

Alina Silvana FELEA *

L'interprétation de l'oeuvre littéraire en débat: notes à ajouter à un dossier ouvert

The interpretation of the literary work in debate:
notes to be added to an open file

Abstract: The article starts from the question of whether there can be symmetry between the literary work and its interpretation and to what extent. Gregory Currie states that the debate on the issue of interpretation is deemed to fail when distinguishing between objective and relative, absolute and plural, respectively. Considering these opposites, we aim at discussing a series of literary works, namely Henry James's *Figure in the Carpet*, Vladimir Nabokov's *Pale Fire* and David Lodge's *Small World*. These texts ironically deplore critical "helplessness", thematically depicting the difficulty and even failure of interpretation. However, interpretation is legitimate not necessarily as a matter of accounting for the literary work, but more in terms of performance, regulation and adaptation to personal problems or the social and cultural context.

Keywords: interpretation, literary work, absolutism, objectivism, pluralism, relativism

1. Introduction

«The sometimes confused debate over whether literary interpretation can aspire to objectivity suffers from a failure to distinguish between two contrast pairs: the objective-relativistic, and the absolute-pluralistic, which cut across one another»¹. Ces distinctions appartenant à Gregory Currie peuvent représenter un outil méthodologique dès que l'on cherche à distinguer les voies ouvertes par et pour l'interprétation littéraire. Il s'agit d'une cristallisation basée sur des polarités, produite au cours des deux derniers siècles autour d'une question noyau: est-il possible de trouver une symétrie parfaite entre l'oeuvre littéraire et son interprétation? Une cristallisation plutôt théorique, puisque dans la pratique critique, l'objectivisme est souvent confondu avec l'absolutisme et le relativisme avec le pluralisme. La compréhension du processus qu'implique l'interprétation est difficile et complexe, engendrant de nombreux dilemmes qui ont préoccupé et préoccupent non seulement les critiques et les théoriciens, mais les écrivains aussi. Les oeuvres littéraires discutées ici revêtent, comme lieu de manifestation

* Professor, PhD, "Transilvania" University of Braşov, Romania;
email: alina.felea@unitbv.ro

d'une arrière-scène, une légère ironie envers les questions épineuses de l'interprétation. Une possible explication de cette distance prise par les créateurs réside dans les tensions qui ont presque toujours existé entre l'écrivain d'une part et le critique littéraire d'autre part. Mais les problèmes restent les mêmes quelle que soit la perspective, celle des écrivains ou bien celle des herméneutes ou des théoriciens.

2. La doctrine du sens unique. L'absolutisme

En 1896, Henry James fait paraître *The Figure in the Carpet* (*L'image dans le tapis*), une œuvre littéraire construite sur une idée très en vogue à cette époque-là. Il s'agit, essentiellement, de la recherche des significations « cachées » dans la création artistique, significations qui ne sont ni visibles ni à la portée de tous. La problématique cadre devenait ainsi le rapport de l'œuvre à son interprétation, les difficultés que ce rapport engendre, les défis qu'une telle interprétation doit relever. La nouvelle thématise l'abîme creusé entre l'auteur d'une part et d'autre part le critique narrateur, la voix sans nom qui raconte une histoire qui a tous les ingrédients d'un best-seller (le suspens inclus!). Hugh Vereker, unanimement reconnu comme un très bon écrivain, est pour nous le prototype du créateur, peut-être un *alter ego* de Henry James lui-même. En ce cas, la configuration d'une mise en abyme, d'une réflexion métadiscursive sur le processus créatif deviennent évidentes. Vereker a construit et laborieusement ciselé pendant toute sa vie *l'opera magna*, l'œuvre majeure. Le fondement de cette œuvre est une signification globale, un sens évident et pourtant caché pour les yeux de ceux qui regardent mais ne voient pas ce qui est apparemment si simple, si direct. Il s'agit donc d'une signification qui n'est pas donnée dans la transparence, mais qui se présente comme dissimulée. George Corvick, l'autre critique, avec l'intuition de ce sens caché, devient la garantie de l'existence réelle d'une telle signification. Lui et le critique narrateur de la nouvelle partent, dans une vraie compétition, à la recherche de ce qui passe, d'un défi à l'intelligence, à une question existentielle!

On sait que l'écrivain pose des questions, des problèmes et en même temps y donne les réponses. Mais tout se passe à l'intérieur de l'œuvre artistique avec des instruments spécifiques qui ne sont pas les instruments des critiques, les lecteurs professionnels. Les créateurs ne traduisent et n'expliquent pas leurs intentions ou leurs œuvres! Ils disent tout ce qu'ils veulent dire dans leurs textes. Vereker attendait depuis toujours l'interprétation comprenant l'intention générale de son œuvre, la seule lecture adéquate. En même temps, l'orgueil du créateur, son orgueil, nourrit l'espérance qu'il sera pour toujours le seul bénéficiaire de cette vérité. Le jeune critique enthousiaste et motivé par la promesse d'une réussite pleine de gloire (il pouvait réussir là où d'autres avaient échoué) écrit un essai éclatant, intelligent,

profond. Son interprétation, appréciée par d'autres lecteurs, est totalement ignorée par l'écrivain parce qu'elle ne se différencie pas des autres commentaires « aveugles ». C'est le moment où Henry James contredit une conviction qui garde son autorité aujourd'hui encore. Il nous suggère que la lecture attentive, l'intelligence et l'acuité de l'observation ne sont pas toujours suffisantes. La réussite de l'interprétation est indissolublement liée à la découverte d'un sens et non de n'importe quel sens, mais le sens déposé délibérément dans l'œuvre par son créateur. *Intentio auctoris* coïncide par conséquent avec *l'intentio operis* !

Mais s'il n'y a qu'une seule interprétation vraie, authentique, celui qui sait qu'il n'est pas l'élu (l'auteur est très avare avec les indices et confirme uniquement la réussite ou l'insuccès) perdra peu à peu non pas l'intérêt, mais quelque chose de plus important encore: le plaisir de la lecture. À sa place, la déception. L'effort sans résultat devient de plus en plus pénible et la profession de l'herméneute maudite. D'autre part, l'écrivain lui-même a besoin d'une confirmation, d'une conscience garante qui le rejoigne dans son royaume et en reconnaisse, d'une manière objective, la supériorité. C'est Corvick qui intervient ici et qui cherche, lui aussi, d'une manière obsessionnelle la réponse à l'énigme de l'œuvre de Vereker. Il entreprend un long voyage et laisse la distance nécessaire (la distance impliquée par tout examen critique) intervenir et clarifier dans sa conscience le secret, l'essence, le fondement de cette œuvre qu'il connaissait déjà par cœur. Le fait que Vereker même lui confirme la réussite représente l'idée de la possibilité d'un accord, d'une harmonie entre écrivain et critique. Il en résulte la supériorité d'une œuvre qui a comme réplique, sur le plan discursif de la critique, une seule interprétation, l'interprétation absolue. Si dans la nouvelle tout restait à cet état, la conception artistique de James serait facilement attaquable ou discutable. Mais il résout génialement (comme seul un écrivain de sa taille pouvait le faire) le problème de cette signification unique. Il n'en donne pas de précisions. Elle reste à peine suggérée et non dévoilée. La mort de Corvick dans un accident avant qu'il ne puisse parler à tous de sa découverte, le refus de sa veuve de révéler le secret qu'elle seule avait appris de lui, nous plongent à la fin de la nouvelle dans une confusion totale (voir James 1896, 1996).

Henry James est le type d'écrivain qui préfère garder le mystère et laisser le lecteur donner ses propres réponses. Il le laisse aussi se poser des questions. Comme, par exemple, si Henry James en tant qu'écrivain avait construit lui-même son œuvre avec une intention générale, une signification qui révèle sa richesse avec chaque élément (de contenu ou de forme). Ou, peut-être, compte-t-il avec la curiosité habituelle des lecteurs, avec leur désir presque incontrôlé et élémentaire d'être les décrypteurs émerveillés des secrets des œuvres d'art. Il n'y a pas de doute que l'œuvre ne se laisse pas déchiffrer par tout le monde, qu'il n'y a pas d'analyse finale révélée, que celui qui a trouvé « le trésor » meurt prématurément d'une manière accidentelle

comme beaucoup de ceux qui ont trouvé des trésors maudits. Le sens ainsi que la vérité d'une œuvre sont devenus des questions de vie ou de mort non seulement pour George Corvick, mais aussi pour sa femme qui va avouer que cette signification est sa vie même! Il en résulte que le commentaire peut être une activité banale et parfois pleine de platitudes, tel que « exceptionnellement talentueux », un simple bavardage sans aucun rapport avec l'interprétation authentique. Celle-ci implique une dimension existentielle, c'est une révélation qui touche à l'essence même de l'être humain! L'interprétation authentique est donc attachée à un sens profond, unique, mais lourd de conséquences. Théoriquement! Parce que tout ce que l'écrivain (Vereker et Henry James lui-même) nous offre reste au niveau de la généralité. C'est une promesse jamais tenue, la confirmation partielle de l'illusion qui nourrit l'imagination du créateur et celle de son lecteur également: l'illusion qu'il y a une vérité de l'œuvre, une signification ultime. Mais, concrètement, on reste seulement avec la réalité décevante des interprétations échouées. Tout le monde ne parvient pas à la connaissance du sens absolu, on en parle, en effet, mais est-ce qu'il existe réellement?

Wolfgang Iser traduisait ainsi le message de cette nouvelle: l'œuvre ne permet pas qu'on lui arrache son secret et le texte de fiction se refuse à être consommé. Au niveau le plus subtil, cette création qui thématise la tentation de la découverte d'un sens absolu, laisse au lecteur la possibilité de décider, de croire ou pas à cette signification, de faire des suppositions concernant ce sens puisque pour James « writer and reader are partners on equal terms », écrivain et lecteur sont des partenaires à part entière! Les conceptions artistiques et théoriques de James, qui était fasciné par la question de la lecture, l'ont propulsé, après une longue période d'oubli, parmi les écrivains les plus importants et aussi parmi les précurseurs des *reader-response theory* pour lesquelles les textes deviennent sens seulement après leur lecture. Pourtant, à cette époque-là, l'idée de l'hégémonie du sens était évidente, un édifice qui commençait à perdre sa stabilité. On le voit déjà dans l'incertitude qui baigne l'image dans le tapis, c'est-à-dire une arabesque qui ne se lit pas facilement, qui existe à condition d'y croire, sans pour autant pouvoir vérifier, évidente et quand même cachée.

3. L'objectivisme non plus n'est pas à la portée de tout le monde

La conception de l'interprétation littéraire connaît au XX^{ème} siècle des perspectives très diversifiées. Dans la relation auteur-œuvre-interprétant les accents sont fluctuants et le changement le plus notable consiste peut-être dans la perte pour l'auteur de son autorité. Longuement maintenu sur un piédestal, le créateur n'est plus un tabou, situation qui se radicalise jusqu'à la déclaration de « sa mort ».

Dans le roman de Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (*Feu pâle*), paru en 1962, on n'est pas encore arrivé à ce point extrême. Le poète, John Shade, jouit de l'estime et de l'admiration de son milieu et de ses lecteurs dans toute l'Amérique. Le personnage narrateur, le professeur Charles Kinbote, occupant la place de l'interprétant du poème final du poète, ne fait pas exception dans ce concert laudatif. Pourtant, il est très loin de la foule, c'est du moins ce qu'il veut faire croire à ses propres lecteurs. Sa fabuleuse histoire de roi fugitif d'un pays imaginaire, Zembla, mais qui passe pour vrai dans le monde du roman, lui assure un statut remarquable. Le roi, Charles Xavier le Bien Aimé, alias Charles Kinbote pour ceux qui ne le connaissent pas, n'est pas comme les autres. Non seulement grâce aux aventures de sa vie de roi cachant son identité pour se protéger contre ceux qui veulent le tuer, aventures racontées dans les pages qui devraient être le commentaire du poème *Feu pâle* de John Shade. Mais surtout parce qu'une relation toute spéciale le lie sans aucun doute à « son poète » pour lequel il éprouve un grand sentiment d'admiration. Son intime conviction est qu'il voit en Shade ce que les autres ne voient pas, c'est-à-dire, une présence fabuleuse. De plus, il se croit le témoin privilégié de la transformation du monde dans le creuset du poète, fait qui lui donne un ascendant sur les autres. C'est l'ascendant qu'il revendique sans appel mais est-ce qu'il le mérite vraiment ? Une question pour le lecteur déçu dans ses attentes. Il a devant lui deux textes: le poème de John Shade et le « commentaire » de Kinbote sous la forme des notes aux vers, en fait un autre texte, un roman aux accents poétiques, aucunement pertinent pour le poème. Le commentateur qui assume ce rôle comme son privilège, le privilège d'un roi qui est en même temps – on l'apprend par ses aveux – un très bon professeur de littérature, se situe très loin aussi du critique narrateur de la nouvelle de Henry James. La réputation du génie poétique ne l'intimide pas, au contraire, il le considère comme son égal. À ses dires, parce que nous avons une perspective unilatérale sur les événements, celle de Kinbote², John Shade préférerait sa compagnie, fait envié par tout le voisinage académique. De plus, le poète voulait demander l'avis de son voisin et ami après lui avoir lu son poème. Par conséquent, Charles Kinbote estime que son droit d'être, après la mort du poète, son commentateur est évident et incontestable. La distorsion du travail que présuppose traditionnellement un commentaire est expliquée par des circonstances toutes particulières. Kinbote, convaincu qu'un pacte secret le lie à son poète, croit que celui-ci écrit une espèce de « *romant* » sur le roi de Zembla, une histoire basée sur tout ce que Kinbote lui raconte jour après jour. Mais la lecture du poème de John Shade, longuement attendue, s'avère être une terrible et amère déception pour Kinbote. À la place de son histoire « glorieuse, romanesque et sauvage », l'œuvre autobiographique du poète, un récit « foncièrement appalachien, plutôt démodé, dans un style prosodique néo-Pope – très bien écrit naturellement – Shade ne pouvait écrire que très bien... » (Nabokov

1965, 257) mais rien de la soi-disant « magie » des histoires zembliennes ne subsistait dans les vers. En dépit de cette désillusion, Charles Kinbote s'engage à faire le travail de commentateur pour rendre service à son cher poète et surtout pour déceler dans le poème *Feu pâle* « des échos et des paillettes » de son esprit de roi amoureux de son pays, « les vaguelettes du long sillage » de sa gloire et « toutes les nombreuses dettes subliminales contractées » envers lui par le poète John Shade... (Nabokov 1965, 257)

La forte implication personnelle dans le commentaire le transforme pratiquement en roman. Ce qui reste comme référence directe au poème se veut quand même discours critique objectif. Et on voit maintenant pourquoi il est très facile de confondre l'absolutisme interprétatif avec l'objectivisme interprétatif. C'est bien évident que l'arrogance de Kinbote le détermine à croire que ce qu'il écrit dans ses notes sur ce poème peut être regardé comme l'unique commentaire possible, satisfaisant certainement « le lecteur le plus vorace ». Pourtant, ce n'est plus l'absolutisme en discussion. Ainsi les lecteurs sont-ils avertis dans l'introduction écrite par Charles Kinbote qu'il est « le seul responsable des erreurs » de son commentaire. L'unité de l'interprétation absolutiste est ainsi mise en question, mais ce fait ne représente pas le signe d'une défaillance ou d'un manque de confiance en soi de la part de l'herméneute. On apprend que « pour le meilleur ou pour le pire, c'est le commentateur qui a le dernier mot » ! La rocade entre l'écrivain et son critique quant à l'interprétation est ainsi explicite et l'admiration envers le génie du créateur n'équivaut plus à la soumission du critique face à la personnalité de celui-ci. Les intentions et les significations désirées par le poète ne sont plus essentielles. C'est l'herméneute qui a le dernier mot et ce n'est pas dramatique ou très grave si le commentaire n'est pas dans l'assentiment de l'auteur d'une oeuvre littéraire. D'ici à la déclaration solennelle de la mort de l'écrivain, il n'y a qu'un pas ! Mais l'objectivisme a besoin de « standards » ou de critères considérés comme pertinents pour juger une oeuvre littéraire. Et ces repères sont offerts dans la même introduction: la réalité humaine d'un poème comme celui de John Shade doit reposer entièrement, dit Charles Kinbote, « sur la réalité de son auteur et de son entourage, de ses affections et ainsi de suite, une réalité que seules mes notes peuvent fournir » (Nabokov 1965, 27). Pourtant, l'invocation des critères et des principes objectifs ne garantit pas l'objectivité réelle³. En fait, seulement l'évidence est celle qui ne peut pas être contredite. Et dans le cas de ce commentaire trompeur, le lecteur est obligé d'avoir une attitude. Soit qu'il croit Kinbote et se contente d'un simulacre de commentaire, soit que, irrité par l'autosuffisance du personnage, il accepte les notes en tant qu'un roman plus qu'une interprétation au poème de Shade. Et l'auteur de ce livre, qui ne peut pas être confondu avec le narrateur fictionnel, prend subtilement et aussi ironiquement sa revanche contre le prototype de commentateur vaniteux et très convaincu que ses lecteurs seront pleinement satisfaits. Une

interprétation « objective » plutôt ratée ou détournée de ses visées qui met une fois de plus en doute les possibilités herméneutiques.

4. Du pluralisme à un relativisme voisinant avec le nihilisme

Plus proche de notre actualité, David Lodge, dans un de ses romans dédiés au milieu universitaire, *Small World*, parle, dans un discours totalement différent, de la même réalité, celle de l'interprétation qui échoue (Lodge 1995)⁴. Lodge, ancien professeur d'université et théoricien, choisit la modalité d'une conférence donnée par un de ses personnages pour caricaturer le désir de tout dire sur une œuvre littéraire. Morris Zapp, professeur aux Etats-Unis invité en Angleterre, est le représentant typique d'une culture non conservatrice, lui permettant d'être nonchalant, spontané et très direct dans ses propos. Les métaphores qu'il choisit choquent l'audience qui a des réactions que Lodge considère avec humour, mais ses idées, malgré leur forme originale, si on les met dans un contexte, ne sont ni neuves ni inédites. Il s'agit des théories assidûment véhiculées à la fin du vingtième siècle. Zapp parle à son auditoire de son expérience, d'une illusion quant à l'existence de la possibilité du commentaire. Il croyait, comme beaucoup de critiques d'ailleurs, que le but de la lecture est d'établir la signification du texte. Par conséquent, il avait essayé, en tant que spécialiste de Jane Austin, d'épuiser les perspectives d'analyse des romans de cette écrivaine, qui sont les perspectives d'analyse de n'importe quel autre auteur: historique, biographique, rhétorique, mythique, structuraliste, freudienne, marxiste, existentialiste, allégorique, éthique, phénoménologique, etc. On adopte donc la doctrine du pluralisme. Mais cette ambition n'est-elle pas celle de tous ceux qui veulent être les détenteurs de la vraie signification, du jugement construit d'une manière exhaustive, totale, comme accumulation cette fois-ci des perspectives critiques ? On parle ici de la même illusion qu'animait le critique narrateur de la nouvelle de James, c'est-à-dire l'illusion que la lecture attentive et intelligente, ainsi que le travail fait avec attention et sérieux, peuvent conduire au constat qu'il n'y a plus rien à dire !

L'explication de cet échec, cette fois-ci, réside dans la nature même du langage: la signification est en permanence transférée d'un signifiant à l'autre, une instabilité fondamentale qui détermine l'impossibilité de la fixation des sens. Et puis, Morris Zapp introduit dans son exposé le parallèle qui fait tout le piquant de ce discours. Le texte littéraire ressemble très bien à un numéro de strip-tease. La danseuse tente son public avec la promesse d'une révélation finale qui est retardée à l'infini. En fait, c'est l'attente qui est palpitante et pas le fait de se dévêtir comme tel ! Car un secret dévoilé n'intéresse plus et on en a besoin d'un autre. Un truc que Henry James connaissait aussi, puisqu'il a maintenu l'intérêt sans imaginer un dévoilement du secret. La tentative de voir le noyau même du texte, dit toujours Morris

Zapp, est inutile, on se retrouve soi-même et non pas l'œuvre. Par conséquent, le texte s'offre au regard, mais il n'est jamais possédé ! Ce scepticisme fondamental, quant à la possibilité d'une certitude, proféré spécialement par le post-structuralisme et le déconstructivisme, suscite presque instantanément une question. Si tout est arbitraire et un accord entre texte et lecteurs, entre lecteurs eux-mêmes est impossible, s'il n'y a pas de vérités certaines, à quoi bon l'interprétation, le commentaire ? Et la réponse cynique de Morris Zapp, qui clôt la discussion, n'est pas du tout une véritable réponse: on continue avec cette activité, même si on sait très bien qu'elle est un effort inutile, pour maintenir les institutions universitaires ! C'est un devoir, un rituel que la société impose et rien de plus !

De toute façon, l'auteur de l'œuvre littéraire se perd pratiquement dans cette multitude des points de vue focalisés surtout sur le texte. À tour de rôle l'auteur, l'herméneute et l'œuvre elle-même ont gagné le devant de la scène sans pour autant être les vrais gagnants dans cette compétition interprétative. Le pluralisme non plus, avec son ambition exhaustive, ne résout pas le problème du texte. C'est pour cette raison que, dans la conférence de Morris Zapp, il laisse la place au relativisme pour lequel n'importe quelle interprétation est valable puisqu'il n'y a pas de signification qui réussisse réellement à dévoiler la nature intime du texte.

5. Tour d'horizon

Le constat d'échec concernant l'interprétation dans les textes invoqués est une conclusion à laquelle on arrive par des voies bien différentes. La première, celle du texte de Henry James, est tributaire de la conception qui valorise l'unicité, la stabilité, la vérité singulière, la compétition pour la prééminence d'une seule variante gagnante. Et c'est la philologie la discipline qui avait pour but la détermination d'un sens vrai ou hautement probable dans un texte. « Tant en philosophie qu'en littérature – notait George Steiner dans son essai *Le sens du sens* – cette herméneutique est fondée sur le souci de la clarté et sur l'accumulation des preuves, sur la recherche du sens et de la valeur les plus probables et les plus légitimes, dans la pleine conscience que l'interprétation est toujours une relation entre l'interprète et l'auteur et que l'interprète est par la force des choses, lui aussi, un créateur » (Steiner 1988, 18).

Bien sûr, l'œuvre de Henry James peut suggérer l'échec non seulement de l'interprétation unique, absolue mais aussi celui de la doctrine de l'absolutisme. Le roman de Nabokov met indirectement en discussion un type d'attitude critique qui n'est plus tributaire des « vérités » que l'auteur a voulu communiquer dans son œuvre. Emancipé des dettes envers l'intention de l'écrivain, qui complexaient autrefois son ancêtre, l'interprète littéraire assume son rôle avec courage, mais lui aussi a besoin d'un moyen de

prouver qu'il mérite d'être écouté et approuvé. Il cherche alors comme garant un autre point de référence que la conscience de l'auteur et le trouve dans des critères ou des principes qui doivent nécessairement être objectifs. Puisque tout ce qui passe pour objectif au XX^{ème} siècle est indiscutable, la réussite paraît certaine. Pourtant, le domaine littéraire n'est pas adhérent aux critères universellement valables. Le renvoi aux principes de valorisation soi-disant objectifs n'a pour résultat le consensus des lecteurs (philosophes, critiques ou amateurs) ni pour le commentaire de Kinbote au poème de Shade ni pour les orientations critiques aux ambitions « scientifiques ». Alors, y a-t-il vraiment des critères d'appréciation fondés objectivement ?

Et, finalement, la voie que le roman de David Lodge révèle est le résultat d'une longue et très riche expérience critique accumulée à travers le vingtième siècle. Une époque qui a été, à ce niveau-là, l'expression de l'avènement de la critique littéraire, de la polysémie, de la multiplicité et de l'acceptation des vérités diverses, qui peuvent même se contredire, mais qui passent toutes pour plausibles. Le passage de l'un au multiple dans l'activité critique a paru être la solution adéquate du dilemme de savoir quelles sont les analyses, les interprétations qu'on doit accepter parmi les nombreux systèmes théoriques proposés. La coexistence s'est imposée comme un principe *sine qua non*. Et pourtant, Morris Zapp, le personnage du roman de David Lodge, parle de l'impossibilité de l'interprétation. Si la recherche d'un sens unique, *le* sens de l'œuvre, a été vouée à l'échec, si la somme des interprétations n'est pas non plus la solution juste, la question qui surgit est de savoir quel sera pour l'avenir le chemin que va prendre l'examen critique, l'herméneutique du texte littéraire.

6. Que peut-on savoir sur l'interprétation ?

La mise en évidence des aspects généraux, des lois qui concernent l'interprétation – c'est-à-dire la pratique de l'herméneutique réservée aux objets textuels peut s'avérer utile. Mais la révélation d'une des sources fondamentales des erreurs et des dilemmes s'impose comme étape préliminaire. Il s'agit de la très fréquente confusion discutée par E. D. Hirsch (1967) entre compréhension (*understanding*) et interprétation (*interpretation*). La compréhension représente l'accès à la signification logique, commune d'un texte. Pour être correcte, si l'on s'en soucie, elle doit remplir quelques conditions. Jean-Marie Schaeffer en parle de quatre: a) « Le lecteur doit identifier correctement le cadre pragmatique de l'œuvre (il doit notamment être capable de distinguer entre texte factuel et texte de fiction) »; b) « Il doit identifier correctement les significations des phrases (*sentence meaning*) fixées par les règles syntaxiques et sémantiques de la langue dans laquelle le texte est écrit »; c) « Il doit identifier les sens de l'énonciation du locuteur ou du scripteur (*speaker's utterance meaning*) » parce qu'il y a aussi des actes de lan-

gage indirects comme les métaphores et/ou la fiction; d) « Il doit intégrer ces actes de compréhension dans un ensemble de représentations mentales transphrastiques » (Schaeffer 1998, 22-23).

Quant à l'interprétation (*interpretation*), elle traduit plutôt la signifiante ou la signification portant la marque de l'impact sur le lecteur ou, autrement dit, ce que la signification du texte représente pour lui. Et si on parle de la métatextualité, la relation critique dite de « commentaire » qui unit un texte primaire à un autre texte, produit justement par le processus de l'interprétation, elle n'est pas obligatoire pour tout lecteur et toute lecture. Dans nos textes, les personnages confrontés aux défis de l'interprétation sont des critiques, des lecteurs professionnels. Leur lecture est basée et doit être basée sur la réflexion et le jugement raisonné. Mais, toujours dans cette pratique, c'est le jugement de goût qui intervient, parfois l'atout de l'interprétant, parfois son point faible, vulnérable, justement parce que la valeur n'est pas une propriété de l'objet textuel, elle est une propriété relationnelle. C'est pourquoi l'essai de commentaire, l'analyse, l'exégèse ou la glose doivent inculquer à leurs pratiquants le souci de s'interroger à chaque instant sur la validité des moyens d'expression. D'autant plus qu'il y a de multiples critères d'évaluation qui ont déterminé et déterminent l'élargissement du champ de la notion d'interprétation. Le critique a la mission d'aller au-delà du texte pour éclaircir ce que le document suggère, présuppose ou sous-entend. Et puisqu'il est l'arpenteur d'un travail fondé sur des réalités qui ne sont pas tout à fait transparentes, il doit être plausible, prouver à ses lecteurs que les hypothèses qu'il développe sur le texte sont conformes à la spécificité de celui-ci. Comme Jean-Marie Schaeffer le souligne,

Le critique nous propose des pistes pour notre propre engagement esthétique, étant entendu qu'il incombe à chacun d'expérimenter pour lui-même si la voie proposée lui agréée ou non. Ce qui fait le prix d'un texte critique, ce n'est donc pas qu'il nous dise comment il faut apprécier, mais qu'il nous indique des voies possibles d'une attention esthétique satisfaisante ou qu'il nous amène à nous demander si nous ne nous contentons peut être pas de satisfactions bien maigres (Schaeffer 1996, 247).

Le discours critique n'a, bien sûr, rien d'une démonstration mathématique et le principe de validité n'équivaut pas à celui de vérité. Il s'agit d'une activité dans laquelle on exerce un jugement, on évalue en fonction de critères complexes sans pour autant pouvoir prendre appui sur aucune certitude objective. Il n'y a pas de neutralité possible. En fait, chacun a ses propres adhésions épistémologiques, idéologiques ou métaphysiques dont il est *volens nolens* tributaire. La critique littéraire repose sur des jugements de valeurs, sur la nécessité de la décision et du choix. Ce qui est certain, c'est le fait que l'activité d'interprétation implique la subjectivité, mais on peut légitimement se demander si l'arbitraire n'est pas lui aussi impliqué...

7. Le noyau dur du texte littéraire

Wolfgang Iser (1985, 2001) donne une explication plus technique à la distance qui se crée entre le texte et sa réplique, l'analyse critique. Il constate que l'interprétation est une forme de traduction et le passage se fait d'un objet (celui qu'on désire interpréter) à un « registre » (*register*) de nature linguistique. Le « registre » n'est jamais l'image de son objet, raison pour laquelle il se crée dans le processus d'interprétation une « différence », un « espace liminal » (*liminal space*) qui constitue un frein à l'interprétation et en même temps un stimulus générateur de cette interprétation. Autrement dit, tout comme la mimésis n'est pas la copie de la réalité, l'analyse n'est pas tout à fait l'image dans le miroir d'un texte primaire, puisque ses couches de sens ne sont pas épuisables et prêtes à être consommées une fois pour toutes. Et c'est justement cette nature inépuisable qui exige l'examen critique et la réévaluation des traditions artistiques du passé, la justification à nouveau de la place des textes. La théorie d'Iser est fondée sur le présupposé qu'un texte est une structure d'indétermination et le sens ne réside pas dans l'objet comme un trésor attendant d'être découvert. Il apparaît plutôt comme une potentialité activée seulement dans le processus d'interprétation. Iser estime comme essentiel le rôle de l'interprétant puisque c'est lui qui fait parler le texte dans les structures d'indétermination. D'autres théoriciens ont vu ces structures d'indétermination comme l'affirmation d'une insuffisance, d'une incomplétude du texte. Toutefois, pour Roman Ingarden, le premier à parler des « lieux d'indétermination », il ne s'agit pas d'un attribut exclusif de l'œuvre littéraire, mais d'un trait plus général de la symbolisation humaine. Il s'en suit que seulement l'objet réel « ontologiquement autonome et individuel » soit déterminé de manière univoque. L'objet figuré, quant à lui, présente (on peut dire fatalement ou heureusement) des zones d'indétermination (Ingarden 1983).

Mais pour revenir à la question de l'interprétation, on se trouve face à un autre paradoxe parce que si le commentaire justifie l'œuvre telle qu'elle est, parfaite et riche en significations, il postule en même temps une forme d'insuffisance que l'explication supplémente. En fait, l'interprétant prétend dire la vérité de l'autre, de l'écrivain, une vérité que celui-ci ne peut pas dire d'une manière très explicite. Et alors ne peut-on pas dire que le critique prétend « faire mieux » que l'artiste ? Et alors ne pouvons-nous comprendre les raisons de ce conflit séculaire qui oppose le créateur à son critique ? L'échec de l'interprétation dans les fictions discutées y trouve une possible explication. Iser, et non seulement lui, passait le contrôle, l'autorité du côté de l'herméneute, fait qui n'annule pas les incertitudes concernant l'activité de celui qui se confronte au texte. Par exemple, comment savoir à quel

ordre de choses, parmi toutes celles qui composent une œuvre, il convient de donner le pas ? Puisque l'interprétant a le libre choix et cette liberté est à la fois le principe de propulsion de son travail et son talon d'Achille. Est-ce qu'on peut oser dire que n'importe quelle interprétation est légitime (comme le fait par exemple le déconstructivisme) ? Et d'autre part, comment prouver au critique qu'il excède son rôle, s'il le fait vraiment, qu'il déforme ou peut-être néglige des aspects qu'un autre considère comme essentiels ? Qui a l'autorité de dire qu'une opinion peut et doit s'imposer, autant qu'on peut la refuser, et à juste raison si on n'a pas de critères valides permettant de hiérarchiser les poétiques et les méthodes littéraires ? Il convient de dire que plusieurs positions critiques sont légitimes mais qu'on n'oublie pas l'importance de la didactique de l'explication de texte. Ce qui implique l'idée d'un rôle public de cette activité. Et par conséquent d'une responsabilité que les critiques doivent assumer. Mais quels critiques ?.... Face à tous ces problèmes et difficultés que la question de l'interprétation du texte soulève, n'est-il pas presque logique de parler d'une entreprise vouée à l'échec ? La persistance et, on peut même dire, la prédominance et la puissance du modèle de l'analyse littéraire, du commentaire annule ce présupposé.

8. Le domaine métalittéraire aujourd'hui et la place de l'interprétation

De toute évidence, on ne peut pas se dispenser de l'activité critique. En même temps, on remarque que le champ des études littéraires fait l'objet de réaménagements importants, affectant la vision mise en œuvre par chaque interprétation. Après les *ismes* de toute sorte du vingtième siècle (formalisme, *new criticism*, structuralisme, déconstructivisme, etc.), aujourd'hui on constate la difficulté à s'accorder sur les idéologies littéraires à venir. On ne croit plus à la possibilité scientifique et objective de « disséquer » un texte pour apprendre les secrets de son fonctionnement, il y a, d'autre part, un nouvel intérêt concernant la question de l'auteur (on voit se rouvrir le débat sur la mort de l'auteur). C'est l'époque du renouveau de l'approche historique du littéraire et le contexte de l'œuvre (une oeuvre qui n'est plus isolée dans sa matérialité !) est reconsidéré. De plus en plus, la littérature est décrite comme une activité de communication. L'importance de nos jours des orientations telles que Cultural Studies, Post-Colonialism, Media Studies en représente un argument très fort. Une autre tendance qu'on peut lire dans les manifestations culturelles contemporaines est la volonté de retrouver une unité, il s'agit d'un possible redécouvert de la « métaphysique de l'un », donc le retour des catégories longtemps soumises à une critique virulente. Dans ce concert, y a-t-il une possibilité quelconque de rechercher les sens uniques,

authentiques qui peuvent légitimer l'analyse critique ? La nécessité des certitudes est indubitable, mais la vision du texte et la modalité de l'approcher ne pourraient pas faire abstraction d'un siècle de débats critiques. On a vu, l'accumulation et le foisonnement des propositions et des positions théoriques et critiques ont eu pour conséquence le refus de la sélection. Si l'égalité de toutes les interprétations est acceptable, tout peut être également rejeté. Mais on a besoin de repères, de critères d'évaluation, de hiérarchies et si elles sont presque impossibles au niveau objectif, il y a quand même la possibilité de choisir parmi les interprétations (au moins pour un temps) « celle qui nous frappe comme étant la plus ingénieuse, la plus riche en surprise, celle qui a le plus grand pouvoir de décomposer et re-crée l'original ou pré-texte ». (Steiner 1988, 55-56) Certains des acquis antérieurs vont être gardés ou transformés pour s'adapter aux nouvelles exigences qui privilégient les contenus, les idées, les valeurs puisqu'on vit une époque de réévaluation de soi et des autres.

Le rôle du commentaire, de l'interprétation, de l'analyse n'est pas uniquement de sauvegarder les institutions. L'obligation didactique des examens critiques a créé l'impression erronée d'un mécanisme usé et inutile. Mais puisque chaque lecture peut être une forme plus ou moins rudimentaire de critique vu qu'elle implique *volens nolens* des jugements, des choix, la recherche des sens, le commentaire aura toujours une utilité. D'autre part, l'échec de certaines interprétations est aussi une réalité, mais qui ne doit pas être regardée dans l'absolu, car on ne peut pas être d'accord avec l'idée de l'impossibilité de l'interprétation. Chaque analyse est un échec ou une réussite en fonction de la perspective adoptée, mais généralement elle s'impose comme valide si elle est justifiée et qu'on la partage. Essentiellement, l'interprétation est une réussite. L'argument incontournable réside dans sa longévité. Si on accepte la théorie d'Iser, l'examen critique est un acte d'adaptation, de réglage. Plutôt qu'une explication, il est de l'ordre de la performance. Les processus d'interprétation sont appelés à s'adapter à l'évolution des problèmes du contexte social et culturel. Et les explications qu'un commentaire fournit ne se résument pas au texte, elles sont en même temps un document de mentalité, on valorise ce qui intéresse la société, les individus à un moment historique tout comme l'œuvre littéraire fait la même chose d'une manière symbolique, métaphorique, allégorique. La littérature, l'art en général est une invitation à la réflexion, elle appelle les interprétations comme des répliques confirmant la validité des problèmes qu'ils soulèvent. Jean Starobinski rappelait que l'un des sens du verbe grec *kernein*, source du mot « critique », désignait le geste de la déesse Déméter tamisant le blé, le passant au crible. « L'*interprès* serait le garant du prix et de la valeur justes, l'arbitre, dans une transaction de troc ou de vente » (Starobinski

2001, 32). Le critique devrait comprendre, faire comprendre et puis assumer le rôle d'arbitre qui sait proposer ce qui est le meilleur.

Les textes littéraires choisis par nous ironisent « l'impuissance » critique et thématisent les difficultés, même l'échec de l'interprétation. L'explication de cet échec réside dans l'idée qu'il est presque impossible de découvrir en quoi consiste le « trésor » qui assure la pérennité de l'oeuvre littéraire, cet ineffable « je ne sais quoi » qui rend l'écriture toujours attractive. Pourtant, qu'on ne l'oublie pas: un texte vit à travers ses lectures et s'il ne fait pas naître des questions, c'est qu'il est assurément un texte nul. De plus, très souvent les bonnes interprétations enrichissent le texte sans pour autant l'épuiser, fait qui certifie au bout du compte la légitimité de l'analyse, de l'interprétation.

Notes

¹ « Le débat parfois confus sur la question de l'objectivité de l'interprétation souffre un échec à distinguer entre deux paires contrastées: objectif-relatif et absolu-pluriel qui s'entrecoupe. L'auteur met en évidence non seulement la confusion que l'on fait habituellement entre les membres de deux paires, mais il identifie aussi les erreurs que chaque position implique. Pour l'objectivisme, le point vulnérable consiste dans la thèse de l'existence des critères objectifs selon lesquels certaines interprétations sont meilleures que d'autres. Au pôle opposé, le refus de l'idée même des critères objectifs et le relativisme extrême – chaque interprétation est aussi bonne que n'importe quelle autre – n'est pas une meilleure solution. Dans le couple absolutisme-pluralisme, l'erreur consiste, d'une part, dans la conviction que pour chaque oeuvre littéraire il n'y a qu'une seule interprétation valable et conforme au texte. D'autre part, les tenants du pluralisme estiment que l'accès à la signification de l'oeuvre littéraire est possible en abordant des perspectives critiques multiples. En fait, c'est l'extrémisme qui érode la stabilité de chacune de ces quatre positions » (Currie 1990, 108).

² Beaucoup de commentaires consacrés à ce roman privilégient l'analyse de la crédibilité du narrateur Kinbote qui dit la vérité, ne la dit que partiellement ou bien il ment. De toute façon, c'est un narrateur qui a une position indiscernable qui contrarie les lecteurs.

³ Ce fait a été souligné par Currie (1990, 102): “What I deny is that something other than total evidence might determine the correctness of an interpretation”.

⁴ En tant que critique, David Lodge a écrit plus d'une fois sur Henry James qui est devenu aussi le personnage principal de son roman *L'Auteur ! L'Auteur !* D'autre part, il observait (Lodge 2007) que *Pnina* de Vladimir Nabokov peut être considéré comme un des premiers romans universitaires. Lodge lui-même écrit des romans universitaires comme *Un tout petit monde*, en discussion ici.

References

- Currie, Gregory. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
Hirsch, E. D. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.
Ingarden, Roman. 1983. *L'œuvre d'art littéraire*. Lausanne: L'Age d'Homme.
Iser, Wolfgang. 1985. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Mardaga.
Iser, Wolfgang. 2001. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press.

- James, Henry. 1896. "The Figure in the Carpet". In *Embarrassments*, 3-82. New York: The Macmillan Company.
- James, Henry. 1996. *L'élève et autres nouvelles*. Traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Marie Canavaglia et Marc Chadourne. Paris: Union générale d'édition.
- Lodge, David. 1995. *Un tout petit monde*. Traduit de l'anglais par Maurice et Yvonne Couturier. Paris: Rivages.
- Lodge, David. 2007. *Dans les coulisses du roman*. Traduit de l'anglais par Marc Amfreville. Paris: Payot/Rivages.
- Nabokov, Vladimir. 1965. *Feu pale*. Traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau. Paris: Gallimard.
- Steiner, George. 1988. *Le sens du sens. Présences réelles*. Paris: Vrin.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1996. *Les célibataires de l'Art*. Paris: Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1998. *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*. Paris: Honoré Champion.
- Starobinski, Jean. 2001. *Le Poème d'invitation*. Genève: La Dogana.