CLASSIQUES
GARNIER

MORTIER (Daniel), « Quelques considérations liminaires », *in* BOUCHARDON (Marianne), DUFOUR-MAÎTRE (Myriam) (dir.), *L'Ombre dans l'œuvre. La critique dans l'œuvre littéraire*, p. 21-25

DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-3865-3.p.0021

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS LIMINAIRES

Selon une idée répandue, la présence de la critique dans une œuvre serait un phénomène récent. Les études critiques qui suivent montrent qu'au contraire, c'est un phénomène très ancien, et aussi donnent à voir où réside éventuellement la spécificité de ses avatars modernes.

Qu'entendre par « la critique » ? C'est un méta-discours, c'est-à-dire un discours sur un discours. Mais sur quel discours ? Ce peut être le discours dans lequel la critique s'insère, mais aussi, éventuellement, un ou plusieurs discours extérieurs à celui-ci. Dans ce dernier cas, c'est aussi une activité à laquelle se livre n'importe quel lecteur lorsqu'il parle de ses lectures, mais qui est par ailleurs pratiquée par des professionnels, en particulier des universitaires comme nous. Quoi qu'il en soit, quand un auteur fait de la critique, il s'attribue un rôle qui n'est pas *a priori* le sien, mais qu'il peut revendiquer parce qu'il s'estime particulièrement bien placé, en tant qu'auteur, pour parler des œuvres des autres, *a fortiori* des siennes. Ce mélange des rôles se traduit concrètement, puisque le discours critique est un discours qui se distingue apparemment des discours lyriques, narratifs ou dramatiques, qu'il suspend en quelque sorte. Déjà, dans la Comédie ancienne grecque, lors de la parabase, les choreutes retiraient leurs masques et s'adressaient directement au public.

Les modalités de la présence d'un discours critique dans l'œuvre sont, il est vrai, diverses. On peut avancer quelques propositions au sujet de ces modalités :

– Elles varient selon les genres ou les sous-genres ; par exemple au théâtre, les impromptus s'en sont fait une spécialité, tandis que les tragédies sont moins accueillantes, à quelques notables exceptions près : *Hamlet* de Shakespeare, avec l'épisode des Comédiens à qui le héros demande de jouer une pantomime devant la Cour (II, 2), et *Antigone* d'Anouilh, où le personnage

© 2015. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

appelé « le chœur » compare la tragédie et le drame (« C'est propre, la tragédie[1]… »). En ce qui concerne le roman, ses formes les plus populaires évitent généralement ce qui peut apparaître comme une digression déplacée. En poésie, la frontière est ténue entre la parole poétique et la parole du poète.

– La critique dans l'œuvre peut prendre une forme assertive ou délibérative. Dans le second cas, il y a une mise en scène d'un débat ou des questions plutôt que des réponses. Au livre IV des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, un débat semble devoir s'instaurer, mais Serlo et Aurélie se contentent d'écouter Wilhelm Meister livrer son interprétation de Hamlet (« une grande action imposée à une âme qui n'est pas à la hauteur de cette action[2] »).
– La critique dans l'œuvre peut être énoncée directement (par le narrateur, par le Je lyrique) ou par délégation (un personnage, y compris « L'auteur », voir l'impromptu ; voir aussi Laurence Sterne sous le masque de Tristram Shandy, qui parle à la 1re personne[3]).
– La critique dans l'œuvre peut occuper une place variable ; quand celle-ci est prépondérante, on parle « d'œuvre critique ».
– La critique dans l'œuvre peut recourir à la citation ; celle-ci peut être identifiée ou non, fidèle ou tronquée ou même inventée. Le conte de Slawkenbergius cité *in extenso* au livre IV de *Vie et opinions de Tristram Shandy* est par exemple inventé[4].
– La critique dans l'œuvre peut utiliser la spécularité chère à Lucien Dällenbach[5]. *Paludes* de Gide en est un exemple particulièrement sophistiqué, puisque c'est le « roman du roman du roman[6] ».
– Enfin, on notera qu'à l'extrême, elle peut prendre la forme de l'enquête encyclopédique de *Bouvard et Pécuchet* ou d'une

1 J. Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table ronde, 1947, p. 57.
2 Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. J. Ancelet-Hustache, Paris, Aubier Montaigne, 1983, p. 234.
3 L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, trad. Ch. Mauron, Paris, GF Flammarion, 1982.
4 *Ibid.*, p. 230-253.
5 L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
6 *Ibid.*, p. 45.

© 2015. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

œuvre qui se présente comme l'édition critique d'une œuvre fictive, mais citée *in extenso* : *Feu pâle* de Nabokov[1] se compose d'un poème en distiques décasyllabes, long de 999 vers, divisé en quatre chants, et écrit par un prétendu John Francis Shade né en 1898 et mort en 1959, puis du commentaire prolixe de son éditeur fictif, Charles Kinbote.

Les finalités en sont tout aussi variées et peuvent entrer dans des combinaisons.

- On pense aussitôt d'abord à la justification : l'auteur justifie ses choix en répondant à des mises en cause formulées antérieurement, à l'occasion d'une œuvre précédente, ou qu'il anticipe. C'est ce que faisait souvent Aristophane dans les parabases de ses comédies et ce que fit Molière dans *La Critique de* l'École des femmes.
- Le but poursuivi par l'auteur peut être simplement d'expliciter ses choix. Dans le second tableau de *Viol* intitulé « Making-of », la metteure en scène et les comédiens énoncent les options de cette adaptation de *Titus Andronicus* de Shakespeare réalisée par Botho Strauss[2].
- Ou plutôt de se positionner par rapport à d'autres œuvres, d'autres auteurs. C'est ce qui se passe, me semble-t-il, dans *À Rebours* de Huysmans, où les lectures de Des Esseintes constituent un « bréviaire de la décadence ». Sur un mode plus ludique, Tristram Shandy de Laurence Sterne, après avoir raconté dans quelles conditions il avait été physiologiquement conçu, se réclame d'abord d'Horace (*ab ovo*), pour rapidement déclarer : « en écrivant ce que j'ai entrepris d'écrire je ne suivrai ni ses règles ni celles de quiconque[3] ».
- Mais la réflexivité peut faire partie du projet esthétique. Je pense à Diderot, à Musil et au Nouveau Roman.

Dans tous les cas, l'objectif est sans doute de préciser directement ou indirectement l'horizon d'attente de l'œuvre. Il n'est donc pas différent

1 V. Nabokov, *Feu pâle*, trad. R. Girard et M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1965.
2 B. Strauss, *Viol, d'après* Titus Andronicus *de Shakespeare*, trad. M. Vinaver et B. Grinberg, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2005.
3 L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. 30.

© 2015. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

de celui des « seuils » étudiés par Gérard Genette et dont la Préface de Melville à son roman *Mardi* est une bonne illustration :

> Il y a peu de temps, après avoir publié deux récits de voyage dans le Pacifique qui avaient été accueillis en maint endroit avec incrédulité, l'idée me vint d'écrire un pur roman d'aventures polynésiennes et de le publier comme tel, afin de voir s'il ne serait pas possible que la fiction passât pour vérité : dans une certaine mesure, l'inverse de mon expérience précédente[1].

En poursuivant cet objectif, la critique dans l'œuvre a en quelque sorte des « effets secondaires ». Elle produit toujours, plus ou moins, un brouillage des genres. *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco relève du pamphlet. La poésie lyrique réflexive s'engage sur les terrains des philosophes ou des moralistes. Le roman, ce genre protéiforme et parasite, en profite pour annexer l'essai, en l'intégrant dans un récit fictionnel, ce qui demande quelques aménagements. Dans *À Rebours*, ces derniers sont rudimentaires : le métadiscours sur les écrivains de la décadence latine au chapitre III est justifié par la description du décor dans lequel Des Esseintes s'est enfermé, tandis que celui du chapitre XII sur des œuvres plus modernes est justifié par le fait que Des Esseintes range les rayons de sa bibliothèque « vérifiant si, depuis son arrivée à Fontenay, les chaleurs et les pluies n'avaient point endommagé leurs reliures et piqué leurs papiers rares[2] ».

La critique dans l'œuvre donne aussi à celle-ci une autonomie, car elle a moins besoin d'un paratexte. Les choix esthétiques qu'elle a opérés sont au moins en partie exhibés et des malentendus peuvent ainsi être évités. Les goûts de Des Esseintes éclairent le roman de Huysmans, qui a l'ambition de ne pas seulement décrire un cas clinique de névrose. Parler d'« ombre dans l'œuvre », en référence à l'ouvrage collectif dirigé par Michel Zink et intitulé *L'Œuvre et son ombre*[3], peut alors susciter un malentendu, car l'œuvre dispose plutôt d'un éclairage interne.

Le dialogisme de l'œuvre en devient également plus marqué. Évoqués négativement ou positivement, explicitement ou implicitement, d'autres textes sont en quelque sorte convoqués et l'œuvre entretient une sorte

1 H. Melville, *Mardi*, trad. Rose Celli, revue par Ph. Jaworski, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2011, p. 5.
2 J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Pocket, coll. « Lire et voir les Classiques », 1997, p. 183.
3 M. Zink éd., *L'Œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire ?*, Paris, De Fallois, 2002.

© 2015. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.

de dialogue avec eux. Dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, roman qui s'intitulait au départ *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, un dialogue s'instaure avec Shakespeare qui inspirait alors les tentatives de fonder un théâtre allemand affranchi du théâtre classique français.

Enfin, l'effet de la critique dans l'œuvre est de modifier le régime de lecture chez le lecteur. La poésie ne peut plus être perçue comme une parole inspirée. Quand il s'agit d'un roman, l'instance du « lectant », qu'il soit « jouant » ou « interprétant[1] », attentif à la stratégie narrative du texte ou cherchant à déchiffrer le sens global de l'œuvre, est encouragée au détriment de l'instance du « lisant », piégé par l'illusion référentielle. Le même phénomène se produit au théâtre : le spectateur devient témoin de la fabrication de la représentation, et parfois du théâtre lui-même.

Il s'agit donc bien de ce que le structuralisme appelait un « phénomène littéraire ». Prenant des formes diverses, il poursuit un seul objectif derrière des objectifs apparemment différents et il donne à l'œuvre des caractéristiques spécifiques, allant jusqu'à influer sur la relation qu'entretient le lecteur/spectateur avec elle. Ce faisant, il mérite que les projecteurs soient braqués un moment sur lui…

Daniel MORTIER
Université de Rouen
Cérédi – EA 3229

1 V. Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1997, p. 34-36.

© 2015. Classiques Garnier. Reproduction et diffusion interdites.