littérature, il faut se rendre compte que cette influence n'est pas démiurgique, mais plutôt indirecte. De plus, le rythme de la critique est plus lent que celui des lettres. Elle s'attarde d'environ une génération.

Dans son article *Autour des genres littéraires*, Marino s'efforce de définir ceux-ci. Après avoir donné un aperçu de leur formation et de leur disparition, il cherche à trouver une définition spécifique, non extra-littéraire (historique, typologique, etc.), pour en venir à constater que la vraie solution ne peut être qu'esthétique, dérivée d'une théorie générale de l'art littéraire. C'est ainsi qu'il arrive à la détermination des types de la création littéraire qu'il appelle conventionnellement le genre a) lyrique, b) épique, et c) dramatique, y voyant une *description objective et préalable des structures*. Il n'est pas nécessaire d'attendre le *Dictionnaire des idées littéraires*, dont l'essai mentionné ci-dessus est un fragment révélateur, pour pouvoir affirmer que l'auteur reste fidèle à la méthode qui caractérise également son *Introduction à la critique littéraire*.

Marino a une grande connaissance des problèmes étudiés. Il l'a puisée chez les auteurs roumains du passé (G. Călinescu, C. Dobrogeanu-Gherea, E. Lovinescu, T. Maiorescu, T. Vianu) et du présent (Sorin Alexandrescu, Virgil Ardeleanu, Nicolae Balotă, Matei Călinescu, Paul Georgescu, Ion Pascadi, Toma Pavel, Eugen Simion et d'autres) et largement chez les étrangers (surtout français, anglais et italiens). Son livre est un intéressant ouvrage subjectif dans la ligne de la subjectivité « bien formée » qui aspire à la validité objective des thèses présentées. Il serait dommage que ses théories sur la critique littéraire ne soient pas connues dans les pays où l'on tente, depuis quelque temps, déjà, de donner aux lettres roumaines la place qui leur revient au sein des littératures européennes.

