

Recherches en Langue et Littérature Françaises  
Revue de la Faculté des  
Lettres et Sciences Humaines  
année 52 N°. 213

**Quelques notions chères à la critique littéraire\***

**Dr. Mehregan NEZAMIZADEH\*\***

**Résumé**

Comment étudier les textes romanesques français si nombreux depuis la formation définitive de la langue française au XVIIe siècle? C'est la question à laquelle les critiques ont essayé de répondre. Pourtant, de la critique traditionnelle à celle moderne, le chercheur est confronté à une diversité vertigineuse qui ne cesse de croître. Suite à la nouvelle critique rassemblant les jeunes critiques influencés par le marxisme, la psychanalyse, la linguistique et le structuralisme, les uns la critiquent comme Raymond Picard dans *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture?* (1965), les autres la justifient suivant Serge Doubrovsky dans *Pourquoi la nouvelle critique?* (1966), qui montre la diversité des approches modernes et leur originalité. Pour lever cette ambiguïté nous proposons une approche dont les critères permettent, d'une part, de départager essentiellement les textes traditionnels et ceux modernes, et d'autre part, d'analyser ces derniers. Cette opposition nous amène encore à mieux dénoncer l'extériorité qui se fait passer pour l'entité artistique de l'écriture.

**Mots-clés** : Nouveau Roman, humanisme, Michel Butor, critique Moderne.

---

تاریخ وصول: ۸۷/۱۱/۱۲ تایید نهایی: ۸۸/۶/۷\*

\*\* - Professeur- Assistant, l'Université Allameh Taba Tabayi

La critique est de nos jours un véritable genre littéraire dont l'objectif est d'analyser les oeuvres littéraires en les déchiffrant. Au départ, ce fut une activité purement théorique et extérieure à l'art littéraire. Mais aux temps modernes, la critique littéraire sert à parfaire et à continuer cet art<sup>1</sup>.

Si l'on prend la Renaissance, comme le point de départ de la littérature française, dans la mesure où c'est à partir de cette période que l'on commence, grâce à des entreprises telles que celle de la *Pléiade*, à écrire en français en développant celui-ci, cette tentative réussit au XVII<sup>e</sup> siècle avec la création de l'Académie française qui se proposait comme initiative de régulariser parmi d'autres le domaine de la langue française.

Ainsi la littérature française s'étend nettement sur XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles suivant lesquels nous traçons un itinéraire littéraire qui s'imposera à ce que l'on appellera plus tard la critique littéraire. Alors il convient de parler d'une critique littéraire appropriée à chaque siècle.

Quels seront donc les critères dont la critique littéraire se servira au fil des siècles en question ? Quelles sont les oeuvres principales de chacun de ces siècles ?

En effet, les courants littéraires, l'humanisme, le classicisme, le rationalisme, le romantisme, le réalisme, le naturalisme, le Parnasse, le symbolisme, le surréalisme, l'existentialisme, le Nouveau Roman, etc. sont des écoles ou des mouvements où se cristallisent les oeuvres littéraires. Nous aurons donc à les connaître pour mieux cerner nos études critiques.

Quant à la critique moderne, elle aura recours aux nouvelles sciences telles que la linguistique, la psychologie, et la sociologie.

Mais la nouvelle critique étudiera les textes en tant que textes, et sans tenir compte de toute extériorité.

De la littérature médiévale à celle des temps modernes on assiste certes à une évolution dont le sillage le plus remarquable est l'émergence d'une intériorité que l'on se contentait aisément d'attribuer à Dieu.

Cette désacralisation fit sa conquête au détriment d'un secret qui

---

1. Frédéric BOURDEREAU, Jean-Claude FOZZA, Martine et Dominique GIOVACCHINI, *Précis de français, Langue et littérature*, Nathan, 1996, P. 122.

s'était voulu au cours des derniers siècles mystérieux. En tant qu'incarnation des mystères précédents l'écrivain humaniste se mit à éclaircir l'obscurité médiévale.

Pourtant l'instinct revint au galop. Nous avons donc retrouvé une autre volonté qui aurait cherché à s'imposer, mais cette fois-ci au nom d'une autre vérité et réalisée par un autre groupe. En quelque sorte *chacun sa vérité*. Quant au domaine romanesque, *il s'agit de réduire le roman à une signification qui lui est extérieure, il s'agit d'en faire un moyen pour atteindre quelque valeur qui le dépasse, quelque au-delà, spirituel ou terrestre, le Bonheur futur ou l'éternelle Vérité* écrira Robbe-Grillet dans son essai<sup>1</sup>. Alors que ce soit l'homme de l'Eglise ou l'homme profane, on assiste dans les deux cas à la tentative d'une vérité allant vaciller, s'ébranler, s'effondre, voire changer avec l'homme qui s'en occupe.

La littérature médiévale est lourdement imprégnée de la présence d'un Dieu omniprésent, omnipotent et omniscient:

«Qui sème peu récolte peu. Celui qui veut belle moisson jette son grain en si bonne terre que Dieu lui rende deux cents fois, car en terre qui rien ne vaut bonne semence sèche et défaille.

Ici Chrétien fait semence d'un roman qu'il commence et il le sème en si bon lieu que sans profit ce ne peut être. C'est qu'il le fait pour le plus noble qui soit en l'empire de Rome: le comte Philippe de Flandre qui vaut plus que valut Alexandre dont on chante louange partout. Mais celui-ci n'approche pas du comte, car il est sauf de toutes faiblesses et tous vices qu'on trouvait amassés chez ce roi.

Tel est le comte qu'il n'écoute nulle vilaine plaisanterie, nulle sottise parole, éprouvant de la peine s'il entend médire d'autrui quel qu'il soit.

Le comte aime droite justice et loyauté et sainte Eglise. Il déteste toute vilénie. Il est plus large qu'on le sait. Il donne selon l'Evangile sans hypocrisie ni tromperie, disant: "Ne sache ta main droite le bien que fera la main gauche! Le sache seul qui le reçoit et Dieu, qui tous les secrets voit et si bien tous les mystères qui sont au coeur et en entrailles."»<sup>2</sup>

Ne serait-ce qu'un moment, l'humanisme du XVI<sup>e</sup> siècle n'arrive pas à le détrôner. On dirait qu'il s'agit d'une lutte dont l'enjeu est l'accapitation de la référence justificatrice de l'univers et de l'humanité. Le protestantisme ou la libre-pensée veulent s'en emparer d'une manière à l'autre.

1. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 40.

2. Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Roman de Graal* (1181), Edition Gallimard, 1974, p. 33 et 34.

Les classiques se servent de la raison afin de la justifier, qui régularise à son tour l'univers de fond en comble.

La course à la raison va finir en faveur du plus fort; tantôt les rationalistes tels que Voltaire, tantôt les spiritualistes tels que Rousseau; tantôt les romantiques tels que Hugo, tantôt les réalistes tels que Balzac. Tantôt elle se place dans les cerveaux, tantôt elle est repérée dans le coeur; tantôt elle se met du côté d'une vérité déçue jusqu'à des réalités de la vie et du quotidien.

De toute façon c'est un *anthropos* déguisé qui s'impose à travers ces littératures en se faisant passer pour la Vérité.

Depuis l'humanisme il y eut beaucoup de réponses à la question "comment se débarrasser de cette extériorité tantôt démasquée, tantôt déguisée?"

L'anthropomorphisme trahit le tort infligé à l'art depuis l'avènement de l'homme humaniste. Non seulement expliquer et définir l'univers et ses éléments suivant sa condition humaine, mais encore les transformer à sa guise. Voilà la grande illusion qu'a reprise l'humanisme à son tour en tant qu'avocat du Diable. C'est-à-dire la même faute qu'ont commise les hommes de l'Eglise en tant que port-parole de Dieu.

Si le christianisme réussit d'une manière à l'autre à survivre, ce ne fut qu'au risque d'un sécularisme grandissant jusqu'à notre époque.

Le trait d'union de toutes les écoles est donc de parler au nom d'une vérité objective qui vient de s'imposer à son époque dont les écrivains ne peuvent que l'écrire ou la décrire. Le point culminant de cette littérature est repéré jusqu'au réalisme de la *Comédie humaine*. Bien qu'elle soit aux antipodes de la *Divine Comédie*, telle une fresque morale l'oeuvre de Balzac expose en quelque sorte le Divin déchu sur la Terre en décrivant l'univers d'un bout à l'autre pour devenir le chef d'oeuvre de l'humanisme bourgeois du XIXe siècle.

On peut constater le même problème sous une autre angle, qu'est le rapport entre *le fond* et *la forme*. Pourvu d'un sens quelconque, tout phénomène est affronté à la question qui se pose par rapport au *fond* et à la *forme*. Lequel prend-il le dessus? La définition d'un phénomène vient-elle de son *fond* ou de sa *forme*? N'est-ce pas la question de l'existentialisme qui se pose prématurément à ce niveau. Est-ce qu'il y a quelque part, à son intérieur bien sûr, une entité essentielle qui y est pour quelque chose dans la formation de son existence? Encore

constate-t-on que la réponse de tout le Moyen-Âge, l'humanisme, le classicisme, le rationalisme des Lumières, le romantisme et le réalisme est affirmative. Il fallait certes attendre l'écoulement de tout ce temps pour que l'on puisse renverser le rapport en question et dire que le sens de toute chose est due à sa forme. Les Parnassiens ont voué en premier le culte à la perfection formelle. C'est ce que l'on constate quelque part dans l'oeuvre de Banville, *Les Stalactites* en 1846:

"Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase,  
Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase;  
Cherche longtemps sa forme et n'y retrace pas  
D'amour mystérieux ni de divins combats.  
(...)"

et plus tard dans l'esthétique de Théophile Gautier, illustré finalement à travers le poème "l'Art", du recueil *Emaux et Camées* (1852), pour connaître l'art immortel:

"(...)  
Tout passe. – L'art robuste  
Seul a l'éternité;  
(...)  
Les dieux eux-mêmes meurent,  
Mais les vers souverains  
Demeurent  
Plus forts que les airains  
(...)"

Comment réaliser cette réponse? La réalité artistique ne porte-elle pas aussi en elle les facteurs fatales dont la temporalité?

Comment rester invincible devant cette cause destructive? Comment fuir le temps? Quant à la temporalité, cette complicité ira trop loin dans la mesure où de par l'anthropomorphisme ces hommes n'ont aucunement permis à la vérité de se manifester en tant que telle.

La critique de l'anthropomorphisme ou de l'anthropocentrisme donne alors libre cours à l'apparition de la phénoménologie étant donné que celle-ci laisse apparaître le phénomène à étudier.

Reprenant l'expression de Roland Barthes<sup>1</sup>, contrairement à l'écrivain, tout écrivain, exerce sa souveraineté sur son domaine qu'est l'écriture. Il est le créateur de cet univers; de son univers. L'étude de son écriture exige donc l'aventure ou la recherche, suivant l'expression de Michèle Butor<sup>2</sup>, de l'écriture. Cette recherche se réalise à l'intérieur du domaine de l'écrivain, qu'est l'écriture. En d'autres termes, il faut se laisser aller par l'écriture de l'auteur. Cette sorte d'écriture se fait connaître par elle-même, et non par les critères propres au critique, donc extérieurs au texte, empêchant celui-ci d'accéder à l'intérieur de l'univers effacé de l'auteur.

Nous proposons à ce niveau de mener une étude comparative entre l'un des romans les plus connus de Balzac, et un roman néoromanesque, celui de Butor.

1. *Le Père Goriot*:

"UNE PENSION BOURGEOISE

"**Madame Vauquer**, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau. **Cette pension**, connue sous le nom de la Maison Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. Mais aussi depuis trente ans ne s'y était-il jamais vu de jeune personne, et pour qu'un jeune homme y demeure, sa famille doit-elle lui faire une bien maigre pension. Néanmoins, **en 1819, époque à laquelle ce drame commence**, il s'y trouvait une pauvre jeune fille. En quelque discrédit que soit tombé le mot **drame** par la manière abusive et tortionnaire dont il a été prodigué **dans ces temps** de douloureuse littérature, il est nécessaire de l'employer ici: non que cette histoire soit dramatique dans le sens vrai du mot; mais, l'œuvre accomplie, peut-être **aura-t-on versé quelques larmes infra couros et extra**. Sera-t-elle comprise au-delà de Paris? le doute est permis. (...)

1. Aujourd'hui rue Tournefort.

2. Dans le quartier Gobelins-Saint-Médard. [la mise en gras est de nous]"<sup>3</sup>

En l'occurrence il s'agit d'une écriture innocente puisque les phrases du texte sont linguistiquement parlant des énoncés. Dans ce genre de texte tout est dit une fois pour toutes et par conséquent parfaitement

1. Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Minit, 1988, p. 183.

2. Michel Butor, *Répertoire (Études et conférences 1948-1959)*, Minit, 1960.

3. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (1834), Presses Pocket, 1989, p. 21.

défini. Cette transparence est à l'origine de l'innocence ou la simplicité du texte. Pleinement conforme au pacte du réalisme de l'époque, elle nous laisse facilement saisir le sens et le thème, bien sûr essentiels, du texte. *La paternité* est au centre de l'oeuvre de Balzac. *Il y mêle l'histoire sentimentale de Goriot, l'analyse psychologique, le récit des aventures de Vautrin et le roman d'éducation de Rastignac*<sup>1</sup>. Dans cette première page du roman, *Le Père Goriot*, le titre nous prévient avant tout qu'il s'agit d'une pension qui fait partie de l'univers bourgeois où un Dieu omniprésent, omniscient et omnipotent s'occupe de tout. Ensuite la brève biographie de personnage et l'histoire de la pension sont fournies par un auteur dont la présence ne suit aucune justification romanesque. Celui-ci précise enfin la date exacte où cette histoire se déroule. Depuis Gérard Genette, on sait bien qu'il s'agit de la focalisation zéro<sup>2</sup> qui y est à l'oeuvre. L'annonce du texte ne s'arrête pas là, car elle continue jusqu'à nous dévoiler l'objectivité dominante de l'univers balzacien. Alors une description intense est mise au service de l'apparence dans ce texte.

2. Dans *La Modification* aussi, il s'agit certes du jeu insistant de la description, mais d'une tout autre manière:

"**Vous** avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, **votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages**, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous **sentez vos muscles et vos tendons** se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

Non, ce n'est pas seulement **l'heure**, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, **c'est déjà l'âge** qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre **les quarante-cinq ans**. [la mise en gras est de nous]"<sup>3</sup>

C'est un tout autre mécanisme qui fonctionne dans le texte butorien.

---

1. *Dictionnaire des Grandes oeuvres de la littérature française*, 1992, DICOROBERT Inc., Montréal, Canada, p. 488.

2. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 206.

3. Michel Butor, *La Modification*, 1957, Minuit, p. 9

L'interlocuteur de ce nouveau roman est l'homme nouveau<sup>1</sup> à qui l'auteur confie la complicité. L'homme émancipé, que souhaitait le surréalisme, est ici à la butorienne. On doit s'attendre sûrement à un dépassement des normes traditionnelles par ce nouveau romancier. Contrairement aux romans balzaciens et traditionnels, c'est l'ambiguïté due à des énonciations qui règne ici. Une énonciation au sens linguistique est la production individuelle d'un énoncé dans des circonstances données de communication<sup>2</sup>. Voilà ce qui est confié au lecteur néoromanesque. Avec ces énonciations tout commence à basculer en fonction des conditions telles que l'énonciateur ou le locuteur, l'interlocuteur ou le lecteur, le temps et le lieu.

Avec le pronom "Vous" c'est abord la grammaire traditionnelle qui cède la place à celle textuelle. On ne sait donc rien du référent de ce pronom que l'on espère trouver *en aval* du texte. C'est peut-être l'auteur, peut-être le lecteur, peut-être Léon Delmont, personnage dont l'identité vacille déjà entre son prénom très ancien et son nom très nouveau. Les trois cas de focalisations sont donc possibles: zéro, externe, interne. Au terme de cette page, nous savons qu'il s'agit du long voyage d'un homme âgé de 45 ans dont le départ est à peine matinal. Les éléments du texte, que ce soit le voyageur, le train, la valise ou l'heure du départ s'expliquent de manière phénoménologique. Quant à la disposition des parcelles textuelles, il y a un rôle confié au lecteur actif en fonction des informations acquises à partir du texte. A titre d'exemple, c'est la valise qui nous apprend à la fois sur le sex, le voyage et la longueur du parcours. Ou bien c'est la faiblesse inhabituelle qui nous révèle l'heure à peine matinale ainsi que l'âge du personnage. En effet c'est là que l'aventure de l'écriture commence sous les yeux du lecteur dont l'accès dans le roman de *Modification*, est comparée à l'entrée du voyageur dans le train.

Voyons à présent combien les mots de ce texte dont la première phrase sont coupables:

**"Vous avez mis le pied** [mettre (le) pied à..., dans tel ou tel endroit, y être, y aller]<sup>3</sup> **gauche** [mal à son aise] **sur la rainure**

1. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 9.

2. *Le Dictionnaire Robert électronique*.

3. *Ibid*



[la brèche]<sup>1</sup> **de cuivre** [de la couleur du cuivre]<sup>2</sup>, **et de votre épaule** [pousser le temps avec l'épaule: faire passer le temps]<sup>3</sup> **droite** [qui suit un raisonnement correct, ne dévie pas]<sup>4</sup> **vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau** [Loc. métaphorique ou fig. - Piège. Tendre un panneau à qqn.]<sup>5</sup> **coulissant** [Qui glisse sur des coulisses (derrière les décors, et qui est cachée aux spectateurs)]<sup>6</sup>."

Ce qui fait en effet notre version de cette première page:

*Vous, lecteur, vous entrez mal à l'aise dans la brèche cuivrée (le livre), et suivant votre bon raisonnement correct, vous essayez en vain de vous débarrasser du piège décoratif, caché aux spectateurs (lecteurs).*

C'est aussi cette modification qui est à l'oeuvre dans ce roman néoromanesque. Et ne ressemble-t-elle pas cette première phrase à une sorte de mise en garde qui s'adresse au lecteur?

On assiste donc à des histoires parallèles qui sont intérieures à celle de l'auteur. Combien pourrait-il en exister? Nous dirons: "Autant que lecteurs nouveaux!" Pourtant cela n'a rien avec les écrits mystiques où *tout chemin mène à Rome*, où toutes les versions vont dans le même sens et se ressemblent. Ce qui revient à dire que tout le monde est d'accord avec le sens de l'histoire cachée qui vient d'être déchiffrée.

Récapitulons ce que nous venons de dire. Face à un texte littéraire, nous pensons que le critique a à savoir s'il est question d'un texte traditionnel (balzacien) ou d'un texte moderne, néoromanesque (antibalzacien).

S'il s'agit d'un texte balzacien, il aura à l'analyser entre autres en fonction de son innocence, de sa linéarité, de son intrigue, des personnages, du narrateur, du monologue, du dialogue, du temps intratextuel et extratextuel, du lieu, et enfin du thème essentiel et cher à l'auteur, qu'il cherche d'une manière à l'autre à l'exposer.

Tandis que l'analyse d'un texte moderne ou antibalzacien, exige l'examen des autres éléments tels que la culpabilité, le désordre,

---

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

l'anachronologie, la circularité, le temps intratextuel, l'intertextualité qui dépend, selon Riffaterre<sup>1</sup>, du savoir du lecteur, la structure du texte, des phrases, l'emploi des noms, des pronoms, des adjectifs, des verbes, des adverbes, la ponctuation, bref la stylistique.

Cette conclusion hâtive aura assurément le mérite d'éclorre dans d'autres exposés à venir de l'auteur.

---

1. Michael Riffaterre, "*La Trace de l'intertextualité*", In *La Pensée*, n- 215, octobre 1980.

### **Bibliographie**

1. BALZAC (Honoré de), *Le Père Goriot* (1834), Presses Pocket, 1989.
2. BOURDEREAU (Frédéric), FOZZA (Jean-Claude), GIOVACCHINI (Martine et Dominique), *Précis de français, Langue et littérature*, Nathan, 1996.
3. BUTOR (Michel), *La Modification*, 1957, Minuit.
4. BUTOR (Michel), *Répertoire (Etudes et conférences 1948-1959)*, Minuit, 1960.
5. CHRETIEN DE TROYES , *Perceval ou le Roman de Graal* (1181), Edition Gallimard, 1974
6. *Dictionnaire des Grandes oeuvres de la littérature française*, 1992, DICOROBERT Inc., Montréal, Canada.
7. GENETTE (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972.
8. *LE DICTIONNAIRE Robert électronique*.
9. RIFFATERRE (Michael), "La Trace de l'intertextualité", In *La Pensée*, n-215, octobre 1980.
10. ROBBE-GRILLET (Alain), *Angélique ou l'enchantement*, Minuit, 1988.
11. ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.