

Sur la critique de Jean-Pierre Richard

Pierre Bélisle

Volume 12, Number 1, January–February 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29724ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélisle, P. (1970). Sur la critique de Jean-Pierre Richard. *Liberté*, 12(1), 131–139.

Sur la critique de Jean-Pierre Richard

Comprendre une oeuvre littéraire, c'est intégrer ses divers éléments dans un même projet, alors que ce projet lui-même ne peut être saisi en dehors d'une référence aux divers éléments. Tel est le cercle. Pascal le décelait déjà :

Je tiens impossible de connaître les
parties sans connaître le tout, non
plus que de connaître le tout sans
connaître particulièrement les parties. ⁽¹⁾

. . . .

Bien sûr, il est aisé d'éluder le problème. Il suffit de supposer à l'oeuvre un projet qui l'antécède. L'oeuvre devient alors simple réponse à ce projet, concrétisation de l'Idée. Ainsi, Sartre voit en Baudelaire un homme ayant choisi tel mode de vie, et ce projet vient, de l'extérieur, donner son sens à l'oeuvre. Cette motivation philosophique n'est qu'un exemple de motivations possibles. En effet, la cause de l'oeuvre peut encore être biographique (tel amour, tel poème); sociologique (telle époque, tel roman); psychologique (tel

(1) Blaise Pascal, *Pensées et Opuscules*, Paris, Hachette, éd. Brunschvicg, 1966, p. 356.

homme, telle oeuvre) ; historique (telle circonstance, tel essai).

En somme, pour toutes ces critiques, l'oeuvre n'apparaît jamais que comme produit, effet, réaction. Elle est seconde par rapport à ce qui la cause. Et la comprendre consiste alors à expliquer ce fait, ce phénomène qui lui a donné naissance. L'oeuvre demeure ici partie d'un tout, le tout étant la vie, le monde, la réalité.

Jean-Pierre Richard accepte la perspective bachelardienne : l'oeuvre n'est pas causée mais *causante*. L'oeuvre est première. Ce qui importe, ce n'est pas que tel fait la motive ; mais qu'elle fasse resurgir ce fait. Elle seule nous instruit du projet de l'auteur et non pas un quelconque système préalable.

Plus précisément, Richard considère l'oeuvre comme une aventure spirituelle. Projet existentiel, et non plus produit d'un projet, l'oeuvre est recherche d'être. En elle et par elle, une conscience s'invente sujet.

Dès lors, il n'y a aucun intérêt à connaître la biographie « terrestre » de l'auteur. Ce qu'il faut connaître, et ce que l'oeuvre dévoile, c'est sa « biographie spirituelle »⁽¹⁾. De même, les divers recueils ne sont pas abordés comme des ensembles datés qu'il s'agit de placer dans un ordre chronologique ; mais comme autant d'étapes, autant de moments de la recherche. Ils n'ont donc pas à répondre à un ordre dicté de l'extérieur. C'est le sens de l'aventure qui seul peut décider du classement véritable des parties. Projet, l'oeuvre constitue un cercle parfait. Elle demeure un univers autonome et auto-suffisant, un tout réel.

L'a priori de Richard est si vague qu'il n'entrave aucunement cette autonomie. En effet, l'oeuvre seule viendra remplir ce terme général de projet, le définir plus clairement. Ainsi, « Rimbaud, qui sort tout entier de Baudelaire, veut (...) nier la profondeur. Ou plutôt il se propose de la dépasser et

(1) J.-P. Richard donne suite à une réflexion amorcée par Proust : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. »

pour cela d'extraire d'elle sa promesse d'élévation, sa charge d'avenir ».⁽²⁾

Voilà respecté le cercle initial. L'oeuvre est un projet dont le sens se dévoile peu à peu devant nous par une étude des diverses parties comprises par leur relation à ce projet. Il s'agit donc bien d'une critique immanente qui donne un sens à l'oeuvre ; mais un sens qui lui est « très exactement contemporain ». Pour Richard, en somme, l'oeuvre seule importe qu'il faut aborder comme l'énoncé d'un problème qui simultanément multiplie ses solutions. Toute oeuvre est la réponse à une question qui ne trouve sa formulation qu'en l'oeuvre elle-même. Richard nous le dit en ces termes :

Car ce projet n'existe pas en dehors de l'oeuvre ; il lui est très exactement contemporain. Il naît et s'achève dans l'écriture, au contact d'une expérience de langage. De là l'un des paradoxes de la littérature : elle est une recherche mais qui ne sait pas ce qu'elle cherche, ou qui ne le sait, et pour l'oublier tout aussitôt, que dans le moment où elle l'a trouvé.⁽³⁾

Richard procède à une reconstitution. Ayant devant lui toutes les parties de l'oeuvre, il les regroupe dans le sens du projet posé initialement. Il bricole, du moins si l'on admet avec Gérard Genette que : « La règle du bricolage est « de toujours s'arranger avec les moyens du bord » et d'investir dans une structure nouvelle des résidus désaffectés de structures anciennes... »⁽⁴⁾

Pourtant, tout n'est pas si simple : un problème surgit ici. Les parties de l'oeuvre (surtout lorsqu'il s'agit d'oeuvres comme celles qu'aborde Richard dans *Onze études sur la poésie moderne* : Char, Eluard, Bonnefoy, Ponge, Reverdy et Saint-John Perse) dont dispose le critique ne sont pas de beaux ensembles bien déterminés. Ce sont des syntagmes brisés, « écartelés » dont il s'avère difficile de parler à moins de ne les récupérer d'une quelconque manière.

(2) J.P. Richard, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, Pierres Vives, 1955, p. 11.

(3) J.P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, Pierres Vives, 1964, p. 9.

(4) Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1966, p. 145

A cet effet, la critique traditionnelle utilise la notion de thème. Richard de même, à cette différence (énorme) près que chez lui le thème n'est pas une statique idée générale antérieure au texte et continuellement répétée, minée par lui. Le thème ici, c'est le produit d'une rencontre. Rencontre entre la pensée, en état de rêverie, et un objet. Cet objet, c'est la « substance du contenu », un objet langagier. Intentionnel, pensé et choisi, il est de l'ordre paradigmatique. Quant à la rêverie, c'est l'état du poète au moment où il écrit ; état vaguement situé entre la conscience et l'inconscience.

En situant l'approche critique à ce niveau de la rêverie, Richard entend redécouvrir ces figures, ces objets particuliers à la rencontre desquels le poète a éprouvé des sensations et s'est peu à peu fait être. Il passe ainsi d'un paradigme à l'autre, reconstitue l'aventure spirituelle du poète.

Mais comment faire pour se situer à ce niveau de la rêverie ? Il suffit de transformer en condition de l'oeuvre une caractéristique découverte en l'oeuvre elle-même :

Tel est l'événement qui fonde la poésie d'Eluard.
Tout commence pour lui avec le surgissement d'un autre... ⁽⁵⁾

Sa méthode ne s'intéresse pas à justifier ce point de départ. Elle n'est pas génétique. ⁽⁶⁾ Le point de départ est tout à fait arbitraire. Strictement fonctionnel, il n'importe qu'en autant qu'il conduit vers d'autres thèmes qu'il appelle et simultanément explique. Ainsi, chez Eluard, la nécessité « d'un avec » fait resurgir toutes les images du regard dans les « deux pôles » sont le toi et le moi, ce que le poète nomme « miroir au coeur double ». Ceci entraîne aussitôt la question suivante : « Entre les deux pôles de ce nous comment va fonctionner le sens ? » ⁽⁷⁾

⁽⁵⁾ J.-P. Richard, *Onze études...*, p. 105.

⁽⁶⁾ Sauf à de très rares instants où il s'aide de données biographiques, par exemple dans l'article sur Sainte-Beuve, que l'on trouve dans *Les Chemins actuels de la nouvelle critique* et dans d'autres articles de *Littérature et Sensation*.

⁽⁷⁾ Nous nous référons ici à l'article sur Paul Eluard que l'on trouve dans *Onze études*, des pages 105 à 139.

La méthode de Richard est donc véritablement thématique, mais refuse de s'attarder sur un seul thème.

« Etude thématique certes, mais où chaque thème, chaque variation, chaque figure est emportée dans un mouvement de transition perpétuelle... » ⁽⁸⁾

Il s'agit d'une critique ininterrompue qui avance sans cesse d'un objet préféré à un autre, qui s'attache à explorer le paradigme et les sensations propres au poète par lesquelles il a relié entre eux différents paradigmes. (« Dans un registre plus franchement agressif, ce paradigme de la linéarité féconde rencontrera la figure voisine de l'épée ». *Onze études*, p. 121.)

De ce perpétuel va-et-vient ressort une autre caractéristique importante de la critique de Jean-Pierre Richard. S'efforçant de conférer un sens à l'oeuvre, elle est une critique d'interprétation, une critique des signifiés. Mais, de par son mouvement incessant, la méthode étudiée « n'enferme » jamais le signifié. Elle refuse de transformer « la vitre » d'Eluard en symbole achevé, et par là, de solutionner définitivement le signe en annihilant son pouvoir polysémique. Richard ne dévoile le signifié que pour l'ouvrir à d'autres signifiés et ainsi de suite sans jamais cesser de se mouvoir, qu'une lecture possible de l'oeuvre ne soit complétée :

La critique nous a paru de l'ordre d'un parcours, non d'une station. Elle avance parmi des paysages dont son progrès ouvre, déplie, replie des perspectives. Sous peine de choir dans l'insignifiance du constat, ou de se laisser absorber par la lettre de ce qu'elle veut transcrire, il lui faut avancer toujours, multiplier angles, points de vues... ⁽⁹⁾

En somme, l'on peut dire, en empruntant les formules de Roland Barthes, que la critique de Jean-Pierre Richard est une « critique à signifié faible », par opposition aux méthodes « à signifié fort » de Goldman (sociologique) et de Mauron (psychocritique) qui tendent continuellement à imposer un sens unique à l'oeuvre, à la refermer définitivement.

Critique des signifiés, est-ce dire que Richard délaisse l'écriture ? Non point. Pour lui, l'expression fait sens. L'im-

(8) Gérard Genette, *Figures*, p. 97.

(9) J.-P. Richard, *Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1962, p. 35.

pertinence d'un adjectif, sa redondance, la force d'un verbe, un rythme signifient. Cependant il s'attarde peu sur des considérations stylistiques alléguant « que nous manquent encore les instruments — et d'abord une phonétique de la suggestion, une stylistique structurale — qui nous permettraient d'en parler sérieusement ».⁽¹⁰⁾ Plutôt il s'intéresse à la manière dont, et c'est pour lui le propre des grandes oeuvres, le signifiant s'unit au signifié pour produire la signification. L'image dont il nous dit qu'en poésie moderne elle est brisée, « déconcer-tée », n'est pas pour autant jugée confuse. Au contraire, cette brisure, cet écartèlement font partie intégrante du sens. L'image ne se dissocie pas du « concert thématique qui la fonde » et, pourrions-nous ajouter, auquel elle conduit. Il s'agit en somme d'« Analyser le désordre de l'expression ou, si l'on préfère, l'ordre propre de sa discontinuité... » (p. 10), puisque : « Les structures verbales, qui informent l'ordre de l'horizontalité signifiante (...) entre en rapport d'homologie avec les structures de perception ou de rêverie, telles qu'elles se disposent, en grappes, dans la latence du poème, dans l'ordre de la verticalité métaphorique, de la sélection ». (p. 9)

Résumons-nous : la critique de Jean-Pierre Richard procède de deux mouvements distincts simultanément qu'indissociables. D'une part, elle tente de saisir la poésie au niveau « d'un contact originel avec les choses ». Tandis que, d'autre part, elle s'efforce de dévoiler progressivement un sens. Il s'agit d'étudier les sensations, « le réseau des médiations sensibles », ces rapports étant posés comme efforts d'une conscience pour s'inventer sujet.

. . . .

Eclectique, cette méthode doit beaucoup à l'existentialisme, au structuralisme ainsi qu'à Bachelard. Existentialiste, elle s'efforce de découvrir comment une liberté cherche à se faire être. Structuraliste, elle est immanente, ne se dégage pas de l'oeuvre qu'elle considère comme un système autonome. Et enfin, bachelardienne, elle repose presque entièrement sur

(10) J.-P. Richard, *Onze études...* Avant-Propos, p. 11. Les quelques citations suivantes renvoient toutes à ce même Avant-Propos.

ces paroles de Bachelard : « Psychiquement, nous sommes créés par notre rêverie. Créés et limités par notre rêverie, car c'est la rêverie qui dessine les derniers confins de notre esprit. » ⁽¹¹⁾

.

Dans son livre *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Charles Mauron reproche à Richard de ne jamais préciser à quel niveau se situe cette activité structurante dont fait montre le poète. ⁽¹²⁾ Où se forment les thèmes dont parle le critique ? Sont-ils le produit du conscient ou de l'inconscient ? Mauron n'accepte pas cette incertitude, ce flottement qui caractérise les méthodes de Starobinsky, Poulet et Richard.

En fait, ce reproche est pertinent. Il est juste d'affirmer que Richard refuse de « situer » ses thèmes, de leur conférer un domaine d'élaboration bien défini. Et ainsi, comme le dit Mauron, « L'apparement aux façons de penser psychanalytiques est plus ou moins sensible, mais la science elle-même demeure absente. » ⁽¹³⁾

Pourtant, il y a possibilité d'expliquer l'attitude de Richard. En effet, son incertitude trouve une justification dans le fait qu'elle permet en fin de compte de préserver l'oeuvre des explications « totalitaires » et englobantes. Autre avantage : elle invite à considérer l'oeuvre du point de vue de ses effets, non plus de ses causes. Elle suggère un renversement des perspectives mis de l'avant par le Bachelard de la *Poétique de l'Espace* : « L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos. » ⁽¹⁴⁾ Mieux encore : « Chercher des antécédents à une image, alors qu'on est dans l'existence même de l'image, c'est, pour un

(11) G. Bachelard, *Psychanalyse du Feu*, Paris, 1949, Gall. Col. Idées, 1966, p. 181.

(12) Charles Mauron, *op. cit.* José Corti, 1964, p. 26 à 29.

(x) Ce ne sont là que quelques traités fort généraux constituant tout au plus des indications.

(13) Ibid., p. 29

(14) G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, 1967, PUF, p. 1.

phénoménologue, une marque invétérée de *psychologisme*. Prenons, au contraire, l'image poétique en son être »⁽¹⁵⁾. Voilà à quoi s'engage Jean-Pierre Richard. Et dès lors, lui reprocher son refus d'en appeler à l'inconscient équivalait à lui contester le droit de s'attacher à ce qui spécifie la poésie : son langage.

Gérard Genette,⁽¹⁶⁾ pour sa part, s'interroge sur certaines implications de la méthode de Richard. Pour ce critique comme pour Bachelard, c'est l'âme même du poète qui se dévoile dans l'instant qu'il crée une image. L'image est révélatrice de l'être. Ainsi, la grande poésie est par excellence le lieu de la relation heureuse. Car en l'image même la plus torturée resurgit au jour ce que le poète croyait disparu. Mais de là naît la figure d'un Mallarmé heureux. Ce que Genette accepte difficilement. Et, effectivement, il semble curieux de retrouver le poète heureux, malgré le *Coup de Dés* ou *l'Azur*.

Pourtant, Mallarmé n'a jamais suggéré qu'une chose et une seule. La critique de Richard propose un sens, sans exclure les autres possibles. Elle se sait partielle et n'entend donc pas dire vrai mais parler juste. Par où le commentaire de Genette se trouve justifiable mais en quelque sorte impertinent.

. . . .

De plus, et fort heureusement, la règle de cette critique s'apparente, au niveau de la démarche, à celle de Charles Mauron : « Faire, de la méthode, une démonstration concrète, prouver le mouvement en marchant »⁽¹⁾.

PIERRE BÉLISLE

(15) *Ibid.*, p. 12.

(16) G. Genette, *Figures*, p. 91 à 101.

(1) Charles Mauron, *op. cit.*, p. 9.

« Il n'y a pas longtemps encore, l'histoire de l'art, en particulier l'histoire de la littérature, n'était pas une science, mais une aimable causerie. »

ROMAN JAKOBSON, 1921

« Il n'existe pas de science toute faite, la science vit en surmontant les erreurs, non pas en établissant des vérités. »

B. EIKHENBAUM, 1925

« Nous avons besoin de la théorie, parce que ce n'est qu'à sa lumière que les faits deviennent perceptibles, c'est-à-dire deviennent de véritables faits. »

B. EIKHENBAUM, 1925

« La plus grande faiblesse de la pensée contemporaine me paraît résider dans la surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître. »

ANDRÉ BRETON, 1937