Synergies Tunisie n° 6 - 2023 p. 283-293

GERFLINT
ISSN 2105-1054
ISSN en ligne 2257- 8390

Thèse de doctorat *Les critiques-écrivains et la théorie de la littérature à l'ère de la postmodernité-Kilito et Kundera : étude comparative*

Abdelouahed Hajji
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc
abdelouaheddhajji@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3806-0028

Cette thèse[1] s'est attachée à étudier la combinaison de deux modalités d'écriture, à savoir la pratique critique et l'écriture de fiction dans les œuvres d'Abdelfattah Kilito et de Milan Kundera. Il s'agit d'abord de contextualiser cette écriture hybride et réflexive par l'évocation des formes de la critique littéraire. C'est aussi une façon de définir la notion de critique par le recours aux premiers critiques, comme Albert Thibaudet. Nous avons précisé - dès les premières pages de cette recherche - que la critique ne peut pas être réduite à une seule catégorie sémantique, d'autant plus qu'il s'agit d'une activité polysémique et essentielle à la littérature : l'écrivain ne peut donner une existence pleine à son œuvre, d'où l'intervention et l'importance de la critique littéraire comme opération qui consiste, entre autres, à définir le sens et la nouveauté d'une œuvre littéraire. La critique littéraire doit adopter une juste distance pour mieux appréhender l'œuvre caractérisée par une extrême complexité. Dans cette optique, la critique est un exercice de méditation qui favorise de nouvelles potentialités pour la littérature ; elle ne se réduit pas à un jugement de valeur. Ainsi, Francesca Lorandini écrit que la « […] *vraie* critique ne (doit) être, au fond, qu'une espèce d'engrais : une manière de discuter des œuvres du passé afin de proposer des suggestions, afin d'ébaucher les œuvres à venir. » (Lorandini, 2019 : 262). Cette catégorie de la critique peut être une forme de littérature lorsque l'écrivain littérarise son geste critique. Cette littérarisation de la critique lui donne une force créatrice. La critique se manifeste alors par le biais de la métatextualité, c'est-à-dire l'établissement d'une relation critique à l'intérieur de l'œuvre. En ce sens, nous pouvons parler d'une critique fictionnelle.

D'un point de vue architectural, cette thèse de 418 pages s'articule autour de trois parties. La première et la troisième partie sont composées de cinq chapitres. La deuxième partie, quant à elle, est composée de six chapitres. On a intitulé les parties de la manière suivante : « *La critique littéraire et la théorie de la littérature : crises et enjeux* », puis « *Nouvelles écritures dans les œuvres de Kilito et de Kundera* », et enfin « *Figures du critique-écrivain chez Kundera et Kilito* ». Notre ambition était de répondre aux nombreuses questions suivantes : Quel sens donner à la critique littéraire aujourd'hui ? Quelles sont ses différentes formes ? Comment Kilito et

Kundera construisent-ils le monde de la littérature dans leur discours et à travers leurs stratégies auctoriales ? En quoi leur critique peut-elle être qualifiée de « créatrice » ? Quelles formes de critique ces écrivains-critiques inventent-ils ? Quelles sont leurs stratégies d'énonciation ? Quel sens donnent-ils au roman et à la fiction en général ? Comment participent-ils à l'évolution du genre de la critique littéraire ? Comment envisagent-ils la théorie de la littérature ? En quoi sont-ils des auteurs postmodernes ?

La critique des écrivains est une forme de littérature. L'intrusion de la critique dans l'œuvre provoque un éclatement générique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'indétermination générique caractériserait la majorité des textes à l'ère de la postmodernité. Cela traduit en particulier une forme d'inquiétude dans l'art que les écrivains considèrent comme une sphère privilégiée de la réflexion et de la pensée : « À une époque d'inquiétude épistémologique et de crises génériques, tous les textes tendent à ressembler à des « essais » et […] la domination de l'essai est indissociable de la généralisation du mode essayistique.» (Obaldia, 2005 : 353). La présence de l'essai, comme exploration des savoirs dans la fiction, permet d'introduire des formes pluralistes dans l'œuvre. Cette dernière enrichit la littérature en ceci qu'on commence à parler d'une critique fictionnelle, laquelle fait appel aux images à l'intérieur de l'œuvre. Cette « critique fictionnelle » implique de même la métamorphose du statut de la critique littéraire et de l'œuvre de sorte que les frontières de la littérature s'élargissent tout en octroyant au genre de la critique une valeur « littéraire ». En effet, « la critique ne peut pas demeurer dans les limites d'un savoir vérifiable ; elle doit se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l'œuvre » (Starobinski, 2001 : 55). Il faut envisager la critique à travers la redéfinition de la littérature. Dans cette perspective, Roland Barthes écrit : « Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde » (Barthes, 1966 : 74). Ainsi cette thèse déconstruit-elle l'opposition et la hiérarchisation entre critique et littérature. Il s'agit d'admettre la critique comme de la littérature. Cette vision défait l'ensemble des figures stéréotypées du critique : écrivain raté, humble serviteur, parasite de l'auteur qu'il jalouse. De plus, on a tendance à accepter un texte comme relevant de la littérature lorsque l'auteur est d'abord « écrivain » ou « poète ». Cependant, la critique créatrice est une déconstruction de ces stéréotypes, raison pour laquelle on a préféré, dans le titre, « critiques-écrivains » à l'expression « écrivains-critiques ». Il s'agit de mettre en valeur le geste critique comme force créatrice qui possède ses propres modalités d'écriture. La critique devient complice de la littérature. Le critique n'est pas un auteur de deuxième degré mais un écrivain qui fait l'expérience de l'écriture comme tout écrivain de ce qu'on a tendance à appeler la « littérature ». En d'autres termes, la critique contribue à la littérature postmoderne.

Une des caractéristiques de la critique d'un écrivain est de réhabiliter des références littéraires et culturelles. Kilito et Kundera s'inscrivent dans cette ligne puisqu'ils ont le souci de réactiver les possibilités du passé et de prolonger sensiblement des œuvres. Kilito donne, par exemple, une nouvelle jeunesse à la Bibliothèque arabe classique. De même, Kundera cite toute une constellation d'écrivains aussi bien dans ses essais que dans ses romans. Ces romanciers ne forment pas un mouvement littéraire, pas plus qu'une école. Ils partagent en commun des visions littéraires et des convictions sur la place de la littérature à l'ère de la postmodernité conçue comme une ère de crise, voire d'hypercrise. Dans ce sens, le pluralisme littéraire adopté par les écrivains postmodernes valorise l'incertitude et la perplexité. En nous penchant sur Kilito et Kundera, notre objectif n'est pas de gommer leurs différences, mais de montrer l'importance de chaque œuvre tout en soulignant la fécondité des connexions entre elles. Ainsi, dans leurs écrits, ces écrivains nous rappellent tous deux que la littérature est un instrument privilégié de la connaissance et de l'interculturalité. Leurs textes postmodernes sont des essais narrativisés dont la voix plurielle favorise une création[2] inédite qui combine différents *genera dicendi*. L'hybridité textuelle entre l'essai, la critique et la narration empêche de réactiver la vieille dichotomie entre ces formes littéraires. Les œuvres de Kilito et de Kundera rendent possibles de nouvelles potentialités pour la littérature puisqu'elles étendent le savoir romanesque aux autres formes artistiques. Cela réactive une pensée de l'interdisciplinarité qui échappe surtout aux discours univoques.

Nous avons mis en évidence quatre formes de la critique littéraire, à savoir la critique spontanée, la professionnelle, la journalistique et, enfin, celle des maîtres. La critique spontanée s'est développée dans les salons littéraires aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Elle consiste à porter un jugement sur une œuvre littéraire ou artistique. Il s'agit plus particulièrement d'une critique d'amateurs fondée sur l'art de la conversation ; la critique professionnelle s'intéresse le plus souvent à l'histoire littéraire. C'est une critique académique, visant à étudier le passé d'une littérature, d'où son recours aux enchaînements, stratégie permettant de définir l'œuvre d'un point de vue historique. Autrement dit, cette critique est une façon d'inscrire une œuvre dans un mouvement littéraire ou historique. La critique journalistique est dictée par l'actualité et porte principalement sur les nouvelles parutions. Nombreuses sont les voix qui reprochent à cette critique sa superficialité d'analyse. Notons que les chroniques de certains écrivains peuvent être une exception, c'est-à-dire qu'on peut les catégoriser dans la critique des maîtres. Ce n'est pas le support qui détermine, bien évidemment, la qualité d'une critique, mais les compétences du critique.

Quant à la critique des maîtres, il s'agit d'une critique élaborée par des écrivains et des critiques eux-mêmes, ayant fait preuve d'invention et de créativité en matière de critique littéraire. Cette critique se distingue des autres formes de la critique par son

recours aux formes d'ironie, d'humour et d'imagination. Elle s'approprie les « images » et l'« enthousiasme », d'où son aspect créatif. Nous avons donné l'exemple de Kilito et de Kundera comme des critiques-écrivains qui mêlent la pratique critique à la fiction. En plus d'avoir écrit des essais non romanesques, ces deux écrivains introduisent la critique à l'intérieur de leurs œuvres fictionnelles. Cette critique devient une forme de littérature qui porte sur les héritages et sur l'œuvre de l'écrivain ou celle d'autrui. Elle favorise ainsi un dialogue entre les écrivains, qu'ils soient vivants ou morts. Autrement dit, les finalités de cette critique sont variées. Elles font de la justification par le critique-écrivain de ses choix à son positionnement en passant par une proposition de ses opinions littéraires. Dans le cas de Kundera et de Kilito, la réflexivité fait partie de leur projet esthétique, comme chez Harîrî, Diderot, Musil ou encore Broch. La réflexion romanesque reprend la réflexion théorique sur le genre romanesque et révèle ainsi la crise de la pratique narrative traditionnelle. Kilito incarne la figure du *Mouallif* dans la culture arabe classique, c'est-à-dire du rhapsode et de l'aède, qui compose et narre des histoires. Kundera est un romancier-penseur dont l'œuvre fait écho à toute une tradition romanesque européenne (dans laquelle comptent les œuvres de Rabelais, Cervantès, Diderot, Musil, Broch, etc.) La critique de ces écrivains se fonde sur la métatextualité : il s'agit souvent d'introduire des digressions et des réflexions à l'intérieur de l'œuvre.

On peut reprocher à cette critique une tendance narcissique lorsque l'écrivain ne respecte pas une juste distance avec l'œuvre. En d'autres termes, cette critique peut instaurer une forme d'autorité en littérature. Kundera établit un rapport de passion avec ses prédécesseurs, d'où l'aspect polémique qu'on peut repérer dans son œuvre. S'y ajoutent ses affirmations péremptoires dans ses essais comme *Les Testaments trahis* et *Le Rideau*. En revanche, ses romans témoignent d'une souplesse dans l'argumentation et dans la narration. Chez Kilito, on trouve également une passion envers les œuvres étudiées comme *Les Mille et Une Nuits* ou les *maqâmat*[3] de Hamadhânî et de Harîrî. D'une façon générale, la lecture de l'héritage classique arabe chez lui est placée sous le signe de la passion et de l'admiration, ce qui permet de constater une critique « passionnelle ». Cependant, ses essais narrativisés, *La Querelle des Images*, *Le Cheval de Nietzsche* et *Dites-moi le songe*, sont marqués par un discours ironique et ludique caractérisé par une forme de souplesse argumentative. Chez Kilito comme chez Kundera, les nombreuses références littéraires et culturelles cristallisent la vocation universelle de la littérature.

Dans cette perspective, nous avons considéré la critique littéraire comme une stratégie comparatiste faisant écho à la *weltliteratur* qui vise à inscrire l'œuvre dans le monde. Elle n'est donc pas un ensemble de littératures mondialisées mais une stratégie pour placer les littératures sur un même pied d'égalité, une lecture qui prend

en considération la vocation universelle de la littérature. Kilito et Kundera sont des adeptes de cette stratégie parce qu'ils déconstruisent la hiérarchie culturelle entre les littératures du monde. La littérature-monde est une critique du nationalisme myope ou de ce que Kundera nomme le « provincialisme ». De son côté, Kilito réhabilite l'héritage arabe classique à travers le recours aux grandes figures de cette mémoire. Son objectif serait de déconstruire le colonialisme, qui reste un obstacle aux développements de cette mémoire qui s'est réduite à des lectures idéologiques, mais aussi l'image stéréotypée intériorisée par les Arabes eux-mêmes qui n'acceptent pas l'image que leur renvoie leur littérature. Cet écrivain cherche à développer l'idée selon laquelle les Arabes ont participé à la *Renaissance* et à la modernité littéraire. De même, Kundera critique la décomposition de l'Europe qui ne conçoit pas son unité culturelle comme une valeur. Dans ce sens, il revisite l'histoire des idées pour réhabiliter des romanciers décriés, comme Cervantès, Kafka, Gombrowicz comme il réhabilite les héritages de ses prédécesseurs viennois, Robert Musil et Hermann Broch. L'invention de la modernité passe ainsi par la redécouverte de la Tradition. L'objectif de Kundera est de déconstruire les lectures politiques et idéologiques de la littérature afin de replacer ces romanciers dans l'histoire de l'art romanesque. Notons qu'il réhabilite les grands principes du roman comme l'humour, l'ironie, la digression ; des principes anti-doxiques et anti-idéologiques, comme le montrent souvent tous ses romans sans exception, où les personnages sont empêtrés dans des vérités absolues que le narrateur et les situations concrètes parviennent à surmonter. Ces principes consistent à critiquer les décombres de la modernité cartésienne jugée tyrannique et ouvrent, par conséquent, le roman sur d'autres modernités décriées, comme la modernité de l'Europe centrale et la modernité des deux Amériques. Les postmodernes attaquent souvent la tyrannie de la modernité par le biais d'une écriture ironique et humoristique. Il s'agit incontestablement de développer une esthétique de l'hétérogénéité.

La deuxième partie de ce travail a consisté d'abord en un compte rendu de la critique que faisaient nos auteurs de la modernité, et de leurs récits postmodernes. On a défini la postmodernité comme une critique de la modernité et non pas un dépassement de celle-ci. Les œuvres de Kilito et de Kundera contribuent à la postmodernité en ceci qu'elles se caractérisent par une esthétique de l'hétérogénéité et de la fragmentation. Ce dernier point justifie l'appartenance des récits de Kilito à la postmodernité. On sait bien que les récits postmodernes sont principalement des récits fissurés, lesquels renvoient au thème de l'impureté, motif éminemment postmoderne si l'on pense à l'ouvrage de Guy Scarpetta, *L'Impureté*. Cette esthétique consiste à critiquer l'avant-gardisme comme une croyance dans le progrès en art. Cette hybridité et transgénéricité constituent une richesse pour la littérature, d'autant plus qu'elle déconstruit les notions de centre et de totalité. Rappelons que la postmodernité n'est pas un

contre-projet, mais une stratégie pour dérouter le projet de la modernité. Cette idée constitue un point de divergence avec le romantisme qui s'est érigé comme un système de critique de la modernité. Dans les œuvres de nos écrivains, la présence d'une écriture autonome indique qu'ils ne s'intéressent guère aux catégories génériques. Ils parlent certes du roman, du conte et de la *maqâma* comme des genres et des arts. Mais leurs œuvres déstabilisent les frontières génériques. Nous lisons ainsi *Dites-moi le songe* ou *Les Séances* (1983) de Kilito comme des œuvres hybrides et inachevées. Ces œuvres développent une critique anti-méthodique dans le sens où la présence du sujet de l'énonciation empêche d'établir un système. De même, les textes de Kundera, *La Plaisanterie*, *La Vie est ailleurs, L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *L'Art du roman*, *Le Rideau* sont, à titre d'exemples, des œuvres travaillées intensément par la présence de l'hétérogène et la difficulté d'identifier leur identité générique. En d'autres termes, ces deux écrivains déstabilisent les catégories génériques et élargissent, par conséquent, les frontières de la fiction. Ils conçoivent l'écriture comme une philosophie de la fragmentation et de la connaissance. En tant que choix de l'auteur, l' « écriture fragmentale[4] » permet d'introduire l'étrangeté stylistique et thématique dans le récit. La digression et la polyphonie donnent vie à cette écriture digressive. La division de leurs œuvres en chapitres est une marque externe de cette esthétique, tandis que la digression, la réflexion et l'intertextualité sont des niveaux plus hauts et implicites de cette esthétique. Dans le chapitre « Philosophie de la fiction », nous avons mis l'accent sur le propre du roman en particulier et de la littérature en général. Nous avons établi une différence entre la connaissance de la littérature et celle de la philosophie en ceci que le roman-essai est vu comme l'adversaire de la méthode et de la science, puisqu'il engendre une « philosophie » non méthodique et non conclusive, dans le sens où il absorbe l'essai, genre connu pour son aspect réflexif et anti-méthodique. Il engendre une connaissance romanesque qui se distingue des autres systèmes de pensée. Une telle œuvre établit à bien des égards des rapports entre littérature et philosophie. L'essai est un lieu privilégié où se manifeste la critique littéraire.

Nous avons donc étudié le statut de l'essai dans les œuvres de Kilito et de Kundera. L'essai est un art qui permet à son auteur de dépasser le principe de la narration monologique[5] et dogmatique, d'autant plus que la présence du sujet de l'énonciation fait renouer l'essai avec son sens étymologique, à savoir le tâtonnement. Il convient de dire que l'essai intégré à l'œuvre constitue une forme souple de la littérature. Il passe ainsi d'un non-genre à un statut littéraire à part entière. Dans cet ordre d'idées, Kundera qualifie ses romans d' « essais spécifiquement romanesques ». De même, Kilito se reconnaît dans l'essai, genre qu'il pratique principalement. Le chapitre « Stratégies de l'essai narrativisé dans *Dites-moi le songe* de Kilito et *L'Immortalité* de Kundera » en a approfondi les enjeux. Nous sommes partis de *Dites-moi le songe*

et *L'Immortalité* puisque ces deux œuvres partagent des caractéristiques communes, comme le recours à la réflexion, la digression, etc. L'analyse thématique nous a permis de confirmer la présence d'un arrière-plan méditatif dans ces œuvres. Si *Dites-moi le songe* est une œuvre foncièrement travaillée par l'hétérogène et une esthétique du rêve, *L'Immortalité* de Kundera peut se lire comme une panoplie de thèmes traités par l'auteur dans ses autres œuvres. C'est en particulier une synthèse de son œuvre, d'où la difficulté de la résumer comme l'indique également le narrateur auctorial. Les récits de Kundera et de Kilito sont performatifs parce qu'ils sont à la fois pratique et théorie du roman et du récit. En même temps qu'ils affirment ce que sont le roman, le récit et la *maqâma*, ils appliquent ces savoirs théoriques dans leurs récits. Cette recherche d'une intégration de la théorie revient également dans *La Vie est ailleurs*, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *La Querelle des Images*, *Le Cheval de Nietzsche*. La théorie à l'ombre[6] libère la fiction du principe de la narration traditionnelle au profit d'une narration polyphonique et réflexive. L'alternance de l'essai et du roman dans ces œuvres exige un art de la composition. Dans cette optique, Kundera et Kilito sont des écrivains qui compilent des citations et des fragments pour créer une esthétique nouvelle. Comme chez les premiers romantiques, l'espace romanesque devient une œuvre encyclopédique. Nous avons noté que les œuvres de ces auteurs établissent une complicité avec l'héritage romantique, lequel se manifeste par la reprise de plusieurs caractéristiques, comme l'écriture *fragmentale*, la réflexivité et la performativité. L'œuvre de Kundera présente deux lectures de l'héritage romantique. La première lecture peut être qualifiée d'antiromantique, l'auteur critiquant le lyrisme inhérent à cette pensée. La seconde investit le romantisme en exploitant un héritage littéraire qui a fait de la réflexivité et du mélange des genres une technique romanesque inventive.

La deuxième partie s'est conclue sur le bilan d'un éclatement générique et l'adoption d'une esthétique de la composition qui crée une certaine unité dans l'œuvre. La composition serait la seule définition de l'art. De ce point de vue, le roman ne représente rien, il *forme*. La troisième partie a traité de la pensée du roman et ses appels. Nous avons souligné dès le premier chapitre quelques caractéristiques de la critique littéraire dans les œuvres de Kilito et de Kundera, comme la présence de la voix narrative dans leur critique, c'est-à-dire qu'ils assument le sujet de l'énonciation. Ces écrivains ont développé une critique créatrice et dé-théorisée à travers des essais à effet romanesque et des romans essayistiques. Dans cette optique, Kundera soutient que le roman n'est pas un genre littéraire, mais un art à part entière. Cet auteur considère le roman comme un art européen qui s'est développé sur d'autres continents. Il est ainsi facile de lui reprocher d'avoir réduit le roman à la géographie. Comme art, le roman se caractérise par quatre appels, à savoir l'appel du rêve, du jeu, de la pensée et du temps. Si l'appel du rêve fait renouer le roman avec la tradition

de Sterne, Diderot et Kafka, il favorise, en effet, un climat d'imbroglio comme, par exemple, dans *La Vie est ailleurs*, le chapitre « Xavier » ou dans *L'Identité*, où le rêve embrasse la narration. D'une façon générale, le rêve est une constante qui permet de libérer le roman du réalisme social et aride propre au roman du XIX^{e} siècle. L'appel du jeu transforme le roman en un terrain ludique et léger. L'appel de la pensée consiste, quant à lui, à introduire des réflexions dans le roman. L'appel du temps, enfin, prolonge la vie du roman, lequel doit embrasser plusieurs époques. En d'autres termes, l'appel du temps favorise un dialogue multiple entre des temps historiques. Prenons l'exemple de *La Lenteur*, où le XVIII^{e} siècle rencontre le XX^{e} siècle, une façon de comparer les deux époques pour souligner la crise des valeurs pendant le XX^{e} siècle. La pièce de théâtre écrite en hommage à Diderot, *Jacques et son maître*, répond également à cet appel, et nous assistons à la rencontre du XVIII^{e} et du XX^{e} siècles. Kilito n'a pas théorisé ces appels. Cependant, son œuvre répond à ces critères formels. Dans ses récits, comme *Le Cheval de Nietzsche* ou *Dites-moi le songe*, le climat ludique et réflexif domine la narration. La présence d'un narrateur auctorial place la narration sous le signe de la pensée et de la méditation. De plus, les hallucinations des personnages devant des femmes, comme Aida, Moira, montrent que cet écrivain transpose l'appel du rêve dans ses récits. Rappelons que l'appel du rêve est un héritage de Kafka et il est important ici de souligner que Kilito et Kundera partagent cet héritage, qui est une de leurs sources d'inspiration. Ces deux écrivains s'intéressent à l'irrationnel de la vie.

Une des caractéristiques des œuvres de Kilito et de Kundera réside dans leur aspect polyphonique. Kundera a le mérite de musicaliser le roman par cette esthétique contrapuntique. Plusieurs voix se télescopent à l'intérieur du roman empêchant la tyrannie du personnage principal. De même, le statut du narrateur auctorial occupe une place importante dans son univers. Chez Kilito, le va-et-vient entre les narrateurs cristallise une esthétique polyphonique. L'objectif principal est de réactiver une esthétique du pluralisme dans le roman. Le pluralisme n'est pas un système de pensée, mais une vision de la réalité qui prend en considération la complexité de cette dernière. En cela, il fait référence au réalisme magique comme stratégie narrative qui enrichit le réel par le recours au rêve et à la polyphonie. L'un des moments forts dans l'œuvre de ces écrivains réside dans le traitement du kitsch[7] comme un désir de gloire. Il s'agit en effet d'un intertexte universel que Kundera théorise aussi bien dans ses essais que dans ses romans. Kilito traite de ce concept dans le dernier chapitre de *Dites-moi le songe*. Le kitsch n'est pas seulement le mauvais art, mais aussi une attitude théologique et existentielle concernant l'homme postmoderne cherchant la célébrité à tout prix. Kundera et Kilito prolongent ce sens tout en montrant que le kitsch concerne tous les aspects de la vie. Il s'agit ainsi d'un mensonge embellissant qui couvre le réel d'un « voile rose ». Ce voile consiste en une tendance à simplifier l'existence par le biais

de l'idéalisation du moi. Synonyme de mensonge et de beauté fallacieuse, le kitsch exprime la nostalgie de l'homme à l'égard du Paradis perdu. Il désigne également le bizarre et le grotesque. Néanmoins, il signifie dans l'imaginaire kundérien et kilitien le mensonge et le désir d'éternité qui transforme les désirs de l'homme en de beaux rêves. À l'époque postmoderne, il est une condition de l'homme « imagologique », c'est-à-dire soumis au culte de l'image. Le kitsch est déterminé par des clichés standardisés et s'exprime dans le vocabulaire de la beauté. D'une façon générale, il révèle la crise des valeurs dans des sociétés d'abondance que nous avons nommées – à travers la terminologie de Jean-François Lyotard – des sociétés postmodernes. La crise des valeurs pousse ces écrivains à réécrire un héritage mythique afin de relire l'Histoire d'un point de vue littéraire.

L'abondance des références littéraires dans les œuvres de Kilito et de Kundera fait écho au travail de la réécriture féconde et de la répétition comme des stratégies d'écriture. La répétition et la réécriture sont synonymes de différence. De ce point de vue, Kilito et Kundera sont des *réécrivains* qui utilisent et réutilisent leurs propres textes et les textes d'autrui. Dans l'ensemble, la réécriture se fonde sur la réutilisation de textes déjà publiés et sur l'intertextualité comme absorption et transformation d'un texte par un autre. La réécriture des mythes favorise dans leurs œuvres une relecture de l'Histoire. Dans ce sens, Kundera relit l'Histoire d'un point de vue du roman, c'est-à-dire à partir d'une vision humoristique et ironique. *La Plaisanterie* et *La Vie est ailleurs* sont des romans qui réécrivent l'Histoire tout en fustigeant son aspect tyrannique. De même, l'œuvre de Kilito est construite sur la base d'un héritage mythique. Son œuvre à l'identité ambiguë, *Celui qu'on cherche habite à côté,* réécrit les mythes littéraires et extra-littéraires, comme le mythe de Gilgamesh, etc. On retrouve d'ailleurs le mythe à l'arrière-plan de *Dites-moi le songe*.

Le dernier moment de notre travail nous a permis de souligner quelques limites de la critique des écrivains, notamment parce qu'elle instaure une autorité du maître dans l'œuvre. Vouloir interpréter son œuvre et celle d'autrui n'est-il pas une manière de conditionner la lecture et un désir d'achèvement ? Kundera ne cache pas cette ambition lorsqu'il dénonce la « morale de l'archive » propre aux chercheurs tout en faisant l'éloge de ce qu'il nomme la « morale de l'essentiel », c'est-à-dire ce que l'écrivain a conçu comme œuvre littéraire à « l'heure du bilan ». Cette morale de l'essentiel propre à l'auteur est problématique en ceci qu'elle est réductrice. De son côté, Kilito dirige la lecture de ses œuvres dans ses préfaces comme c'est le cas de *La Querelle des Images*, où il indique le sujet de son récit tout en essayant de promouvoir son œuvre. La critique d'un écrivain donne parfois lieu à des règlements de compte. Notre thèse se conclut sur les perspectives de la critique des écrivains comme une critique qui ouvre la littérature sur de nouvelles potentialités et la délivre plus ou moins

de son épuisement. À l'arrière-plan des œuvres de Kilito et de Kundera, nous avons vu se profiler constamment l'ombre de la critique et nous avons essayé de cerner cette notion à partir de plusieurs angles sans prétendre à l'exhaustivité. La critique n'est pas un discours de deuxième degré mais une expérience d'écriture ayant sa propre créativité.

Bibliographie

Barthes, R. 1966. *Critique et vérité*. Paris : Seuil.

Gontard, M. 2013. *Écrire la crise : l'esthétique postmoderne*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Interférences ».

Hajji, A. 2023. *Les critiques-écrivains et la théorie de la littérature à l'ère de la postmodernité - Kilito et Kundera : étude comparative*. Thèse soutenue à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fès, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès, le 21 mars 2023 sous la direction du Professeur Mohamed Semlali.

Kilito, A. 1983. *Les Séances : récits et codes culturels chez Hamadhânî et Harîrî*. Paris : Sindbad-Actes-Sud, « Bibliothèque arabe ».

Kundera, M. 1986. *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, « Folio ».

Lorandini, F. 2019. *Au-delà du formalisme : la critique des écrivains pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie).* Paris : Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 87.

Obaldia de, C. 2005. *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, traduit de l'anglais par Émilie Colombani. Paris : Seuil, « Poétique ».

Starobinski, J. 2001. *La Relation critique*. Paris : Gallimard, « Tel », 1970 [2001 pour la présente édition augmentée].

Thibaudet, A. 1930. *Physiologie de la critique*, (7e édition (éd. 1930)). Paris : Hachette livre / BNF/ La Nouvelle Revue critique.

Notes

1. Cette thèse a été réalisée sous la direction du Professeur Mohamed Semlali. Je tiens à lui exprimer mes sincères remerciements. Je remercie également les membres du jury Hassan Chafik, Atmane Bissani, Mohamed Zahir et Mohamed El Bouazzaoui. Je témoigne toute ma gratitude à mes chers amis et Professeurs Bernoussi Saltani, Rabia Aadel, Cédric Cagnat, Abderrahim Kamal, Georges A. Bertrand, Abdelmonaim El Azouzi, Mohamed Ouhadi, Thomas Perroud.

2. Dans ce sens, Albert Thibaudet écrit : « Créer n'est pas imiter. Créer c'est faire du nouveau. Si nous découvrons ou reconnaissons une création en critique, il faudra que ce soit une création propre à la critique, une création où la critique prenne conscience d'elle-même en tant que puissance créatrice originale et irréductible. » *Physiologie de la critique*, 7e édition (éd. 1930), Paris, Hachette livre / BNF/ La Nouvelle Revue critique (1930 : 214-215).

3. Il s'agit des « séances » traditionnelles de la littérature arabe classique.

4. Marc Gontard distingue le « texte *fragmentaire* du texte *fragmental* », « dans le premier cas, ce qui est en cause c'est soit l'inachèvement (œuvre posthume) soit l'incomplétude (manuscrit endommagé ou partiellement perdu). Dans le second cas, l'adjectif *fragmental* désigne une écriture consciente d'elle-même, une esthétique concertée. » *Écrire la crise : l'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences » (2013 : 102).

5. Il s'agit d'une narration qui se fonde sur un point de vue unique, comme c'est le cas, à titre d'exemple, dans le roman à thèse. Par contre, les narrations de Kundera et de Kilito sont polyphoniques en ceci que l'histoire peut être conçue à partir de plusieurs angles de vue.

6. Par « théorie à l'ombre », nous voulons désigner une forme de fiction théorique qui défait les frontières stéréotypées entre littérature et critique. De ce point de vue, la critique n'est pas une pratique stérile, ni une activité parasitaire, mais une œuvre qui a un fort potentiel, d'autant plus que sa plasticité et son hybridité rendent caduque toute séparation entre critique et écrivain. Participant à la déconstruction des représentations stéréotypiques entre critique et écrivain, Roland Barthes écrit : « Autrefois séparés par le mythe usé du « *superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.* », l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage ». *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 51.

7. Dans *L'Art du roman*, Kundera définit le kitsch comme suit : « Le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*Kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. Pour Broch, le kitsch est lié historiquement au romantisme sentimental du XIX^e^ siècle. » Gallimard, « folio » (1986 : 157).

© Revue du Gerflint (France) - Éléments sous droits d'auteur -
Modalités de lecture consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr