

# PLAN

## INTRODUCTION

### I/ DE LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES A LA NOUVELLE CRITIQUE

I.1.1. du théâtre classique au théâtre romantique

I.1.2. **La Préface de *Cromwell*** et la théorie du drame romantique

I.1.3. Le théâtre de Victor Hugo ; une illustration de l'esthétique moderne

I.1.4. La critique biographique et historique

I.1.5. La critique biographique de Sainte-Beuve, ses adeptes et ses adversaires

I.1.6. La critique historique d'Hippolyte Taine

#### **La Nouvelle critique et ses trois courants principaux :**

I.1.7. Le courant d'inspiration freudienne

I.1.8. Le courant d'inspiration structuraliste et formaliste

I.1.9 le courant d'obédience marxiste

### II/ TENDANCES ACTUELLES OU NOUVEAUX CHAMPS DE LA CRITIQUE LITTERAIRE

II.2.1. les post-structuralismes

II.2.2. les autres tendances

### III/ LES ENJEUX DE LA CRITIQUE LITTERAIRE

III.3.1 Sur le plan littéraire

III.3.2. Sur le plan social

III.3.3. Sur le plan économique

III.3.4. Sur le plan politique

## CONCLUSION

## BIBLIOGRAPHIE

## INTRODUCTION

La critique littéraire a connu plusieurs phases dans son évolution. On est passé des critiques individuelles avec des auteurs tels que **Aristote, Montaigne, Boileau, Voltaire**, à la critique en tant que **genre** littéraire à part entière. Dans le même ordre d'idées, Henri BENAC affirme : *en fait, c'est à partir du XIXe siècle essentiellement que l'on va pouvoir parler de la critique comme un genre à part entière. Jusque là, comme le dit si bien THIBAUDET il y a des critiques mais il n'y a pas la critique [...] Aucune discipline critique pourvue de concepts fondateurs et d'une méthodologie. Elle prend véritablement son essor de la querelle des Anciens et des Modernes.*<sup>1</sup> La fameuse préface de Cromwell de Victor Hugo(1827) est assez éloquente à ce sujet. Au XXe siècle, la critique littéraire se professionnalise. En 1926, une Association nationale des critiques littéraires est créée, mais elle ne regroupe qu'une partie de ceux-ci. Et il reste difficile de cerner les limites de cette catégorie socio-professionnelle. On peut aisément distinguer les critiques professionnels : ils sont connus par les articles qu'ils publient régulièrement dans un certain nombre de journaux comme le *Figaro*, *L'Action Française*, *Le Temps* et depuis 1945, *Le Monde* ou *Libération*, par leurs ouvrages ou recueils d'articles, leurs comptes rendus dans diverses revues comme la *Revue des deux-mondes*, la *Revue de Paris*, la *Revue Universelle*, la *Nouvelle Revue Française*, *Les Lettres Françaises* et maintes autres revues moins prestigieuses. Ils se glissent également dans la presse provinciale et les revues régionales. Un petit nombre d'entre eux ont acquis une grande influence et une notoriété incontestable, comme **Jacques Rivière, Jean PAULHAN, Robert KEMP, Emile HENRIOT, Albert THIBAUDET** ou **LEAUTAUD**. Parallèlement à cette critique professionnelle souvent liée au journalisme, l'enseignement supérieur des Lettres depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle n'a cessé d'affirmer sa fonction critique, imposant à l'attention de la vie littéraire une autre forme de critique, la critique universitaire. Elle débute avec **La Harpe**, dès la fin du XVIIIe à l'Athénée de Paris. La critique littéraire apparaît dès lors comme une instance dont le rôle est de juger les œuvres littéraires. Il nous revient à présent de saisir quel est le sens moderne de la critique littéraire. Le dictionnaire Larousse définit l'adjectif **moderne** comme *ce qui appartient, ce qui convient au temps présent ou à une époque récente*. Quelle est donc la **spécificité** de la critique moderne ? (XX<sup>e</sup>/XXI<sup>e</sup>s). Autrement dit, quelles sont les orientations nouvelles de la critique littéraire ? Il s'agira pour nous, dans une perspective **diachronique** de montrer le passage de la querelle des Anciens et des Modernes à la Nouvelle critique pour aboutir aux tendances actuelles ou nouveaux champs de la critique littéraire, de façon à percevoir les particularités de chaque école, pour enfin envisager les enjeux de cette critique, sur les plans littéraire, social, économique et politique.

---

<sup>1</sup> Henri BENAC, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988, P.115.

## I/ DE LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES A LA NOUVELLE CRITIQUE

Le nom de **Victor Hugo** est inséparable de la fameuse querelle des Anciens et des Modernes, qui a pourtant commencé au XVII<sup>e</sup> siècle (1683) ; les Anciens étant les classiques, en l'occurrence Boileau et tous les dogmatistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette querelle, l'argument essentiel des Modernes est que, depuis l'Antiquité, l'humanité a progressé. Les Mathématiques, la Physique, la philosophie même du siècle de Louis XIV sont supérieures à celles des Anciens ; car chaque génération profite des découvertes faites avant elle et les complète. Tout ce qui dépend de la Raison, doit nécessairement se perfectionner avec le temps. Or pour **Perrault, Fontenelle, La Motte etc...** la littérature dépend de la Raison. Ce bouillonnement intellectuel va atteindre son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle avec Victor Hugo. **Victor Hugo** occupe ainsi une place exceptionnelle dans l'histoire des lettres françaises ; il domine le XIX<sup>e</sup> siècle par la durée de sa vie et de sa carrière, par la fécondité de son génie et la diversité de son œuvre : poésie lyrique, satirique, épique, drame en vers et en prose, roman, etc.... Il a évolué avec son temps dans son art et dans ses idées, se faisant sinon le guide, du moins l'interprète éloquent des mouvements d'opinions. Il rêve d'assurer le triomphe du Romantisme par un coup d'éclat : la conquête de la scène. En 1827 il publie *Cromwell*, drame en vers accompagné d'une **Préface** qui constitue le **manifeste** anticlassique le plus éclatant et définit le drame romantique qui vient fouler au pied les principaux canons de l'esthétique classique en matière de théâtre ; ce qui permet d'établir une distinction nette entre théâtre classique et théâtre moderne.

### I.1.1. La Préface de *Cromwell* et la théorie du drame romantique

La théorie du drame romantique recevra son expression la plus vibrante dans la Préface de *Cromwell*. Mais ce manifeste n'est qu'un aboutissement : durant le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les idées nouvelles ont été agitées dans les conversations, les préfaces et les articles des journaux.

En 1827, **Victor Hugo** avec son *Cromwell* donne l'exemple selon la technique Shakespearienne. Plus importante encore, la Préface de *Cromwell* rassemble avec éclat les idées jusque là éparses qui définissent l'esthétique du drame. C'est donc dans cette préface qu'il convient d'en étudier les formules. Il s'agit principalement du mélange des genres et du refus des unités de temps et de lieu. Pour les Modernes qui voulaient renouveler les sujets en substituant à la crise passionnelle de la tragédie, la peinture des événements historiques, les unités constituaient des conventions absurdes, des contraintes insupportables.

Les Modernes proposent une version plus nuancée de l'unité d'action. Ils parlent de **l'unité d'ensemble**. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties sagement subordonnées au

tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle : *l'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre*, dira **Victor Hugo**. La liberté dans l'art, ainsi se résumait la revendication de la nouvelle école. Le théâtre de **Victor Hugo** offre la meilleure illustration du drame romantique.

### I.1.2. Le Théâtre de Victor Hugo

Victor Hugo apparaît en effet comme un virtuose du vers dramatique. Mais il a aussi écrit en prose. Après quatre œuvres en vers : *Cromwell (1827)*, *Hernani (1830)*, *Marion de Lorme (1831)*, et *le Roi s'amuse (1832)*, il en donne trois en prose : *Lucrèce Borgia, Maria Tudor (1833)* et *Angelo (1835)*, puis revient au vers avec *Ruy Blas (1843)*.

Les Anciens menés par Boileau soutenaient une conception très particulière de la création littéraire, comme simple imitation des auteurs de l'antiquité. Cette thèse était fondée sur l'idée que l'antiquité grecque et romaine avait atteint une fois pour toute la perfection artistique. Le choix par Racine pour ses tragédies de sujets antiques déjà traités par les tragédiens grecs illustre cette conception de la littérature respectueuse de la règle des trois unités élaborée par les poètes classiques à partir de la poétique d'Aristote. Et les Modernes, représentés par Charles Perrault qui soutenait le mérite des auteurs du siècle de Louis XIV, affirmaient au contraire que les auteurs de l'antiquité n'étaient pas indépassables, et que la création littéraire devait innover ; ils prônaient une littérature adaptée à l'époque contemporaine et des formes artistiques nouvelles. La remise en cause des modèles du passé ébranle les notions de tradition et d'autorité ; car l'être humain est en perpétuel évolution intellectuelle, ce qui corrobore la thèse des Modernes.

Ce mouvement de contestation annonce une nouvelle vision du monde calquée sur le modèle de la remise en question des idées des autres et surtout le souci de dépassement dans le domaine de la science. C'est ainsi que la poétique qui gouvernait et la littérature, et l'art et la vie sociale, sera fragilisée comme telle dès le XVIIIe siècle sous l'avènement du romantisme et ce pour deux raisons principales. En premier lieu, le refus des règles, d'abord en annule désormais le principe, et en second lieu en faisant la matière, elle passe du côté de l'esthétique et du côté de la critique.

### I.1.3. La critique biographique et historique

La critique biographique et historique représentent ce que l'on appelle communément **l'ancienne critique** ou **la critique traditionnelle** ; celle là même qui a existée bien avant la Nouvelle critique et qui fait de la critique littéraire un genre et un métier ; celui de juger les œuvres littéraires. Nous commencerons par la critique biographique de *Sainte-Beuve*, ses adeptes et ses adversaires.

### I.1.4. La critique biographique de Sainte-Beuve, ses adeptes et ses adversaires

*Sainte-Beuve* définit le critique comme *un homme qui sait lire et qui apprend aux autres à lire les œuvres littéraires*. Cela signifie que le critique est avant tout un **lecteur**. Goethe distinguait

cependant trois catégories de lecteurs : *la première jouit sans juger ; la troisième juge sans jouir ; la moyenne juge en jouissant et jouit en jugeant. Cette dernière recrée à proprement parler l'œuvre d'art*<sup>2</sup>. Le critique appartient justement à cette catégorie de lecteur qui, par sa lecture, recrée l'œuvre d'art. La critique biographique développée par Sainte-Beuve au XIXe siècle, met l'individu au centre de l'entreprise de création. Pour Sainte-Beuve, il existe un lien étroit voire consubstantiel entre l'écrivain et son œuvre. La connaissance de celui-ci devient alors indispensable à la compréhension de son texte. Sainte-Beuve pense donc qu'au cœur de toute œuvre littéraire, se trouve une âme, une sensibilité, une conscience heureuse ou malheureuse qu'il faut interroger. *L'œuvre littéraire*, disait-il, *ne se fabrique pas par l'application d'une rhétorique toute prête, mais s'engendre au sein du génie par une création intime et obscure*.<sup>3</sup>

**Charles Augustin Sainte-Beuve** est donc celui qui a apporté le plus de clarté et le plus de richesse à l'analyse des problèmes de la critique. Ce qu'il recherche dans l'œuvre d'art, c'est une reconstitution de la personnalité de l'auteur. L'auteur avec son âme, son hérité, ses tournures d'esprit, les différentes expériences de sa vie replacé dans l'atmosphère historique. Sa critique est issue d'un travail considérable de documentation et de déchiffrement. Elle devient une forme d'histoire comprenant des biographies minutieuses et surtout des portraits. Il met l'accent sur l'individu *Tel arbre tel fruit*. Il a écrit entre autres, *Critique et portraits littéraires (1836-1839)*, *les Causeries du lundi (1851-1862)*.

Par bien des aspects, il a eu le rare privilège d'annoncer et de résumer en lui toutes les formes de critiques qui vont s'épanouir après lui ; entre autres le lansonisme avec **Lanson**, le déterminisme **d'Hypolite Taine**, le positivisme avec **Charles Seignobos**, la critique proustienne avec **Marcel Proust**, la critique philosophique avec **Ernest Robert Curtius** et **Erich Auer Back**.

**Sainte-Beuve** distingue la critique des œuvres passées et celle des œuvres nouvelles, la critique polémique, la critique objective, la critique impressionniste, la critique scientifique et pressent de nouvelles formes de critique y compris la critique que l'on dira plus tard psychanalytique.

### **I.1.5. La critique historique d'Hippolyte Taine**

La critique historique quant à elle situe l'œuvre dans un espace, dans un lieu et dans une époque. Avec la critique historique, l'œuvre n'est plus le produit d'un homme dont l'identité est dévoilée par la confrontation avec sa biographie, mais plutôt le produit d'une époque dont elle traduit la vision du monde.

---

<sup>2</sup> Sainte-Beuve, cité par Jacques FAME NDNGO dans sa préface à l'ouvrage de Marcelline, NNOMO et Richard-Laurent, OMBGA, *Lire et Comprendre sous la Cendre, le feu d'Evelyne MPOUDI NGOLLE*, Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique, 2001, P.8.

<sup>3</sup> Sainte-Beuve, cité par Marcelline NNOMO et Richard-Laurent OMBGA, op cit, P.10.

L'activité critique de Taine commence en 1853, avec l'*Essai sur la Fontaine et ses fables* qui est en réalité une thèse. Taine publie ensuite un Essai sur Tite-live en 1856, puis un ouvrage sur *Les Philosophes français du XIXe siècle*, qui commence à le faire connaître (1857). Il consacre à des études de critique littéraire de nombreux articles qui seront recueillis dans les *Essais de critique et d'histoire* (1858), suivis de *Nouveaux Essais* (1865). Il expose son système critique dans l'*Introduction à l'Histoire de la Littérature anglaise* (1863). Taine, dans son système critique, tente donc de découvrir les *causes et les lois de la création littéraire* : c'est le **déterminisme scientiste**. Les facteurs déterminants sont au nombre de trois : **la race, le milieu, le moment** : *la race, ce sont ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière*. Le milieu est fonction du climat et de l'organisation sociale. Le moment fait intervenir l'évolution historique. L'œuvre naît de la manière donc la *faculté maîtresse* de l'écrivain réagit à ces trois influences. Que dire de la Nouvelle Critique ?

## **LA NOUVELLE CRITIQUE ET SES COURANTS PRINCIPAUX**

### **I.1.6. Le courant d'inspiration freudienne**

Les critiques d'inspiration freudienne sont les critiques qui se sont inspirées de Freud et qui regroupent : la critique existentielle, la psychocritique et la critique thématique.

#### **▪ La psychanalyse de Freud**

**Freud** énonce quatre étapes : la Talking Cure, l'inconscient, l'interprétation et la lecture. Chacune de ses étapes visent à montrer que le texte littéraire est un système sémiologique second, une parole pourvue d'un double sens, une donnée clinique à interpréter afin de déceler l'inconscient et les motivations profondes de l'auteur.

#### **▪ La Talking Cure**

Est la cure par la parole. Dans un état second, le patient (l'auteur) débite ce qu'il a à dire sans interruptions contraignantes du thérapeute (le critique).

#### **▪ L'inconscient :**

Est quant à lui relié au désir et au refoulement voire au rêve. Derrière l'œuvre, se profile l'image d'un rêveur et les paroles débitées par le patient permettent d'apercevoir ce rêve ou cet inconscient.

#### **▪ L'interprétation**

C'est la mise en évidence du sens latent de ce rêve. Elle met à jour les modalités du conflit défensif et vise en dernier ressort le désir qui se formule dans toute la production de l'inconscient.

#### **▪ La lecture**

Elle permet de lire l'interprétation faite à la base du rêve. Elle met en évidence le sens figuré ou profond du texte débité.

Toutefois, **Karl Gustav Jung** quoique disciple de **Freud** n'a jamais voulu se limiter aux dogmes sur le symbolisme et le pansexualisme. Pour lui, le symbole est multivoque et ne saurait se réduire à une cause unique. Il découvre *les images originelles, apanage de toute l'humanité*. Ces images à thème archétypique vont l'amener à distinguer contrairement à **Freud** deux couches dans l'inconscient : l'inconscient personnel et l'inconscient collectif ou impersonnel.

Cette approche a eu plusieurs théoriciens parmi lesquels **Lacan, Marthe Robert, Charles Baudouin, Edgar Poe, Bellemin Noël**.

### b) La psychocritique

Elle voit le jour à l'orée de l'année 1948 avec **Charles Mauron**. Il est le seul inventeur d'une méthode analogue mais non identique aux procédures de la pratique analytique elle-même. Sa méthode exige une longue fréquentation des textes littéraires. Dans sa thèse intitulée : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, il convoque les quatre grandes étapes de sa démarche :

- Les superpositions permettant la structuration de l'œuvre autour d'un réseau d'associations.
- La mise au jour des figures et des situations dramatiques liées à la production fantasmatique.
- Le mythe personnel de l'auteur, sa genèse et son histoire qui symbolise sa personnalité inconsciente.
- L'étude des données biographiques qui servent de vérification à l'interprétation mais qui ne reçoivent leur importance et leur sens que de la lecture des textes.

Dans son ouvrage, il donne une pléiade d'exemples d'application de sa méthode au sujet de **Baudelaire, Mallarmé, Molière...**

Cependant, même s'il a paru aisé à ce dernier de rechercher des métaphores obsédantes et d'élaborer via elles des structures thématiques et même des complexes bachelardiens, il convient de relever que le prétendu mythe personnel a été insuffisant pour rendre compte en dernière analyse de la justification compréhensive d'une œuvre. **Durand** bat en brèche les fondements de la psychocritique qu'il avait longtemps pratiqué lui-même, car l'expression *mythe personnel* lui permet de reconnaître que la personne c'est-à-dire le *moi* s'avère insuffisante aux yeux de la psychanalyse elle-même au regard de ce que son développement implique en terme de pulsion du *moi*.

### c) Critique thématique

De manière générale, la thématique est d'inspiration psychanalytique ; à fort élan phénoménologique. Elle se donne pour ambition de relever la relation intrinsèque qui existe entre le moi créateur et son entourage. Cette critique préconise que le texte a une totalité organique. C'est

une démarche d'être au monde telle qu'elle se réalise dans l'œuvre. Ici, on travaille sur les thèmes, le thème étant tout élément linguistique rencontré plusieurs fois dans le texte.

La critique thématique qui considère l'œuvre comme une totalité a eu beaucoup de théoriciens entre autres. **Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski, Tomashevski...**

- **Gaston Bachelard**, philosophe de formation, il fut d'abord un épistémologue tourné vers l'histoire des sciences. Il prend les images comme son sens de la rêverie mixte, qui fait exister le monde dans un rapport toujours évolutif entre le sujet et l'objet. Il va articuler sa réflexion sur quatre éléments naturels à savoir : l'eau, le feu, le terre et l'air. Pour lui, la lecture proposée par les psychanalystes lui apparaît comme un excellent moyen de connaître l'homme. **Bachelard** fait revivre le caractère dynamique de l'imagination et de façon à sympathiser avec la rêverie créatrice des poètes.
- Jean Rousset s'attache à saisir dans l'œuvre des formes et structures qui se trahissent par *des lignes de force, des figures obsédantes, des constances formelles* et qui sont parfois révélatrices des structures fondamentales de l'imagination créatrice. Il s'agit de lire l'œuvre en tout sens, d'adopter des perspectives variables mais toujours liées entre elles, de discerner des motifs ou des thèmes récurrents et d'en explorer les surfaces et les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent les centres de convergences ou rayonnent toutes les structures et significations.
- Selon Jean-Pierre Richard, la thématique se doit d'être moins *abstraite*. Jean-Pierre Richard invite le critique à baser son étude sur trois moments : l'identification du thème, la description des motifs, la caractérisation du paysage de l'œuvre.

La critique richardienne est fondamentalement sensorielle. Elle fait appel aux cinq sens : l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goûter et la vue. Le thème est pour lui *tout élément qui se répète à distance, se reconnaît semblable à lui-même, jusqu'à former une ligne explicitement significative*. Le thème est formé de sorte de sous thèmes appelés motifs que Jean-Pierre Richard définit comme *des voies possibles d'une lecture à diverses entrées, non pas comme le développement univoque d'un sens*. C'est grâce à l'association et à la combinaison systématique de ces motifs en réseaux que l'on aboutit à la caractérisation du paysage de l'œuvre. Le paysage est précisément ce *qui se voit, s'entend, se touche, se flaire, se mange, s'excrète, se pénètre et pénètre : le débouché de l'aboutissement, le lieu de pratique aussi, ou de découverte d'une libido complexe et singulière*.

Le but final de la thématique richardienne est d'atteindre à la vision du monde de l'auteur. Elle se veut donc en dernière analyse transitive. On part de l'œuvre pour aboutir à son auteur, à la façon dont celui-ci perçoit le monde. Nous faisons nôtre ces propos de Roger FAYOLLE : *l'œuvre*



*apparaît non plus comme un évènement, mais comme une structure révélatrice de la personnalité de son créateur. Pour la découvrir, Jean-Pierre Richard s'arrête, lui aussi, à une expérience privilégiée et il interroge l'écrivain sur son contrat premier avec le monde, sur la façon dont il le sent et le perçoit.*

### **I.1.7. Le courant d'inspiration structuraliste et formaliste**

La critique d'inspiration structuraliste est une méthode critique instaurée en France dans les années 1960, et qui entend étudier les faits humains en décrivant les structures, c'est-à-dire le système formé par un ensemble de phénomènes solidaires les uns des autres. Le structuralisme est dérivé de l'adjectif *structural* et du suffixe *isme* qui signifie doctrine. Il peut donc se définir comme une doctrine sur le système, mieux la structure de la langue.

Cette approche a connu plusieurs tendances entre autres, le formalisme russe, la sémiotique, la poétique et la narratologie.

#### **a) Le formalisme russe**

Ce courant de critique littéraire se développe en Russie entre 1915 et 1930, mais il n'a été découvert en France que vers 1960. Pour ces théoriciens, il faut rompre avec les interprétations esthétiques ou psychologiques. L'objet de la science littérature n'est pas de la littérature mais la littéralité, soit ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. En France, la première traduction de Jakobson date de 1963 et l'anthologie *Théorie de la littérature* a été traduite et présentée par TZETAN TODOROV en 1965.

Pour cette école, l'œuvre est une forme pure, où comptent les rapports entre ses éléments constitutifs. L'évolution littéraire apparaît comme une substitution de système, où se redisposent les éléments selon les fonctions qu'ils occupent cette théorisation du fait littéraire a eu une influence décisive et une postérité nombreuse. Elle a notamment permis l'éclosion de la Sémiotique. Ses pionniers sont : TOMACHEVSKI, CHKLOVSKI, TYNIANOV, JAKOBSON, PROPP.

TOMACHEVSKI a traité du choix du thème. Ce qui unit les phrases particulières en une construction et qui se dévoile au cœur de l'œuvre et du rapport entre fable et sujet. Il a aussi mis au point la notion de motif, soit un thème indécomposable en plus petites unités. Il a aussi étudié en outre la narration, qui gouverne le sujet et l'action qui concerne la fable.

JAKOBSON est celui qui fera la meilleure synthèse des travaux formalistes. Dans son article sur *la prose du poète Pastervak* il fonde la distinction entre la poésie et la prose sur l'usage pour la première fois de la métaphore, et pour la seconde de la métonymie. L'œuvre poétique est caractérisée par la récurrence d'une même figure grammaticale et phonique. L'objet de la poétique est de répondre à la question : *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* Il a introduit les fonctions du langage à savoir :

- Fonction référentielle ou dénotative ou cognitive

- Fonction *expressive ou émotive*
- Fonction *conative*
- Fonction *phatique* interrompt ou maintient la conversation
- Fonction *métalinguistique* parle du langage
- Fonction *poétique* vise le message en tant que tel, pour son propre compte

## C/ LA SEMIOTIQUE

La sémiotique est l'étude scientifique des pratiques signifiantes dans les divers domaines de la communication ; elle est donc l'étude des signes. La sémiotique est une théorie qui nous permet de mieux interpréter les textes littéraires. Elle s'intéresse au contenu, à la manière donc les textes sont structurés. La sémiotique étudie les processus de significations c'est-à-dire la production, la codification et la communication de signes. Elle concerne tous les types de signes ou de symboles, et non seulement les mots contrairement à la sémantique. Même un geste ou un son sont considérés comme des signes. Même des images, des concepts, des idées ou des pensées peuvent être des symboles. La sémiotique fournit les outils nécessaires à l'examen critique des symboles et des informations, dans des domaines divers. La faculté de manipuler des symboles est une caractéristique de l'être humain et permet à celui-ci d'utiliser bien mieux les relations entre idées, choses, concepts et qualités que les autres espèces vivantes. Cette approche a eu plusieurs théoriciens qui sont : UMBERTO ECO, Roland BARTHES, A. J. GREIMAS et V. PROPP, Julia KRISTEVA, YOURI LOTMAN.

### Umberto Eco :

Il analyse l'œuvre d'art comme un système de signes indéfiniment traduisibles. Il analyse le langage poétique, les notions de référence, de suggestion, et souligne que la poésie, c'est *l'utilisation émotionnelle des références*, et *l'utilisation référentielle des émotions*. Dans son ouvrage intitulé **L'œuvre ouverte (1962)** traduction française, Seuil, (1965), il dira, *Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est formée, achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.*

### d) La poétique

La notion de poétique chez Aristote désigne une théorie normative des formes de la tragédie et de l'épopée. Elle est donc l'ensemble des principes esthétiques qui guident un écrivain dans l'élaboration de son œuvre. En effet, le moyen âge et le XVIIe siècle classique sont les grandes périodes d'écriture des Arts poétiques. La poésie dramatique comme lyrique est soumise aux règles édictées par l'Art poétique.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Art poétique subit une concurrence, celle des réflexions sur la poésie mais beaucoup plus sur le plan de la réception et même du jugement de l'œuvre, que de se préoccuper de l'apparence esthétique de la production. La poétique normative qui gouvernait et la littérature et l'art, et la vie sociale déchirent à la fin de ce siècle sous l'avènement du romantisme.

La notion de poétique, à la suite de Jakobson va se développer en France pour signifier la recherche des lois générales permettant de saisir dans leur variété toutes les œuvres particulières. Elle vise à exploiter *les divers possibles du discours* (Gérard Genette, Figures II). Elle reprend à son compte le concept de littéralité pour se fonder comme science de la littérature.

On distingue la poétique de la prose, la poétique du roman, la poétique des autres genres en prose, la poétique de la poésie.

Elle a eu plusieurs théoriciens entre autres, LUBBOCK, FORSTER qui font partie de l'école anglaise et américaine, et George BLIN, Michel Raimond, Todorov, Gérard Genette, Bakhtine, Philippe Hamon, Susan Suleiman, Eliot, William Empson, Greimas qui ont fait la poétique française.

- La poétique de la prose : se donne comme objet le fonctionnement, du texte littéraire par classement des procédés. Todorov, à partir de la linguistique structurale, constitue une poétique du récit (littérature et signification) Larousse, 1967, poétique de la prose, seuil, 1971).
- La poétique de la poésie : Elle a été renouvelée par le structuralisme et la sémiotique, notamment grâce aux travaux de Jakobson exploités, par Nicolas Ruwet, **Langage, Musique, Poésie**, Seuil, 1972 de Jean Cohen.

Ici, il s'agit à la fois d'analyse, les différents plans du texte poétique et l'association de ces plans soit les rapports entre dénnotations et connotations. Il convient également d'étudier les divers modes de perception à l'œuvre dans la lecture du texte poétique.

Notons aussi, une autre vision préconisée par Henri Meschonnic, qui propose de ne pas s'en tenir à l'étude des procédés et des mécanismes littéraires, et de dépasser la taxinomie par la *lecture-écriture*, une redécouverte du texte par le lecteur.

#### **d) La narratologie**

La narratologie (science de la narration) est la discipline qui étudie les techniques et les structures mises en oeuvre dans les textes.

Les premiers travaux en narratologie des études littéraires modernes proviennent du formalisme Russe et tout particulièrement des travaux de **Victor CHKLOVSKI** et de **BOUS ELCHOUBOUM**

En Allemagne la narratologie s'est développée sous l'impulsion de Franz Karl STAUZEL et de KATE HAMBURGER. Tandis que l'idée narratologique anglo-saxonne existe avant le

structuralisme. C'est un courant d'analyse du roman qui s'était développé au XXe siècle en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis.

Des critiques et théoriciens comme PERCY LUBOCK (1879-1965) ou EDWARD MORGOU FORSTER (1879-1970) ont mis au point des notions comme celle de point de vue puis MARPE BOOTH (the Rhetoric of fiction, Chicago) 1982, distingue six types de narration :

1. Personnes,
2. Narrateur mêlé à l'action ou non, ou auteur implicite,
3. Observateur ou narrateur agent,
4. Distinction scène, sommaire, dramatique, narratif,
5. Commentaire,
6. le Narrateur écrivain.

En France, Georges Blin montre comment chez l'auteur de la chartreuse de parme tout dépend de la situation et du point de vue. Il étudie notamment les instructions de l'auteur (*Stendhal et les problèmes du Roman*, José Corti, 1954, la cribluse de blé, la critique, José Corti, 1968) de son côté, Michel Raymond (*La Crise du Roman des lendemains du Naturalisme aux années 20*, José Corti 1967, trace une histoire de la poétique du Roman.)

### **La narratologie structuraliste**

Elle se définit comme l'analyse des composantes des mécanismes du récit, qui présente une histoire, transmise par l'acte narratif, la narration. La narratologie proprement dite s'intéresse au récit comme mode de représentation verbale de l'histoire. Elle répond à la question : qui raconte ? Quoi ? Et comment ?

Avec Gérard Genette, dans *Figure 3*, Ed. Du Seuil, 1972, et le **Nouveau discours** du récit, Seuil 1983, les catégories se sont encore affirmées. On peut étudier de façon rigoureuse, son statut, la focalisation, le temps du narrateur, son statut, la focalisation, le temps de la narration et celui du récit. Il s'agit donc de traiter le récit à partir du temps, du mode et de la voix, comme si on considérait comme *expression d'un verbe*.

La focalisation, c'est le mode de vision ou la position qu'occupe le narrateur par rapport à ce qu'il raconte ou décrit. L'on aura alors :

1. point de vue externe
2. point de vue interne
3. point de vue omniscient

Barthe quant à lui met un point d'honneur sur les fonctions qui permettent la compréhension du non dit. Il associe l'évolution des changements d'état d'âme aux changements, à l'évolution de l'action, ainsi par exemple, la notion d'objet de valeur fait généralement l'objet des convoitises, met les acteurs en état de disjoint ou de conjoint à lui en attendant la possibilité d'un transfert éventuel.

Pan Barthes, le rôle du critique n'est pas de dégager le sens de l'oeuvre mais d'en faire un décryptage constructif, question d'en faciliter une des diverses compréhensions.

### **I.1.8 le courant d'obédience marxiste**

Il s'est développé à la faveur de l'expansion de la sociologie comme discipline. Encore appelée sociologie de la littérature, cette critique fait partie de ce que Fabrice Thumerel désigne sous le terme de critique herméneutique au même titre que la thématique et la psychanalyse.

Erigé au rang des critiques dites Nouvelles, elle s'inspire du structuralisme et entend combler les limites des critiques biographique et historique. La sociologie de la littérature sert à établir et à décrire les rapports entre la société et l'oeuvre littéraire. L'écrivain est conditionné par la société qui existe avant l'acte de création d'une oeuvre.

En effet, la société comme le souligne Jean Yves Tadié : *existe dans l'oeuvre, où l'on retrouve sa trace, et sa description ; elle existe après l'oeuvre, parce qu'il y a une sociologie de la lecture, du public, qui, lui aussi, fait être la littérature, des études statistiques à la théorie de la réception. La critique littéraire au XXe siècle*, (Madiée, P. 155).

Ses fondateurs sont Georg Lukacs, qui a écrit **La théorie du roman 1920**, Lucien Goldmann qui a écrit **Le Dieu caché** et pour une **sociologie du roman 1954**, Makhail Bakhtine qui a écrit **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen age et à la Renaissance 1965**.

Elle se divise en deux grandes tendances :

#### **a) La sociologie de la création**

Elle a pour but la compréhension des fondements de la création des oeuvres de l'esprit. Ces théoriciens montreront que *les véritables sujets de la création culturelle sont effectivement les groupes sociaux et non pas les individus isolés*. Lucien Goldmann, **pour une Sociologie du roman** P.16. A partir de cette position naîtra le structuralisme génétique, qui se propose de montrer comment les structures sociales génèrent les structures littéraires. Goldmann organise ainsi sa méthode en deux étapes :

- Une étape de compréhension : elle concerne la déconstruction du texte dans le but de ressortir les structures profondes qui le structure, les forces sociales en présence et les dynamiques sociales internes. Il s'agit de décrire la société du texte dont les éléments structurateurs seront mis en parallèle avec la société de l'auteur.
- Une étape d'interprétation : l'idéologie qui soutend l'oeuvre est recherchée. Cette idéologie est perçue comme : *une ensemble d'aspiration, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe et les oppose aux autres groupes*.

A la suite de cette approche vont se développer plusieurs tendances entre autres : la sociocritique avec Claude Duchet et Edmond Cros, la sociopoétique avec Georges Moulinié et Alain Viala, la sociopragmatique avec Justin Bisanswa.

Cette approche qui s'est intéressé à la création, ou encore à l'auteur et à l'œuvre dans ses rapports avec la société sera prolongé par des études relatives à la production et à la réception.

### **b) L'esthétique de la réception**

Elle se veut un mode d'analyse qui déplace l'attention de l'analyse du couple Auteur/texte vers la relation texte/lecteur. Il s'agit de l'accueil, de la réception de la littérature dans une société et son influence sur les mentalités de cette société.

Parmi ses fondateurs, on retrouve Hans-Probert Jauss représentant de l'école de constance et Robert Escarpit. Ce dernier à propos de l'esthétique de la réception dira qu'elle rend compte : *au maximum de la littérature en tant que phénomène social et économique. On étudie pour ce faire l'origine, l'âge, les ressources des écrivains. A l'aide de tableaux et de chiffres, on analyse la production des livres, leur distribution, leur succès, leur consommation. Sociologie de la littérature.*

Cette approche a connue beaucoup de développements, citons entre autres, la sociologie de la lecture, la théorie du champ littéraire, l'approche la plus innovante, de nos jours est celle qui sera développée par le célèbre sociologue Pierre Bourdieu, qui opère la synthèse de Marx, Durkheim et Weber. Il forge trois concepts essentiels : la distinction, l'habitus et le champ.

Il va développer la théorie des champs symboliques. Il s'agit d'un model opérant qui situe la littérature dans le marché des valeurs d'une société ou plutôt l'économie sociale. Il est question de mettre en rapport les écrivains présentés en fonction de leur mode de vie, de leurs revendications esthétiques et le genre de leurs œuvres.

Pour y parvenir, tout champ symbolique obéit aux caractéristiques suivantes :

- Un champ est clos c'est-à-dire qu'il est doté d'un certain degré d'autonomie a l'égard des déterminations externes et des sollicitations émanant du pouvoir politique ou religieux
- Le champ est un système de relations à l'intérieur duquel toutes les positions occupées ou occupables s'entre déterminent et s'interdisent
- Un champ suppose un code de comportement et d'actions, une règle de jeu plus ou moins légalisée, mais aussi des enjeux et des intérêts partagés par l'ensemble des agents qui en relèvent.
- Le champ est un milieu de lutte, de concurrence, de rivalité en vue de la capitalisation, d'accumulation des capitaux qui lui sont propres. Cette lutte implique une intervention orientée vers une fin en fonction d'intérêts à satisfaire et d'enjeux à accomplir.

La critique d'inspiration sociologique a mis l'accent sur la société. Pour comprendre une œuvre, il faut s'intéresser à son contexte de production. Or, l'œuvre n'est pas toujours le fruit de la société, c'est ainsi que d'autres théoriciens vont considérer l'œuvre comme un objet clos.

## II/ TENDANCES ACTUELLES OU NOUVEAUX CHAMPS DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

### II.1 LA GEOCRITIQUE

La géocritique peut se percevoir sur deux aspects distincts : d'une part, elle focalise son étude sur les lieux décrits dans la littérature par divers autres, d'autre part, elle peut également s'appuyer sur l'impact des œuvres littéraires sur les représentations courantes des lieux qu'elles décrivent.

Les travaux théoriques ayant contribué à la constitution de ce domaine de recherche qu'est la géocritique sont multiples et divers :

- Gaston Bachelard a étudié dans quelques uns de ses ouvrages des œuvres littéraires afin de dresser une typologie des lieux selon leurs constitutions.
- Maurice Blanchot quant à lui, s'est attardé sur l'idée selon laquelle : il existe un espace littéraire spécifique, lieu imaginaire de la création de l'œuvre, qui reste sensible dans la conception de l'espace manifestée par l'écrivain.
- Franco Moretti dans son ouvrage intitulé **Atlas du roman Européen** présente la prolifération de ce genre en Europe tout en ressortant les rapports noués entre le texte et l'espace.
- Des thèses doctorales se sont consacrées à la notion de territoire dans la fiction post moderniste, à l'espace dans les œuvres de Jules Verne ou de Céline.

Comment en est-on arrivé à la conception ou la matérialisation de la géocritique ?

Berbard Westphal, professeur de littérature comparée à l'Université de Limoges, dans sa thèse lui servant de point de départ aimerait savoir où situer le temps dans la progression était pratiquement synonyme de progrès dans une littérature qui aurait accordé longtemps à la **notion de temporalité**, une préséance sur son corollaire naturel : **La spatialité** souvent réduite à la fonction de *contenant*. Pour lui, seule la démarche *géocritique* était apte à désigner ce qui serait comme une géographie littéraire et donc sans analyse prend soin d'explicité l'ampleur et la portée – peut alors selon lui **rendre justice au rôle et à la fonction du lieu et de la spatialité dans le processus d'écriture moderne**.

A l'origine de cette intuition, se tient le constat de l'éclatement des repères du plan de notre existence depuis la fin de la seconde guerre mondiale, à la faveur de laquelle la perception de l'espace s'est trouvée revalorisée et compliquée. La décolonisation ayant de surcroît contribué à la

fragmentation et à la démultiplication des regards sur le monde. Les œuvres de nombreux romanciers à l'instar d'Alain Robbe – Grillet à Georges Perec ou Jean Echenoz, n'ont-elles pas témoigné en brisant **la linéarité du récit au profit d'un espace segmenté** ou **Eparp** de cette *crise de dimensions du monde* ?

Dans le souci d'assumer la mobilité extrême de l'espace, dans son aspect hétérogène, fuyant, *multifocal* et reterritorialisation. Dans cette exposition à multiples entrées, il est parfois difficile de maintenir le fil, mais au moins peut-on mentionner des axes particulièrement intéressantes : la stratigraphie, soit le fait que l'espace est toujours un *feuilleter* de strates temporelles qui le fondent et l'ouvrent sur plusieurs durées, ou **encore l'intertextualité qui nous fait déambuler dans un lieu tissé de textes** : n'est-ce pas ce qui fait naître le mythe d'une ville quand celle-ci est *coulée dans un discours qui tient lieu de matérialité qui tient lieu, qui fait le lieu* ? Quitte parfois à ce que les écrivains eux-mêmes deviennent de véritables *auteurs* de leur ville (Joyce-Dublin, Svevo-Trieste, Pessoa-Lisbonne...).

### **La mythocritique (Gilbert Durand)**

La mythocritique fait partie de la vague toute innovante dans l'univers des méthodes d'analyse des textes littéraires que l'on nomme Nouvelle Critique, elle a été inventée par Gilbert Durand par cette issue il instaure une critique des mythes qui jusque là n'avait pas encore fait l'objet d'études profondes. Dans le contexte de la mythocritique, l'imagination donne sa valeur à l'action. Le mythe se veut alors dans la logique durandienne un discours ultime, un récit fondateur, c'est pourquoi la substance du roman doit être recherchée dans les symboles et les mythes d'où l'intervention effective de la mythocritique.

La mythocritique naît de l'insuffisance des critiques précédentes notamment celle de Karl Gustav Jung et celle de Gaston Bachelard. Jung est un disciple de Freud qui découvre au cours de ses travaux l'existence de deux couches de l'inconscient : le personnel et le collectif. Ce dernier réalise hors de l'individu et apparaît comme une sorte d'indicateur anthropologique, donc universel ; c'est la profondeur archétypale de la psychée humaine. Gaston Bachelard pour sa part a ouvert une voie à la recherche d'une profondeur mythique dans les textes avec son ouvrage *l'air et les songes*, il élabore la phénoménologie des images fondées sur l'eau, la terre, le feu et l'air. Selon lui et en l'imagination sont les archétypes présents en tous les individus et parce que ces archétypes sont un caractère indéterminé, à cet effet il découvre que le mythe pourvoit l'esprit créateur de l'écrivain.

Après plus amples investigations, Durand fait son intervention en prônant tout texte littéraire entretient une parenté étroite avec le mythe, ainsi le mythe agit sur le récit en qualité de *modèle*, c'est une matrice structurée par les schèmes et des archétypes découlant de la psychée humaine, il y a donc à cet effet une correspondance entre le texte littéraire et son fond mythique. Le



mythocritique se donne pour objet d'analyser un texte littéraire à la lumière du mythe et plus rigoureusement encore à partir des éléments mythiques qu'il contient en comment par les éléments mythiques qui apparaissent à la surface. Gilbert Durand insiste sur la notion de mytheme qui est la plus petite unité du discours mythiquement significative et annoncée par la redondance des séries synchroniques.

### **Les étapes de la démarche durandienne**

La méthode de Gilbert Durand se réalise en quatre étapes :

1. Le relevé des *thèmes* voire des motifs redondants. Cette phrase se rapproche de l'étape de la recherche des métaphores obsédantes chez Charles Mauron à la seule différence qu'elle aboutie à une conclusion différente. Alors que chez Mauron l'on aboutie à l'identification du mythe personnel, Durand quant à lui relève le mythe au statut de patrimoine collectif.
2. Le relevé des situations et des combinaisons de situation des personnages et des décors.
3. Le repérage des leçons différentes du mythe et des coorelation de telle leçon d'un mythe avec tel autre mythe d'un espace culturel bien déterminé.
4. La confrontation du monde mythique de la lecture et de la situation du lecteur présent.

En somme, Durand a le mérite d'avoir élaboré une théorie qui reconnaît et justifie le caractère ouvert de l'œuvre littéraire, en ce sens qu'elle lui permet de décrypter les fragments mythiques sous jacents à l'œuvre.

## **II.2 L'INTERTEXTUALITE**

La notion d'intertextualité est apparue à la fin des années soixante au sein du groupe Tel Quel. Julia Kristeva définit l'intertextualité comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transforms » de séquences (codes) prises à d'autres textes ». Sémiotique. Recherches sur une sémanalyse, paris, seuil, 1969. Le texte littéraire se constituerait donc comme des codes utilisés par l'auteur.

Cette définition de l'intertextualité, emprunte beaucoup au dialogisme tel que l'a défini Mikhaïl Bakhtime. Il considère en effet que le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter divers composants linguistiques, stylistiques et culturels. La notion d'intertextualité emprunte donc à Bakhtime l'idée selon laquelle la littéarité naîtrait de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier.

La notion d'intertextualité sera fortement reprise dans les décennies 1970 et 1980. En 1979, Roland Barthes l'officialise dans l'article « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopédia Universalis*. Il souligne que « tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux

variables sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de culture antérieure et ceux de la culture environnante. Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »

Par la suite, la notion a pu être élargie et affaiblie au point de revenir à la critique des sources telle qu'elle était pratiquée auparavant. L'évolution de la notion est marquée ensuite par des travaux de Michael Riffaterre qui cherche la « trace intertextuelle » à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte. L'intertextualité est pour lui fondamentalement liée à un mécanisme qu'il perçoit « les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »

Gérard Genette apporte en 1982 avec *Palimpsestes* un élément majeur à la construction de la notion d'intertextualité. Il intègre en effet à une théorie plus large de la transtextualité, qui analyse tous les rapports qu'un texte entretient donc avec d'autres textes.

Au sein de cette théorie, le terme d'intertextualité est réservé aux cas de présence effective d'un texte dans l'autre. A cet égard, il distingue la citation, référence littérale et explicite, le plagiat, référence littéraire mais non explicite puisqu'elle n'est pas déclarée ; et enfin l'allusion non littéraire et non explicite qui exige la compétence du lecteur pour être identifiée.

Ce concept assez récent mais qui a pris une place très importante dans le champ littéraire est donc en cours d'élaboration théorique depuis les années 1970. Pierre Marc de Biasi, considéré que « loin d'être parvenu à son état d'achèvement (l'intertextualité) entre vraisemblablement aujourd'hui dans une nouvelle étape de redéfinition ».

L'intertextualité est donc apparue comme une arme fatale contre l'ancienne critique qui psychologisait et historicisait les relations entre une œuvre littéraire et celles qui la précèdent. C'est un concept qui a permis en France dans les années soixante-dix d'en finir avec la croyance naïve qui attribuait à un texte littéraire la propriété d'imiter le monde, d'en représenter plus ou moins fidèlement la réalité.

Avec l'introduction par Julia Kristeva dans le champ de la théorie du langage, de l'intertexte, on n'avait plus à se soucier du degré de représentativité de la littérature ni à interroger les archives, les journaux ou correspondances d'époque, encore moins à fouiller la bibliothèque de l'écrivain pour repérer des filiations et remonter aux sources de son inspiration. On n'avait plus affaire qu'à l'univers autosuffisant d'un texte fait de tous les textes possibles, à un monde clos qui dans sa fermeture renvoyait non plus à une inaccessibilité référentielle mais à d'autres mots.

C'est ainsi que Roland Barthes dans un article de synthèse *théorie du texte*, *Encyclopédia universalis*, (1973) a définitivement installé cette notion linguistique au cœur de la théorie littéraire « Le texte redistribue la langue (il est le champ de redistribution). L'une des voies de cette déconstruction reconstruction est de permuter des textes des flambeaux de textes qui ont existés ou existent autour du texte considéré et finalement en lui : tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les

textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante, tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages, sociaux etc. Car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de source ou d'influence ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citation inconscientes ou automatiques, données sans guillemets ».

Ainsi donc, la littérature par le biais de l'intertextualité a pu s'affranchir des déterminations historicistes qui pesaient sur son étude et réduisaient toujours à être autre chose qu'elle-même.

Dans ce contexte, l'intertextualité se présente comme une théorie dont la pertinence, n'est plus à démontrer dans la réalisation de l'étude que nous souhaitons mener.

### II.3 L'INTERMÉDIALITÉ

L'intermédialité est un concept dont les prémices datent de l'antiquité ; elle prend véritablement son envol dans les années 1980 avec Jürgen Ernst Müller le concept, vient compléter et dériver celui d'intertextualité développé par Julia Kristeva, qui a pour point de départ l'idée qu'aucun texte ne s'écrit *à partir de zéro*. Tout texte a des précurseurs, de sorte qu'il est d'office un *intertexte*. Plus encore, toute culture, y compris la société et l'histoire se lit comme un texte. Tout texte concret ne serait donc qu'une partie du *texte général*.

En effet, l'intermédialité ne se limite plus aux processus textuels, mais elle considère donc la production de sens l'ensemble des interactions médiatiques. C'est-à-dire, d'après Eric Méchoulan qu'elle *étudie [...] comment texte, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de chose*.

De même, outre les rapports texte-texte, nombreux sont des opérations de transfert qui vont au-delà du texte vers un autre médium, vers une mise en scène théâtrale ou vers un montage et la coprésence d'au moins deux formes relevant de médias qui sont perçus conventionnellement comme distincts. Enfin, elle se réalise au sein même de la relation qui s'établit entre le produit et sa réception.

Ainsi, ces deux termes apparaissent tout d'abord complémentaires car, l'intertextualité a souvent été réduite au processus purement interlittéraire de production de sens alors que l'intermédialité élargit les horizons vers les autres médias et permet de définir l'écriture comme mise en relation dans le texte de médias antérieurs ou contemporains.

Ensuite, l'intermédialité devient nécessaire à l'intertextualité, apparaissant comme hétérogène ; c'est-à-dire ouvrant de nombreuses voies à l'analyse que ce soit sous l'angle de

l'emprunt, de la rencontre, de l'interaction et de l'adaptation quant tout n'est plus que métissage, hybridation, interartialité, interdisciplinarité, et recyclage.

Elle trouve alors son importance et sa place parmi les sciences heuristiques en ceci qu'elle est susceptible d'apporter en tant que précieux auxiliaire pour les chercheurs, des rapprochements possibles entre plusieurs arts, disciplines et sciences.

L'intermédialité est par conséquent une théorie généralisant du médium, étant entendu ici comme support matériel et technique artistique, établissant le plus de relations possibles sur toutes les échelles de la science.

### **La méthodologie**

En tant que théorie généralisante du médium, l'intermédialité ne peut avoir qu'une méthodologie transdisciplinaire qui, se fonde sur la théorie générale des relations. Elle suit une démarche qui se ramène aux étapes suivante :

- Définir le milieu intermédiatique de la relation à étudier.
- Préciser le type de relation sur lequel on se penche.
- Dégager le schéma de la relation, c'est-à-dire en montrer la configuration dans le rapport des réalités qu'elle lie.
- Déduire de ce schéma la structure profonde, c'est-à-dire la loi mathématique qui lui régit la relation en tant que structure de surface.
- Préciser épistémologiquement la place et le rôle de la relation ainsi formalisée dans le réseau où elle s'actualise.
- 

## **II.4 ECOCRITIQUE**

Appelé *écocritique* (écocriticism) a pris son essor à partir des années 1990. Notamment dans le monde anglophone des (Etats-Unis, Canada, Royaume uni, Australie)

Dans l'introduction au recueil *The écocriticism reader* souvent considéré comme l'un des textes fondateurs du mouvements, Cheryl Glotfelty propose une définition large : **Qu'est-ce que l'écocritique ?** Site simplement l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre **gender** tout comme une critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production dans sa lecture des textes l'écocritique amène un approche centré sur la terre, aux études littéraires.

Il s'agit de lire le texte ou de relire les textes littéraires d'un point de vu particulier, celui de l'environnement et ainsi d'en basculer la réception convenu.

Writing for an endangered World ainsi s'intitule l'une des études de LAWRENCE BUELL mais la formule **Reading for an endangered World** décrit le projet d'une écocritique.

L'écocritique évolue selon deux axes :

- un axe politique
- un axe poétologique

### **1- Sur Le Plan Politique**

En effet, les modes traditionnels d'évocation de la nature, telle que la pastoral et la personnification (prosopopée, anthropomorphisme) sont révélateurs des idées que les hommes se font de la nature. De ce fait et au moins depuis la période romantique ces modes jouent un rôle ambigu dans l'esthétique littéraire. Tout retour à la nature toute l'identification avec elle revient en quelque sorte à un d'acculturation ou d'exploitation métaphorique qui rappelle les polarités entre nature et culture ou animal et homme, sur lesquelles se fondent les civilisations modernes.

Selon Buell 4 éléments constituent le texte environnemental :

- 1- L'environnement non humain est évoqué comme acteur à part entière et non seulement comme cadre de l'expérience humaine.
- 2- Les préoccupations environnementales se rangent légitimement à côté des préoccupations humaines
- 3- La responsabilité environnementale fait partir de l'orientation éthique du texte
- 4- Le texte suggère de la nature comme processus et non pas seulement comme le cadre fixe de l'activité humaine.

Pour écrire la nature, ils s'expliquent enfin de compte par les personnels

Du critique et par son engagement en faveur de protection de l'environnement. Dans cette approche, le texte littéraire est considéré comme un document culturel, historique ou politique parmi d'autres et sa spécificité esthétique est reléguée au second plan en faveur de son contenu **écologique** que le critique s'efforce à évaluer c'est par conséquent l'axe moins littéraire.

Dans un sens classique du projet l'écocritique celui qui est aussi le plus ouvert à d'autres domaines à savoir : l'écologie scientifique et politique, la biologie, histoire environnementale, la philosophie ou la géographie ouverture interdisciplinaire

### **2- L'axe Eco-poétique selon Evernden**

**Sans l'esthétique l'environnementalisme n'est rien de plus que de l'encouragement régional.**

Jonathan Bate évoque dans le processus de la création littéraire, un travail

écologique de la langue qui viendrait compléter ou même mettre en cause les approches scientifique ou politique le texte littéraire se présenterait ainsi comme une sorte d'écosystème linguistique dont Bate propose cette description lyrique

## **II.5 ETHNOCRITIQUE**

C'est une méthode critique qui vise à articuler une poétique du littéraire et une ethnologie du symbolique.

Créer dans les années 90 par Jean Marie Privat, elle a pour objectif premier de lire la littérature dans son orchestration polyphonique des données du culturel. L'ethno critique se propose donc de mettre en évidence, à des fins d'interprétations, le dialogisme culture qui structure les œuvres littéraires ou encore se propose d'étudier la littérature en articulant poétique des textes et ethnologie du symbolique.

L'analyse ethno critique se décompose en quatre temps :

1. La reconnaissance ethnographique : c'est une ethnographie du hors-texte et c'est une étape qui consiste dans le repérage d'unités de significations dont la connaissance a priori trop évidente ou immédiatement n'offre qu'une demi compréhension illusoire. Cette étape se résume au repérage des folklorèmes ou des culturèmes.
2. La compréhension ethnologique du contexte c'est-à-dire replacer le texte dans un certain contexte socio culturel, dans un système ethno-culturel afin de repérer la symbolique particulière car cette étape permet de restructurer le texte.
3. L'ethnocritique du texte : elle réside dans l'articulation du micro-système textuel. C'est une analyse visant à mettre en lumière les configurations symboliques du texte ou alors le feuilletage du texte, à l'instar du dialogisme, de la polyphonie de l'intertextualité de l'homologie rite/récit, de la belligérance entre oralité et littéraire ou la chronotopie culturelle.
4. L'auto- ethnologie : c'est l'étape de la remise en cause des évidences fausses qui occultent en partie la culture du texte car il faut accepter de voir l'illégitime dans le légitime. Bref, il faut s'interroger ses propres réflexes de lecture sur son arbitraire culturel pour envisager la polyphonie constitutive des œuvres littéraires.

Notons que cette orientation est clairement définie dans l'ouvrage

Fondateur de Privat à savoir : Bovary Charivari, essai d'ethno critique paris : CNRS, Editions, 1994,315P.

Mikhaïl Bakhtine se range du côté de Privat. Dans sa démarche, L'objectif principal est d'analyser les belligérances culturelles à l'intérieur d'un texte. Ces études nous permettent de comprendre la manière dont l'ethno critique envisage la littérature en

reconnaissant que la littérature fait indissolublement partie de la culture, elle se doit de réserver son lien avec l'histoire de la culture.

Son ouvrage est intitulé *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

### **La Théorie De L'effet De Vie**

Dans le sens de la **critique** moderne, l'école nommée Esthétique de l'effet de vie créée en 2004 par Marc Mathieu RUNCH a pour bases fondamentales mieux modes opératoires d'étudier la plurivalence, l'ouverture, le concret des mots, la cohérence de l'oeuvre et le jeu de mots qui sont considérés comme les invariants de l'art littéraire et ce, dans le but de susciter chez le lecteur un effet de vie. Dans son oeuvre intitulée **L'effet de vie ou le singulier de l'acte littéraire** publié à Paris, aux éditions Honoré Champion en 2004, Marc Mathieu RUNCH tente de donner une injonction appropriée à une oeuvre d'art qui selon lui est réussie quand *celle-ci crée dans la psyché du lecteur-auditeur ; un effet de vie*.

### **Qui est Marc-Mathieu RUNCH ?**

RUNCH est un professeur émérite de littérature générale et comparée à l'Université de Metz en France. Il a publié de nombreux ouvrages tels que : **Le pluriel du beau Genèse du relativisme esthétique en littérature du singulier au pluriel** au centre de recherche de littérature spiritualité de l'université de Metz en 1991.

### **Qu'est ce que l'effet de vie ?**

Mise au premier plan de la valeur esthétique de l'oeuvre d'art, **l'effet de vie** est une théorie qui vise à étudier l'influence d'une oeuvre sur la Psyché du lecteur tout en s'interrogeant sur la réussite ou non de ladite oeuvre. Dans ce contexte, la réussite d'une oeuvre d'art est relative parce qu'elle dépend des individus, des époques et c'est dans ce sens que la théorie Münchienne reste pertinente. Chaque texte entre dans la Psyché, il n'est plus linguistique, mais plutôt appartient à la vie de l'esprit. Fédérative de ce fait d'autres sciences de la littérature, l'esthétique de l'effet de vie s'interroge donc sur la valeur spirituelle de l'oeuvre d'art.

### **Que reproche l'effet de vie aux autres discours sur la littérature ?**

Münch considère que ces autres disciplines critiques telles la sociocritique, la critique génétique, la critique biographique, la psychocritique, la sémiotique, la narratologie, la thématique etc. ne sont pas autonomes et propres à la littérature. Dans la mesure où elles empruntent leurs matériaux à d'autres disciplines comme la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, la linguistique... De plus, ces méthodes critiques semblent faire de la littérature le propre de l'information seulement, ce qui n'est pas tout à fait acceptable : *l'information n'est pas le but de l'art [...]* Nous soulevons donc ici une question d'épistémologie. Le mot linguistique ne définit pas toute la réalité du mot des artistes. Il en résulte que la science humaine de l'esthétique doit fabriquer

ses propres concepts et ses propres méthodes. Critiquant principalement la poétique Jakobsonienne, Münch écrit : *la fonction poétique de Jakobson est un outil nécessaire, mais n'est pas suffisante. Il ne repère pas ainsi les beautés. Il repère plutôt les prétentions à la beauté, c'est-à-dire qu'il ne fait pas la différence entre la réussite et l'échec. Or, en matière de valeur, la seule chose qui compte est celle de la réussite ou de l'échec. Ce que les auteurs et les lecteurs recherchent toujours en premier d'où le plaisir de lire.*

### **Quel est le mode opératoire de l'esthétique de l'effet de vie ?**

E, effet, il est varié sur la notion d'invariants compris comme l'ensemble des caractéristiques qu'on peut retrouver dans toutes les oeuvres d'art qui quand elles sont réussies nous transforment d'un être pour la mort pour un être pour la vie, d'où sa valeur spirituelle qui se fondera sur quatre invariants que sont :

#### **a) l'effet de vie**

Qui comporte en son sein la **plurivalence** qui se définit selon Münch comme *l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit* et qui s'articule autour du concret prédisciplinaire qui renvoie à la réalité et du concret verbal qui se veut connotation et dénotation ; s'en suit alors **l'ouverture** qui se pose sur la base de la diversité des lecteurs et donc de la diversité des cultures à s'imprégner de l'oeuvre littéraire d'où son caractère universel et atemporel.

#### **b) Quant au second invariant de la littérature**

Qu'est le *mot* il se caractérise par son *concret* ceci qu'il a nécessairement partie liée.

### **III/ LES ENJEUX DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE**

La critique littéraire a aujourd'hui des enjeux multiples. L'un de ceux-ci est littéraire et universitaire. C'est dans cette logique qu'elle a une grande influence dans la société, influence qui se répercute à différents échelons. En informant c'est-à-dire en manifestant au dehors ce qui se passe à l'intérieur d'une oeuvre, la critique entretient la vie littéraire, permet à l'oeuvre et à son auteur d'avoir une renommée considérable dans le paysage socioculturel, politique, et économique. Ainsi l'impact de la critique littéraire est dû au fait que quel que soit l'école critique et indépendamment de la scientificité de son approche, celle-ci vise des enjeux qui relèvent des domaines suivants : la lecture du texte, la promotion des idées, l'analyse institutionnelle et l'étude des réseaux de diffusions littéraires. Bref tous ces domaines ont en commun l'apologie de la littérature qui se résume en quatre composantes centrées sur les plans : littéraire, social, politique et économique.



### **III. 1. Sur le plan littéraire**

La critique littéraire permet l'éclosion et l'émancipation d'une grande littérature. Sur chaque sujet, il y a une bibliographie intéressante et impressionnante.

De nos jours la critique permet plus qu'hier la multiplicité des lectures d'une œuvre littéraire. Elle a ainsi rendu les œuvres plus riches mettant sans cesse à la disposition du public les significations et les valeurs nouvelles issues de l'œuvre. Celle-ci est donc devenue selon les mots même de Umberto Eco « l'œuvre ouverte ».

Ainsi, les nouvelles méthodes critiques permettent d'avoir un regard nouveau sur les œuvres dont l'interprétation semblait pourtant épuisée. De ce point de vue, la critique peut être rapprochée aux prises de vue d'un photographe sur un objet, un ensemble de points de vue qui permet d'avoir une meilleure visibilité, mieux d'une meilleure lisibilité du texte littéraire.

Les précédentes considérations peuvent se résumer dans ces propos de Jean Yves Tadié « *la critique est cette lumière qui éclaire les œuvres du passé, mais qui ne les a pas créées, qui domine, mais ne suscite pas leurs égales : c'est le phare d'Alexandrie* »

### **III. 2. Sur le plan social**

La critique permet de réhabiliter aujourd'hui les écrivains considérés comme maudits hier. Elle leur rend le statut social qu'ils méritaient en proposant une autre vision, une autre lecture de leurs œuvres. L'ensemble d'ouvrages et de mémoires rédigés dans l'optique de réhabiliter Baudelaire par exemple en est une parfaite illustration.

La critique littéraire aujourd'hui surtout, est une esthétique de la réception centrée sur le social. La réception du livre au niveau du peuple fait l'apologie de l'œuvre, de son auteur de la culture d'un univers géographique. La critique influence le public, la société. Elle suscite une grande curiosité de la part des étudiants, des universitaires qui voudront découvrir le genre d'écriture, la thématique développée, bref prendre une entière connaissance de l'œuvre de son auteur de sa société. C'est-à-dire, la manière dont ces œuvres sont reçues. Le constat est clair, nous ne lisons plus, du moins plus comme avant. La critique, pare qu'elle oriente l'écriture, veut rendre le phénomène littéraire accessible à tous. Et pour cela, elle sait s'adapter à son époque, et à l'évolution des sciences, de toutes les sciences, quelle soit humaine ou exacte.

La critique permet aux masses à l'âge de l'audio-visuelle de continuer à s'intéresser à l'écriture, c'est en cela qu'on peut la considérer comme une veste entreprise de réclusion, la démocratisation du savoir et sa socialisation.

### **III. 3. Sur le plan Politique**

La critique littéraire parce qu'elle propose un jugement, une interprétation d'un texte est à ce titre, elle semble dangereuse et mérite d'être surveillée et au mieux orientée pour le succès et le développement de la cité. Elle peut en effet permettre la manipulation des masses en ce sens qu'elle donne et peut susciter des idées de révolutions. Ce sens n'est pas toujours le premier, et celui voulu par l'auteur du texte. Elle peut donc faire dire à quelqu'un ce qu'il n'a pas dit ou alors récupérer ce qu'il a dit pour d'autre fin qui pourrait nuire ou détruire un adversaire politique ; ou alors empêcher quelqu'un de dire ce qu'il a dit. La critique peut aussi servir la politique en donnant une orientation à son discours.

Aujourd'hui grâce, aux différentes maisons d'éditions, aux prix littéraires, elle consacre, chaque jour la suprématie des métropoles sur le plan littéraire. La France par exemple, grâce à la critique littéraire est reconnue comme une figure emblématique de la littérature occidentale. La France revêt ainsi une image de la cité de belles lettres et, Paris considérée à juste titre comme la capitale mondiale de la critique littéraire. En plus, elle suscite la prise de conscience des chefs et hommes politiques au sujet des problèmes posés par les écrivains dans les œuvres.

### **III. 4. Sur le plan économique**

Sur le plan économique, nous pouvons dire sans une marge d'erreur importante que l'on ne fait plus la critique aujourd'hui dans le simple but de faire progresser la littérature ou d'en permettre une meilleure compréhension. On écrit aussi pour se faire de l'argent. Nous tenons pour preuve les prix (coût) des ouvrages qui sont souvent très élevés et parfois plus élevés que ceux des autres livres. Celui qui produit un ouvrage entend bien être rémunéré. C'est ainsi que la critique est devenue un grand gagne pain pour beaucoup ; et beaucoup en font leur métier.

La critique de nos jours nourrit son homme. Nous voulons pour preuve la véritable industrie qui s'est construite autour du livre en général et de la critique en particulier. Depuis l'impression des ouvrages critiques aux bibliothèques en passant par la maison d'édition. C'est pour cette raison qu'on aboutit à l'extension du public de consommation, à la multiplication des instances de diffusion de légitimation et de consécration.

Le développement de véritable politique du livre à l'échelle mondiale a profondément modifié certains paramètres de la littérature, surtout dans les pays ne possédant pas d'importantes maisons d'éditions. Conséquence logique de la dépendance culturelle qui s'ensuit ; et qui n'est qu'une détermination essentielle de la production littéraire. A partir des données sociologiques du livre, l'analyse du système mondial de communication du livre sur le

plan de l'économie semble emprunter des canaux moderne comme celui d'achat en ligne, du paiement à la carte ...

Cependant, la production critique se fait connaître ou mieux supplante l'œuvre littéraire c'est-à-dire que celle-ci est rapidement vendue, appréciée du public plus que ne l'est l'œuvre qui est à la base de l'ouvrage critique. Tout ceci trouve une explication, celle qui veut que l'on achète l'ouvrage critique sous le fallacieux prétexte qu'elle facilite la compréhension de l'œuvre. Et Robert ESCARPIT de renchérir : *la lecture ne se confond pas avec la communication : on peut lire sans acheter et on peut acheter sans lire, pour collectionner par exemple*. Pour lui la diffusion du livre dans le champ économique obéit à plusieurs circuits, dont l'un d'eux est le colportage. Celui-ci sort des canaux de distribution traditionnelle comme la librairie. Pour ESCARPIT, le problème économique de la production littéraire se situe au niveau de la consommation de la lecture, bref du livre.

De ce qui précède, il ressort clairement que la critique littéraire a un enjeu littéraire, social, politique et économique incontestable. C'est d'elle que naît, sur les plans littéraire et social le succès ou l'échec de l'œuvre littéraire, et donc de son auteur. Quant à l'enjeu économique de l'œuvre il n'est qu'une conséquence de son succès économique et social ; car la vente d'une œuvre dépend de son succès littéraire et social. C'est ce qui explique l'effervescence autour des prix tel que « Le Goncourt ».

Ainsi, la critique littéraire apparaît comme une science ayant un intérêt incontournable qui va du social au politique du littéraire à l'économique.

## CONCLUSION

De tout ce qui précède, il ressort que la critique littéraire, dans son évolution, est en perpétuelles **mutations** ou **renouvellement conceptuel**. Les écoles succèdent aux écoles, avec la découverte d'approches nouvelles. Les premières manifestations de la critique en tant que **genre**, ont eu lieu à l'occasion de la querelle des Anciens et des Modernes. On a assisté au passage de l'esthétique classique à l'esthétique moderne, dans le domaine du théâtre notamment. Le dogmatisme a cédé la place à la liberté dans l'art, avec l'école romantique qui a pour chef de file **Victor Hugo** (le **Pape** du Romantisme). Sa préface à *Cromwell*, drame en vers, rassemble avec éclat, les idées jusque-là éparses qui définissent l'esthétique du drame et son théâtre illustre à merveille cette théorie du drame romantique, avec le mélange des genres, le refus des unités de temps et de lieu et la transformation de l'unité d'action en unité d'ensemble. Avec Sainte-Beuve et Taine, la critique littéraire de plus en plus **érudite**, tend, comme l'Histoire, à devenir une **Science**. Sainte-Beuve recherche **l'homme**, sa **vie**, son **esprit**, son **âme** ; il rivalise, dans sa critique

biographique avec les naturalistes lorsqu'il discerne des **familles d'esprits**. Taine dans le cadre de la critique historique, recherche les **causes** et les **lois** de la création littéraire. Les facteurs déterminants à ses yeux, on l'a vu, sont la **race**, le **milieu** et le **moment**. La **faculté maîtresse** pour lui était **l'intelligence classificatrice** ou **l'esprit de système**. Cette évolution traduit l'influence d'une philosophie fondée sur l'expérience et sur les méthodes de la science : c'est le **positivisme**. Depuis la **révolution structuraliste** au XXe siècle, la critique littéraire a connu une telle fortune qu'on a vu naître, après l'ancienne critique, une multitude d'approches du texte littéraire comme nous venons de le voir. Celles-ci se nourrissent principalement aux sources des sciences sociales telles la Sociologie, l'Anthropologie, l'Economie, des Sciences Humaines à l'instar de la Psychologie et la Psychanalyse ainsi que des sciences du langage à l'exemple de la Linguistique, de la Sémiotique et de la Poétique. Elles sont apparues comme autant d'outils qui tentent de cerner l'ambiguïté du phénomène littéraire qui va prendre une autre ampleur avec les poststructuralismes dont le foisonnement témoigne, à suffisance, de l'extrême richesse du texte littéraire : l'intermédialité, la déconstruction ou déconstructivisme, la théorie de l'Effet de vie, la Géocritique, l'Ecocritique, la Sociopragmatique, l'Ethnostylistique, l'Ethnocritique et les autres attestent d'une réalité à savoir qu'aucune de ces écoles critiques ne parvient à rendre compte de manière exhaustive de la richesse d'une œuvre littéraire. Elles ne sont que des approches partielles ; aucune n'étant ni complète ni inattaquable. Bien qu'elle ne fédèrent pas en tant que tel, elles se valent néanmoins ; tout dépend des objectifs à atteindre et de l'entrée choisie pour telle ou telle recherche. Aucune ne saurait se targuer de détenir le monopole de la **vérité**, car la littérature ne se situe pas du domaine des **vérités**, la vérité étant une quête permanente. Elle est davantage du domaine des **validités**. L'auteur lui-même demeure un lecteur parmi tant d'autres de son œuvre, on comprend alors aisément **André Gide** lorsqu'il déclare au seuil de *Paludes* : *Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord, c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres. Expliquer ce sera alors simplement révéler les possibles d'un texte et non l'enclorre dans un discours contraignant*<sup>4</sup>. La meilleure critique serait donc, comme le dit si bien Jean STAROBINSKI, celle de *l'accueil* et de *l'écoute du texte*, propre à rendre compte de la particularité de chaque génie. Quant aux enjeux de la critique littéraire, nous avons vu qu'ils étaient multiples. Ceux que nous avons distingué sont de quatre ordres : - un enjeu littéraire lié à la **pluralité** du texte et à la **polyphonie discursive**, puisque la critique littéraire aujourd'hui plus qu'hier, permet la multiplicité des lectures d'une œuvre littéraire ; les œuvres du passé sont ainsi revisitées et réactualisées. - un enjeu social à travers la réhabilitation d'écrivains qui étaient jusque

---

<sup>4</sup> André Gide, cité par Daniel, Bergez, *in l'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, P.V11

là considérés comme des **oubliés** de l'Histoire ou des écrivains **maudits**. Elle en propose une autre lecture de leurs œuvres. L'esthétique de la réception, en vogue aujourd'hui, tient compte des besoins et des attentes du lecteur, de sa **Psyché**, tel que nous l'avons vu avec la théorie de l'Effet de vie. Une sociologie de la lecture qui instaure un véritable **dialogue** entre l'écrivain et les lecteurs potentiels d'aujourd'hui et de demain ; qui les **sollicite**, les **interpelle** afin qu'ils puissent participer à la construction des constructions du texte ou à la déconstruction des constructions du texte et de l'auteur lorsqu'on sait avec Jean Paul Sacre que tout livre est **appel** lancé en direction du lecteur. La critique littéraire joue un rôle socio-culturel non négligeable en ce sens qu'elle suscite le goût de la lecture ; elle incite les gens à lire, elle oriente même leur lecture. Elle **démocratise** la culture - la critique présente aussi un enjeu politique lié à la manipulation des masses. On peut aisément la situer dans le cadre des **AIE**, c'est-à-dire des **Appareils Idéologiques d'Etat** pour user d'une terminologie de Louis ALTHUSSER (à distinguer des **ARE**, les **Appareils Répressifs d'Etat**). La critique peut très bien devenir un **instrument de propagande idéologique**. On l'a vu avec la critique marxiste de Georg Lukács et Lucien GOLDMANN. Ceci est également valable pour l'attribution des prix littéraires qui peuvent être orientés par une certaine critique à des fins idéologiques. Il existe en effet des **Prix littéraires-récupération**. – L'enjeu économique enfin, tient au fait que le livre est avant tout un **objet commercial**, une **marchandise**, dont il faut faire la promotion et qui doit rapporter de l'argent. La critique littéraire joue à ce niveau un rôle important dans la promotion et la vente des livres. Il s'agit d'**appâter** le lecteur en suscitant chez lui l'envie d'acheter le livre. C'est une véritable industrie dont le critique est l'un des maillons essentiels. Certains grands journaux réserve même une rubrique dans leurs colonnes pour la promotion des livres. Celle-ci est réservée à la critique littéraire. On se souvient à ce sujet que chaque lundi, Sainte-Beuve, en son temps, donnait au **Constitutionnel**, puis au **Moniteur** et au **Temps**, un article de critique. Ce sont ces **feuilletons** qui constituent les fameuses **Causeries du Lundi (1851-1862)** et les **Nouveaux Lundis (1863-1870)**. On peut cependant reprocher à certains critiques à l'instar de Roland BARTHES d'utiliser un vocabulaire parfois rébarbatif et hermétique, qui ne favorise pas toujours une bonne réception du texte critique et partant du texte littéraire, par le grand public non initié à ce métalangage critique, obscur et élitiste. En dehors de ces cas isolés, la critique littéraire a sa place dans l'entreprise littéraire en tant que **conscience** de la littérature et le critique doit continuer à jouer son rôle de **guide** et de **censeur**, à condition de respecter les règles de l'art. Il s'agit surtout de faire preuve d'une certaine **honnêteté intellectuelle** et éviter les **querelles stériles** et le dénigrement gratuit.

## BIBLIOGRAPHIE

- Compagnon, A. **La seconde main ou le travail de la citation**, Paris, Seuil, 1979.
- Dallembach, L. Intertexte et auto texte, Paris, Poétique, 1976.
- Greimas, Agirdas, J. et Courtes, J. Intertextualité sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Classiques, Hachette, 1979.
- Rabou, S. L'inter textualité, Paris, Flammarion, 2002.
- Riffaterre, M. La production du texte, Paris Seuil, 1979.
- Riffaterre, M. La trace de l'intertexte, Paris, La pensée, 1980.
- Angenot, M. L'intertextualité, enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ national, Revue des sciences humaines, n° 189, Janvier – Mars, 1984.
- Arrivé, M. Intertexte et intertextualité chez Saussure, Paris, Langues, 1986.
- Barthes, R. La mort de l'auteur, Paris, Maniera, 1968.
- Genettes, G. Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris Seuil, collection « Essais », 1982.
- Kristeva, J. Semiotikè, Recherches sur une sémanalyse, Paris Seuil, collection, « Tel que », 1969.
- Moventa, D. Intertextualité et interaction, Paris, Revue roumaine de linguistique, 1985.
- Starobinski, Le texte dans le texte, Paris, Tel quel, 1969.
- Pierre Brunel mytho critique théorie et parcours Paris, Paris 1992.
- Gilbert Durand les structures anthropologiques de l'imaginaire introduction à l'archétypologie générale Paris, PUF 1963
- Figures Mythiques et visages de l'œuvre de la mytho critique à la mythanalyse Paris PUF 1979.
- Gérard Genette, Les grands courants de la critique littéraire, Paris Seuil, 1996.
- J.C. Carloni et Jean- C Filloux, La critique littéraire, Paris, Que-saisje ? P.U.F, 1996.

- Jean-Yves Tadié, La critique littéraire au xxe siècle, paris, pierre Belfond, 1987
- Fabrice, Thumerel, la critique littéraire, paris, Armand colin, 2000.
- Gérard, Genette, Figures III, paris, seuil poétique, 1972.
- Lucien, Goldman, pour une sociologie du roman, 1964.
- Roger, Fayolle, la critique, 1957.
- Charles, Mauron, des métaphores obsédantes au mythe personnel, 1963.
- Balpe et al.97 Balpe J ;p Lelu A ; Nanard M. ; salehI . (sous la dir.de), Hypertextes et hypermedias, H<sup>2</sup> PTM'97, vol. 1n° 2-3-4/ 1997, paris, Hermès, 1997.
- Belp 96 Belp J.p une littérature inadmissible conférence au centre Georges Pompidou, oct. 96, En ligne : [http : //hypermédia univ-paris 8 FR. Jean- pierre / articles / Littérature. Html](http://hypermédia.univ-paris8.fr), consulté le 15/ 006/2002.
- Belp 97 Balpe J. P ? Une écriture si technique. En ligne : [http ; / / hypermédia. Uni-paris8.fr / jean](http://hypermédia.Uni-paris8.fr/jean)

Barthes 70 Bathes R? S/Z, Paris, seuil, 1970.

Barthes 84 Barthes R Le bruissement de la langue Essais critiques IV, paris seuil, Septembre 1984.

Bernstein 98 Bertein M partens of Hypertext proceeding of hypertexts 98, ACM, New York, 1998. En ligne : [http //www. Easg ate. Com /patent/ print. Html](http://www.Easg.ate.Com/patent/print.Html), consulté le 01/06/2002.

Dupriez84 D upriez B, Gradus.