

Juan Villegas : *La interpretación de la obra dramática*,
Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. (Coll. Teoría
Literaria 6), 1971, 133 p.

Fernando Veas Mercado

Volume 8, numéro 2-3, août-décembre 1975

La théorie littéraire dans le monde hispanique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500379ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500379ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mercado, F. V. (1975). Compte rendu de [Juan Villegas : *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. (Coll. Teoría Literaria 6), 1971, 133 p.] *Études littéraires*, 8(2-3), 405–417.
<https://doi.org/10.7202/500379ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1975

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Par exception, ces deux comptes rendus sont également des analyses de la critique littéraire, dans le monde hispanique.

Juan VILLEGAS: *La Interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. (Col. Teoría Literaria 6), 1971, 133 p.

L'objet du présent compte rendu porte sur l'œuvre du professeur Juan VILLEGAS. «*L'interprétation de l'œuvre dramatique*». Nous voulons signaler ici un livre qui, tout en représentant une étape dans la recherche de son auteur, illustre en quelque sorte la voie qu'a suivie la critique littéraire chilienne (ainsi que la théorie) au cours des quinze dernières années.

01. Nous ferons appel tant aux principes de base qui sous-tendent l'essai en question, qu'au modèle d'analyse choisi et aux genres qu'il marque de son empreinte ; de plus, nous soulignerons certains aspects qui nous apparaissent importants parce qu'ils se rattachent à l'étude scientifique de l'œuvre littéraire.

1.0 Nous résumons les critères que propose Villegas :

1.1 L'œuvre littéraire se présente comme un moyen de communication qui porte en soi l'expression d'une vision déterminée du monde.

1.2 L'œuvre considérée quant au « quelque chose qui se dit », est « tributaire du sens », puisqu'il y a choix d'une forme, d'un style en vue de communiquer ce que l'on a à communiquer.

1.3 L'interprétation d'une œuvre littéraire exige qu'on en saisisse le sens (message, sujet, vision du monde, etc.) et la forme utilisée pour le rendre évident.

1.4 L'analyste, par conséquent, ne doit pas s'en tenir à la simple description ou au rappel des fonctions que remplissent les parties de l'œuvre. Au contraire, il faut voir dans l'analyse un acte créateur qui aide le lecteur à s'approcher de l'œuvre ; de même, le critique doit dégager non seulement les structures et les techniques, mais aussi la vision du monde.

1.5 Afin de répondre à toutes les questions que soulève l'analyse d'une œuvre, il est nécessaire de faire appel aux moments historiques, aux idéologies, à l'évolution du style et des formes littéraires.

2.0 Ce qui précède nous amène à considérer divers problèmes qui se résument essentiellement au suivant : comment réaliser une analyse « objective », scientifique, de l'œuvre littéraire.

2.1 L'homme, de façon objective et pratique, se conduit face à la réalité, en tant qu'individu inscrit dans une époque, déployant une activité pratique et poursuivant des buts et des intérêts à l'intérieur d'un contexte social donné ; par conséquent :

2.1,1 Dans son approche de la réalité, l'homme adopte un certain point de vue. D'abord, il ne réussit à percevoir de la réalité que l'aspect phénoménologi-

que, non l'essence. L'homme tente de décomposer le phénomène dans ses composantes. Cependant, quand il prend le phénomène pour la chose même, pour « la chose en soi », il crée une apparence idéologique; c'est-à-dire qu'il s'attache aux déterminations historiques figées qui l'ont incité à adopter ce point de vue et l'ont conduit à ne voir que l'image qu'il se fait de la réalité¹.

2.1.2 Il convient de souligner que les analyses idéologiques cessent de l'être sitôt que le chercheur aborde son travail à partir d'une prétendue connaissance de la « chose en soi », car cette activité se fait à partir de la situation historico-sociales, laquelle, à son tour, a rendu possibles des formes de conscience données que le chercheur a inévitablement assimilées. Le critique doit analyser de quelle manière la réalité sociale qu'est l'œuvre (bien entendu en tenant compte de l'unicité qui caractérise l'œuvre littéraire, si on la compare à d'autres réalités ou produits sociaux) et l'analyse qu'il en fait lui-même, s'offre comme des reproductions de la réalité sociale; il doit voir comment sa propre analyse façonne cette réalité.

2.1.3 Tout ceci vient de ce que le vrai caractère de l'homme, être historico-social, se manifeste dans telle ou telle activité objective; l'homme crée des biens matériels, des relations et des institutions; à cela il vient greffer les idées, les concepts, les émotions et les « significations » humaines correspondantes. Ces produits n'ont pas de sens sans un sujet; et on ne peut s'imaginer l'homme sans ces prémices matérielles et ces produits. L'esprit de l'homme fusionne objectivité et subjectivité. C'est ce qui donne aux créations humaines leur caractère propre; l'œuvre exprime la réalité tout en créant une réalité qui n'existe que dans l'œuvre d'art. Cette réalité, de la même façon, devient un élément de la structure du monde.

2.1.4 Si l'on se rappelle que les moyens de perception qui permettent à l'homme de saisir le monde ne sont autres qu'un produit historico-social, nous comprenons mieux que l'analyse démolisse le mythe signalé par Prieto², selon lequel un pouvoir symbolique confère une légitimité à des points de vues donnés et à un travail « objectif et scientifique », qu'il s'agisse ici du goût, de la fonction sociale du critique ou de celle qu'on reconnaît à la critique, etc.

2.1.5 L'effort de l'analyste doit donc tendre à montrer comment les réalités historiques constituent les possibilités et les conduits de la réalité matérielle. C'est dire que le travail scientifique du critique fait partie de la réalité historique, dans la mesure où sa réalité se confond avec celle de l'objet étudié, et qui est précisément la réalité historique.

2.1.6 Tout ce que nous venons de souligner sous-tend une véritable connaissance scientifique de l'œuvre littéraire, si toutefois l'on admet que la connaissance que nous appelons critique littéraire constitue une réalité différente de celle que constitue son objet, lequel n'est pas « naturellement » l'objet de cette science, mais le produit d'un point de vue qui détermine la pertinence que doit posséder l'objet en question.

¹ Voir à ce sujet: Prieto, Luis J.: *Pertinence et Pratique*, Paris, les Éditions de Minuit, 1975, Chap. 5; Kosik, Karel: *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967, pp. 125-168.

² Prieto, Luis J.: *op. cit.*, p. 148.

3.0 Le modèle d'interprétation, dont se sert Villegas, part de ce qu'il renverse la proposition d'Ortega considérant le théâtre non seulement comme texte littéraire, mais comme un langage doublé de spectacle, comme l'entité «textes-acteurs», grâce auxquels il s'actualise sur une scène devant un public³.

Pour Villegas, donc, autant le théâtre (œuvre théâtrale) que le drame (œuvre dramatique) sont des entités ontologiquement différentes, malgré des ressemblances et des interrelations à certains moments. Ainsi, l'on doit considérer l'œuvre dans le texte lui-même, vu que: «l'œuvre littéraire constitue une création de langage qui donne naissance à un ensemble structuré de phrases, lequel, à son tour, crée une objectivité *sui generis*»⁴.

3.1 Cette première délimitation comporte deux corollaires; pour que la recherche littéraire devienne scientifique, «il faut s'efforcer de saisir a) l'ordre interne du monde élaboré dans l'œuvre littéraire et en découvrir la loi structurale⁵, b) la nécessité d'une méthode intrinsèque dont l'action puisse mener à la découverte des fonctions que forme le tout, l'œuvre»⁶.

3.2 Dans un second temps, décisif pour la caractérisation du modèle, Villegas donne explicitement sa conception: l'œuvre littéraire s'avère la création d'un monde autonome réalisée grâce au langage. L'unité de l'œuvre naît d'une série de strates indépendantes. L'autonomie suppose indépendance par rapport aux facteurs qui interviennent dans la genèse et la validité intrinsèque des éléments constituants. Ce cosmos a un mode d'existence fictif dans la mesure où, même semblable à notre réalité, il ne constitue pas notre propre réalité puisqu'il tire son existence exclusivement du langage.

3.3 Ce modèle est tributaire, comme Villegas le reconnaît lui-même, de l'influence de Kayser et surtout de l'œuvre de Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*⁷.

3.3,1 On sait l'influence qu'exercèrent l'œuvre de Kayser et celle de A. Wellek et de R. Warren dans les milieux universitaires chiliens pendant les deux dernières décennies. L'œuvre de Martínez ne jouissait pas alors de la faveur qu'elle connaît maintenant: peu de critiques et de professeurs la diffusèrent, soit par leurs travaux ou leur enseignement.

3.3,2 Martínez, postérieur à Husserl et Ingarden quant à la théorie fondamentale de son modèle, présente une vision phénoménologique de l'œuvre littéraire qui dépasse sensiblement les théories structuralistes les plus récentes. Il nous semble pertinent de souligner l'élément fondamental et caractéristique de son œuvre: le narrateur. Partant de cette donnée de base, Villegas redonne à l'œuvre dramatique, la possibilité d'être étudiée dans le texte et, en même temps, celle d'établir la différence entre les genres⁸.

³ Villegas, Juan: *Interpretación*... p. 16.

⁴ Villegas, Juan: *Op. cit.*, p. 17.

⁵ Villegas, Juan: *Op. cit.*, p. 18.

⁶ Villegas, Juan: *Op. cit.*, pp. 18-19.

⁷ Martínez Bonati, Félix: *La estructura de la obra literaria*, Santiago du Chili, Éditions de l'Université du Chili, 1960, 171 p. (2^e édition révisée, Barcelone, Seix Barral, 1972).

⁸ Martínez Bonati, Félix: *Op. cit.*, pp. 53-60.

4.0 Pour les critiques de la génération de Villegas, la possibilité d'envisager leur tâche comme un travail scientifique repose sur l'éventualité de constituer un objet susceptible d'être étudié selon les méthodes littéraires afin de comprendre l'ordre interne, la loi structurale du monde que constitue l'œuvre littéraire. En ce sens, ils rejoignent les postulats structureaux de Barthes, dans la mesure où celui-ci touche aux composantes et aux fonctions du tout.

4.1 Cependant, Villegas ne voit pas dans le travail scientifique qu'une tâche purement descriptive⁹; «le sens» ne doit pas représenter un point d'interrogation, et, sur ce plan, l'œuvre conçue comme «message» doit être cernée selon l'auteur dans une optique historique: «le structuralisme ne devrait pas nier la nécessité de considérer l'œuvre comme un signe ou une manifestation de son époque et ce, non seulement quant à l'aspect thématique, idéologique, mais aussi en ce qui touche la structure et la technique»¹⁰. Il se conforme ainsi aux analyses de Goldmann, qui associent la structure et la technique au contexte historique; de même, la tendance vers une sociologie de la littérature s'inspire de Hauser, mais ne s'attarde justement pas aux points faibles de cette méthode, comme l'ont fait Kosik et della Volpe; il n'est pas fait mention, non plus, des allusions assez nombreuses à Lúckas, *Le Roman historique*, livre dont le chapitre II contient des remarques qui coïncident en tout avec ses points de vue. Pour rendre justice à Villegas, il faut se rappeler les premiers mots de son essai: «Par ce livre, je veux suggérer certaines données méthodologiques visant l'interprétation et l'analyse de l'œuvre dramatique».

5.0 Il nous semble, toute considération faite, que si le langage est une institution sociale, l'œuvre littéraire est aussi un produit social, bien qu'elle se distingue des autres par son humanisme particulier et par ses caractéristiques intrinsèques. Si, comme le dit Lotman, on peut considérer l'œuvre littéraire comme un code au deuxième degré¹¹, on est donc en face d'un langage connotatif; de plus, les connotations peuvent s'expliquer et être perçues non seulement par rapport à des états et à des niveaux de langue, mais aussi dans le lien qu'elles entretiennent avec les circonstances historiques.

Si plusieurs refusent de considérer l'œuvre littéraire comme un produit social parmi les autres, la garantie d'une approche vraiment scientifique ne repose pas pour autant sur un travail purement descriptif. La possibilité de faire de la littérature une science concerne, en un premier temps, la description qui, cependant, ne saurait être complète sans une étape scientifique proprement dite, puisque la signification ne se limite pas simplement au cadre de l'œuvre; cette dernière cerne, en quelque sorte, la réalité; elle signifie quelque chose et trouve forcément les fondements de son sens dans le monde. Considérer l'œuvre uniquement comme un tout qui doit son sens à la relation de ses parties (et à la compréhension de cette relation) s'avère une pure idéologie.

⁹ Dufrenne, M. fait une sévère critique du structuralisme mais en reconnaît les apports, cf. *Structure et sens. La critique littéraire*, Revue d'esthétique, — 20, fasc. 2-3. Paris, Éditions Klincksiedk, 1967.

¹⁰ Villegas, J., *op. cit.*, p. 20.

¹¹ Lotman, Iuri: *La structure du texte artistique*, Paris Gallimard, 1973, cf. p. 36 Id. Eco, H.; *La obra abierta*, Barcelone, Seix Barral, 1965, p. 106.

5.1 Lorsque nous observons, dans les œuvres, des produits de la raison, nous devons constater que leur cohérence dépend de la disposition rationnelle du discours qui les constitue; autrement dit, une rationalité sous-tend l'emploi des mots qui, dans l'œuvre, sont régis par les conditions empiriques, historiques et sociales des œuvres elles-mêmes, puisque toutes les significations ont, en dernier lieu, un lien avec l'histoire.

6.0 Le modèle. Dans le cas de l'œuvre dramatique, le modèle que définit Villegas présente des traits qui lui sont propres; le langage y est éminemment appellatif. Un trait que les critiques reconnaissent comme caractéristique de l'œuvre dramatique, soit l'absence de narrateur, ne l'est pas pour lui, comme nous l'avons vu précédemment. Dans le drame, il existe un *narrateur dramatique*¹² *fondamental*¹³, ainsi que le désigne Martínez. Le langage, qui n'appartient pas aux personnages et qui intervient comme indications nécessaires à la représentation (notes, précisions de mise en scène, etc.), constitue en réalité le langage de ce narrateur. Le schéma de communication (emprunté à Bühler): émetteur, récepteur, monde, se reconstitue tel qu'il peut se présenter dans le genre épique et lyrique¹⁴. De ce qui précède, nous dégageons que l'œuvre littéraire requiert un double niveau d'interprétation, puisqu'elle est une communication et un produit dans la mesure où elle prétend livrer quelque chose, un message; et parce qu'elle est création de langage, composant son propre univers, elle n'implique ni point de référence, ni corrélation avec quoi que ce soit d'autre.

6.1 En isolant un narrateur de base, nous avons quelqu'un qui livre l'information et qui, de façon organisée, présente un certain monde, bien que cela se passe dans une optique et une manière données. Par conséquent, Villegas tente par son analyse de cerner les trois dimensions complémentaires dans l'œuvre dramatique: le moyen de communication, le produit à validité intrinsèque et l'œuvre dramatique.

7.0 La cohérence dramatique d'une œuvre dépend de l'organisation de ses éléments; grâce à un élément catalyseur, à un *axe dramatique*, la neutralité des situations disparaît. Il faudra donc, avant tout, s'efforcer de saisir, d'esquisser et d'interpréter cet axe.

7.1 «L'axe» est constitué par l'action qui engendre et détermine les faits dramatiques et «ce qu'il y a de dramatique». L'action dramatique est «un schéma qui va s'agrandissant à partir d'une situation initiale de conflit»¹⁵. Une telle action comporte des situations qui, du point de vue de la tension dramatique, sont neutres et d'autres qui ne le sont pas; on appelle les premières situations ainsi que les autres, «situations dramatiques».

¹² Devant la difficulté de trouver le terme qui traduise exactement «hablante» nous avons choisi narrateur qui pourrait être aussi locuteur.

¹³ Fondamental traduit «básico»; on réfère à Gérard Genette. *Fig. III*.

¹⁴ Kayser caractérise les genres d'après ce qui les éloigne les uns des autres; la différence spécifique permet, dans le genre lyrique, de parler d'apostrophe lyrique où se trouve un *je* qui s'adresse à un *tu* et lui parle du monde; la *triadé* Bühlienne, comme l'appelle Martínez, se reconstitue.

¹⁵ Villegas, J., *op. cit.*, p. 35.

7.2 L'analyse ne doit pas être uniquement descriptive et schématique ; il faut aussi tenir compte du message ou de l'idéologie sous-jacente, et tendre à une description révélatrice, « en ce qu'elle permet de montrer clairement la transformation ou l'évolution du monde que présente le drame »¹⁶.

7.3 Le drame repose essentiellement sur l'antagonisme suscité par les forces qui émergent de l'œuvre-même, non par les entités abstraites ; le schéma dynamique relève d'éléments concrets du monde. L'antagonisme naît de l'action des personnages qui représentent un ensemble de conceptions du monde, opposées les unes aux autres. Une analyse s'impose à plusieurs niveaux afin de déceler les éléments significatifs par rapport à la structuration de l'œuvre, vu que des visions du monde diverses impliquent des changements de structure et de technique. La méthode d'analyse doit respecter les caractéristiques de l'œuvre traitée, puisqu'à certains moments, elle représente une vision du monde bien précise : la réitération et l'attente dans *En attendant Godot* mettent en relief un monde privé d'espérance ; de là vient la nécessité des scènes et l'angle particulier sous lequel elles doivent être représentées.

7.4 Le conflit commence là où se termine le processus antérieur à l'action même ; Villegas abonde dans le sens de la tradition selon laquelle le conflit doit survenir dès le premier acte, dans les œuvres qui en possèdent trois. La fin du premier acte correspond ainsi tout à fait à ce qu'il a dénommé « situation dramatique ».

7.5 La présentation du conflit se compose de quatre phases : l'entrée en scène du protagoniste, l'exposition de son dessein, la venue d'un obstacle (antagoniste) et la rencontre des deux forces. Il importe de souligner les procédés utilisés pour caractériser les personnages, la façon dont se manifeste le dessein du protagoniste, la motivation qui anime les personnages et l'intensité de l'énergie motrice. C'est l'affrontement de forces égales *en scène* qui donne au théâtre sa réussite.

7.6 L'opposition de ces forces conduit au développement ; les efforts déployés de part et d'autre pour dominer, conduisent au mouvement dramatique (nœud). Les changements qui surviennent rendent la situation plus critique ; certaines phases l'emportent sur d'autres, sans toutefois pouvoir prédominer de façon totale et définitive.

7.7 C'est le plus haut degré de tension dans le nœud qui amène le dénouement, de façon précipitée ou graduelle. La deuxième possibilité s'avère plus artistique, et il incombe au spécialiste de suivre les mouvements qui justifient le dénouement, comme, par exemple, dans *El caballero de Olmedo*.

7.8 L'analyse doit aussi révéler le conflit idéologique que pose l'œuvre. Le fait que le monde se présente comme statique ou dynamique signifie quelque chose, dont il faut trouver l'explication en se référant au texte. Le changement, tout comme le statisme, naît d'un monde qui s'affirme ou qui va à sa perte. Inscrire le drame dans le cadre d'une époque déterminée aide à comprendre la vision du monde ; c'est ce que révèle la conduite et les motivations des personnages. Les comparaisons établies entre différentes œuvres, maintes fois, rendent « le message » plus évident.

¹⁶ Villegas, J., *op. cit.*, p. 37.

8.0 Nous nous attarderons sur ce que Villegas appelle « le problème idéologique », selon lequel certaines personnes taxent de non-scientifiques les analyses qui se proposent de le résoudre et que d'autres, à leur tour, ne considèrent pas comme scientifiques les études qui, à la manière de Barthes, sous-estiment le sens¹⁷.

8.1 Si Thomas Mann a pu s'apercevoir à quel point son idée de l'intellectuel apolitique était un grand mensonge et le mythe intellectuel par excellence, il n'en est pas moins sûr, pour nous, que le fait de remettre en question le point de vue à partir duquel s'élabore le travail scientifique, est la première démarche nécessaire afin de connaître les conditions qui permettent de mener à bout la recherche, ses motifs et ses objectifs ; ainsi que l'affirme Prieto : « une connaissance de la réalité matérielle, qu'elle soit scientifique ou non-scientifique, n'est jamais objective dans le sens traditionnel du terme... On peut y voir, à la fois, une conséquence du fait qu'un concept est construit par l'activité humaine, et la condition, d'autre part, du fait que l'homme peut opérer avec lui. Et l'on ne saurait argumenter, pour rendre la thèse contraire compatible avec le fait que l'homme opère avec le concept, qu'on n'opère qu'avec ce qui, dans le concept, est pertinent. Où se trouverait-il, en effet, le non-pertinent du *concept* ? Il n'y a, dans le concept, rien qui ne soit pertinent, et ce pertinent, étant le produit d'une activité humaine, est nécessairement fini »¹⁸.

8.2 Puisque nous savons que la méthode scientifique n'est ni infaillible, ni auto-suffisante, nous en déduisons qu'une réorganisation de la méthodologie ne peut qu'apporter de meilleurs résultats à l'avenir ; nos interrogations dans le but de savoir si notre conception scientifique est idéologique, représente un dépassement de la pseudo-objectivité et mène à un nouveau type d'objectivité, soit celle qui montre que la connaissance possède une réalité différente de celle que constitue son objet. Ce nouveau type d'idéologie dépasse la forme de connaissance idéologique qui est pseudo-science, théorie non-scientifique qui essaie d'interpréter la réalité.

8.3 Il nous apparaît donc très important de savoir ce que nous devons entendre par idéologie, par conception du monde et par fonction attribuable à la littérature ou à la science en particulier. Le concept d'idéologie, essentiel à la compréhension du déroulement de la pensée, n'apparaît pas suffisamment clair dans l'œuvre de Villegas ; on ne voit pas bien, non plus, de quelle manière on pourrait tenter une étude du contenu idéologique.

8.4 Les multiples définitions et emplois que l'on a faits du terme « idéologie » ont apporté des éléments de confusion ; on l'a défini ou associé à des sens que lui auraient prêtés certains auteurs en l'utilisant ; comme le mentionne Gertz : « le terme même d'idéologie est devenu tout à fait "idéologisé" ». Pour sa part, Hauser l'apparente au terme psychanalytique *rationalisation* et Sombart voit dans le terme « *Weltanschauung* » (que l'on a traduit en espagnol par « vision du monde ») le cadre le plus vaste où trouvent place toutes les

¹⁷ Dufrenne, *art. cit.*

¹⁸ Prieto, Luis, J., *op. cit.*, pp. 154-155.

interprétations du monde, la totalité des valeurs qui régissent la vie d'une communauté; il en conclut que l'attitude religieuse, politique, épistémologique ou morale d'un individu n'est qu'une partie de son « *Weltanschauung* ».

8.5 Par notre façon de traiter ici la critique comme une tâche scientifique, nous suivons la définition que donne Prieto de l'idéologie: « tout discours se référant à une connaissance de la réalité matérielle qui vise à « naturaliser » cette connaissance, c'est-à-dire à l'expliquer ou à la faire apparaître comme étant la conséquence nécessaire de ce qu'est son objet »¹⁹.

8.6 Dès que se réalise une étude « objective » de l'œuvre dramatique, on adopte un point de vue que prédétermine une conception du monde, une « idéologie » qui retrouvera dans « l'objet » la structure que, de façon prévisible, elle avait en tant qu'elle s'approche de « l'idéal »; et elle reconnaîtra ce dernier comme étant un membre d'une catégorie. Cette identification est fautive puisque le phénomène est l'aspect externe de l'essence; et en identifiant le premier à la seconde, on a créé une substitution, vu que la pertinence n'est pas imposée par l'objet.

8.7 Si nous considérons l'œuvre comme un message, nous devons aussi nous interroger sur sa fonction; nous lui en reconnaitrons une et nous tâcherons de découvrir ce qu'est l'œuvre, en tant que sujet qui « parle pour dire quelque chose », selon les termes de M. Dufrenne.

8.8 « Lorsque nous parlons de la fonction littéraire, nous parlons de la fonction que nous aimerions lui voir assumer. » Nous devons tenir compte des apports de T. S. Eliot: nous pouvons tenter de découvrir une vision du monde différente de celle que « nous aimerions qu'elle montre »; en ce cas, le critique, s'il a procédé objectivement, a trouvé une pertinence imposée par l'objet, et non par son point de vue, nommément idéologique.

8.9 Nous sommes étonné de ne pas trouver dans l'œuvre de Villegas un rappel plus accentué de l'œuvre de Goldmann, de Brecht ou de Fischer qui puisse, justement, appuyer ce qu'il désigne comme l'aspect le plus essentiel de l'analyse et que le structuralisme méprise. Il n'approfondit pas, non plus, l'aspect « explicite » de l'œuvre. Pour nous, les termes « fonction et explication » représentent un acte qui permet de découvrir la vérité de l'œuvre, dans le sens où elle nous renvoie inévitablement la réalité, car nous ne pouvons abuser de « l'irréalité » des œuvres pour ne penser qu'à un sens purement contextuel, à un jeu, pour ne considérer la littérature et la critique qu'en tant que formes supérieures de jeu. Les questions soulevées ici touchent non seulement une modalité d'analyse, face à une autre possible, mais aussi la conception de la critique vue comme science et la conception de la validité et de l'efficacité de ses accomplissements.

¹⁹ Prieto, Luis J., *op. cit.*, p. 160. On peut trouver une bonne analyse du terme dans le volume *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, 68, 2 vols: dans les articles de: Anne Naess, Lúckas, Hans Speier, Manheim, Schumpeter, Roucek, Moore, Parsons.

8.10 L'explication et la compréhension ne doivent pas se limiter à saisir les significations des relations contextuelles ; il faut en comprendre le pourquoi. Le besoin de recourir à un modèle ne doit pas nous empêcher de constater ce qu'il y a de nouveau dans les œuvres concrètes, de justifier et d'expliquer leur construction. Par contre, rappelons que l'explication ne sera pas nécessairement scientifique parce que nous nous appuyons sur un modèle ou nous établissons un schéma conceptuel ou un modèle abstrait ; au contraire, il faut surtout montrer que ce schéma s'inscrit dans un autre schéma plus vaste, comme partie intégrante ou cas particulier. À notre avis, le désir de dépasser les limitations que le structuralisme s'impose, apparaît chez Villegas comme une tendance vers une porte d'analyse plus « compréhensive » ; il y a tentative de rejet de l'influence exercée pendant si longtemps par l'esthétique Kantienne. Nous voyons que les fondements, chez Villegas, sont embryonnaires ; l'idéalisme a établi une voie solide à travers plusieurs domaines où le matérialisme n'a pas avancé ; une orientation en ce sens doit partir de la sémantique et du matérialisme ou, comme le suggère della Volpe, d'une critique philologico-sémantique-fonctionnelle ; il porte ici un dur coup à la *Critique du jugement* de Kant, puisque sa *Critique du Goût* (autre livre injustement tombé dans l'oubli) tente précisément de construire une critique qui s'établisse en fonction du texte, dans la mesure où celui-ci représente un produit historique. Ainsi, on réussit à concilier la superstructure culturelle avec le support économique-social, tout en montrant le pourquoi de la nature des œuvres²⁰.

10. La tâche que se propose Villegas, après avoir traité l'antagonisme comme élément-pivot, consiste à analyser la structure et la construction du drame.

10.1 Pour expliquer la structure du drame, Villegas recourt au concept de Kayser, en y ajoutant certaines considérations : « il est important d'établir, selon lui, les liens entre la sorte de structure et la construction ». Les deux touchent le monde créé, mais elles en saisissent des dimensions différentes. L'une correspond à la structure du monde comme tel, et l'autre prend la conformation particulière que le monde acquiert afin d'atteindre la qualité spécifique de ce qui est dramatique. L'une conçoit le monde comme unité accomplie, finie ; l'autre le conçoit comme en « devenir ». Ceci suppose une critique du structuralisme qui isole l'œuvre du genre et n'en fait pas voir le caractère spécifique.

10.2 L'action représente l'élément essentiel du drame ; c'est elle qui configure le monde. Elle prête à l'espace et aux personnages telle ou telle spécificité. D'autre part, la structure du drame : drame de personnage, d'espace et d'action, forme et détermine, petit à petit, certains traits de l'action dramatique.

11. Les genres qu'étudie Villegas sont ceux que nous avons déjà trouvés bien définis chez Kayser :

²⁰ Volpe, Galvano della : *Critica del gusto*, Barcelone, Seix Barral, 1966, (la 1^{re} édition italienne, Milan, Feltrinelli, 1963) Voir chap. I et III.

11.1 Le drame spatial. Il se caractérise plus par un déploiement du monde que par un conflit, ou son dénouement. Cela donne lieu à des œuvres faibles du point de vue de l'action, ou encore, à des séquences ou à des tableaux. Il y a multiplicité d'actions, mais la forme n'y gagne en rien puisque ne se dégage pas d'action directrice, soutenue par un conflit bien défini. Le temps est l'élément dominant ; il permet d'opposer le présent au passé et au futur. Le spectateur ou le lecteur prend alors davantage une attitude d'observateur, au détriment de l'émotion.

11.2 Le drame de personnage. L'action est déterminée par ses relations avec le personnage ; chaque phase tend à faire connaître un trait du personnage. Ainsi, cette catégorie d'œuvre contient des épisodes apparemment détachés de l'action directrice, du moment qu'ils ont une finalité qui lui est étrangère. Ces épisodes ayant leur propre dynamique, l'action du drame s'affaiblit. C'est le personnage qui représente l'unité. De même que dans le drame spatial, les séquences de temps s'altèrent et on assiste à un drame qui, petit à petit, acquiert un caractère narratif. Le héros en question, dit Villegas en citant Kayser, court le risque d'être antidramatique, « car dès que le héros dépasse le monde, il cesse de lui appartenir et d'être, par conséquent, manifestation du monde ». De plus, la tension diminue.

11.3 Le drame d'action. Sa caractéristique est que la trame se présente dans une séquence nécessaire ; chaque situation dépend de la précédente, contrairement à ce qui arrive dans les deux autres genres. Il y a une action directrice évidente, alors que s'atténuent les épisodes ou conflits secondaires. Dans les drames d'action, les éléments composant le monde se présentent selon une cohésion fortement empreinte du recours au temps destiné à stimuler la tension.

11.4 Cette standardisation qui fait du temps et de l'action des pivots, ne doit pas se limiter à la description, mais « elle doit réaliser une analyse vraiment révélatrice des conséquences formelles et idéologiques du fait ». L'analyse structurale ou technique doit, avant tout, montrer la situation problématique de l'homme dans la structuration et la conformation de l'œuvre. De cette façon, elle remplit toute sa mission esthétique, dans la mesure où l'analyse constitue l'amorce du « goût » esthétique, de cette « saveur spécifique » que perçoit une conscience lorsqu'elle goûte un mariage d'éléments dont aucun, pris séparément, n'offrirait la même saveur ; ainsi que le disait Levis-Strauss pour qui, cependant, la récupération du sens était secondaire et dérivée.

Quant aux éléments constituants du monde créé, Villegas fait un examen d'après deux points de vue ; en tant « qu'ils servent un déroulement dramatique, et en tant qu'ils sont tributaires d'un monde idéologiquement significatif ». Il donne ici des précisions touchant les erreurs que doit éviter l'analyse : sa méthode doit se conformer au genre du drame ; elle soit rejeter le travail descriptif pseudo-structuraliste ; on ne doit pas analyser des aspects étrangers à l'œuvre sans établir les liens ou les hiérarchies qui puissent aider à une entière compréhension du texte.

13. Vers la fin du chapitre IV, Villegas, en poursuivant sa réflexion, définit divers termes utilisés par la critique : argument, sujet, trame.

13.1 Ces termes, utilisés par les formalistes russes, correspondent à l'emploi qu'en font Wellek et Warren. Pour Villegas, l'organisation du monde conçu du point de vue « temporel » repose originellement sur l'idéologie. À une époque donnée, c'est une vision déterminée de la réalité (monde ordonné, événement logique ou « naturel », etc.) qui prédomine. À cet égard, il convient de souligner que l'analyse ne dépend pas que d'une « convalidation » interne mais aussi d'un examen intertextuel approfondi, ce qui ouvre une voie vers la découverte des implications contenues dans les connotations du texte. Rappelons encore que cette prédominance d'une certaine vision du monde se rattache, sans aucun doute, à la prédominance d'un groupe social sur d'autres ; mais il arrive qu'un groupe minoritaire, ou de peu d'importance, réussisse à imposer ou à « montrer » sa propre vision du monde. Un autre aspect que souligne Villegas lorsqu'il analyse sommairement l'*Assaut nocturne* de Sartre, concerne l'intrigue ; en la démantelant, on se trouve à pénétrer le sens (dans le sens de monde connoté) du sujet.

13.2 L'analyse doit s'attarder à l'interrelation des personnages (protagonistes et personnages secondaires) par rapport au monde, comme à quelque chose qui se construit petit à petit. Le personnage est le produit d'une certaine condition du monde ; l'évolution du héros (rois ou simples personnages) non seulement révèle une conception du monde, mais aussi la fonction de la littérature et, dans le cas qui nous occupe, du théâtre. Villegas ne précise pas davantage ; il ne se prononce pas sur ce point de vue, ni ne confronte les positions d'Ortega (théâtre conçu en tant que distraction, évasion) avec celles de Brecht ou d'autres dramaturges.

14. Analyser comment s'organise le temps dans le drame revient à montrer que le futur s'y trouve implicite, même si l'action se déroule au présent. Il faut indiquer que le futur peut atteindre une dimension idéologique, simple prolongement d'une représentation du monde, s'il n'est pas l'objet, comme l'action, d'une analyse qui puisse révéler de quel temps il s'agit, et pourquoi.

15. La fin du chapitre quatre contient la définition de certains concepts qui donnent souvent lieu à des divergences d'opinions : temps de l'intrigue « laps qui comprend la période totale de l'histoire » ; temps de l'action ou temps représenté : celui qui correspond à l'espace de temps compris depuis le début de l'intrigue jusqu'à son dénouement ; « temps de la représentation, ou temps réel » : celui qui touche le temps que met réellement le drame à se dérouler en scène, ou la lecture qu'on peut en faire. S'y trouve aussi d'autres notions analysées et définies : « flash back », « *racconto* », fondu.

16. L'œuvre se termine par deux chapitres d'analyse ; le chapitre V de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega et le chapitre VI de *Assaut Nocturne* de Sartre. Ces chapitres illustrent une application de la partie théorique étudiée dans les chapitres précédents ; on en trouve seulement un aspect, non leur totalité. Dans le chapitre consacré à Lope, on fait ressortir l'étroite relation qui s'établit entre la construction du drame, l'évolution du monde et le système de valeurs que le poète a voulu communiquer. Disons que nous sommes tout à fait d'accord, en particulier, avec les jugements portés sur l'affirmation selon laquelle nous ne pouvons attribuer à un auteur comme Lope des valeurs sociales qu'il ne possédait pas (ainsi que le fit une certaine critique). Son

analyse nous rappelle l'étude appréciable de J. Casaldueiro et, surtout, les pages marquantes de Maravall dans *El mundo social de la Celestina* et celles de ses études sur le théâtre Baroque; réussite, à notre avis, de la critique espagnole l'écho, à distance, du magnifique prologue de Lafuente Ferrari sur *Le Baroque, art de la contre-réforme* de W. Weisbach.

16.1 L'analyse de *Assaut Nocturne* parle d'un lien étroit entre le message et le déroulement de l'action dramatique. Plus faible que la précédente, cette étude n'indique pas clairement comment elle doit être perçue ou reconnue en rapport avec une idéologie dominante; cette analyse insiste sur la recherche de l'authenticité qui naît d'un sentiment de culpabilité; ainsi, elle ramène l'œuvre à un genre existentiel où, précisément, le contexte historique n'importe pas, vu que nous pouvons concevoir une situation humaine qui s'élève au-dessus du temps; l'analyse, de ce fait, accuse une certaine faiblesse.

17. Enfin, disons que l'œuvre de Villegas est venue combler une lacune que d'autres, avec certaines prétentions, ne purent remplir; son étude possède toutes les qualités qu'on puisse attendre des travaux sur le sujet.

17.1 Villegas appartient à une génération (nous ne tenons pas compte de légères différences d'âge) de critiques qui ont marqué l'étape la plus importante dans la critique chilienne. Sans entrer dans les détails qui permettent de les grouper par génération, disons qu'ils possèdent tous une solide formation littéraire et philosophique, qu'ils ont une même attitude face à l'œuvre littéraire et qu'ils ont adopté ou élaboré des méthodes identiques d'analyse. John Dyson place cette équipe dans la « lignée esthétique »²¹. Et il n'avait pas tort, en voyant les nouvelles figures et les travaux qui venaient s'ajouter aux autres, de prophétiser un « avenir très prometteur pour la lignée de l'esthétisme au Chili ». À la suite des noms qu'il mentionne, il faudrait trouver ceux de Normán Cortés, Hernán Loyola, Iván Droguett, Jorge Guzmán, Carlos Santander, Grinor Rojo, Leonidas Morales.

17.2 Parmi les autres générations dont parle Dyson, celle qu'on appelle « grammaticale » paraît s'être éteinte; la génération humaniste ne conserve plus que le nom de Rodolfo Oroz, tandis que Mario Ferrero continue de représenter le courant historique où il ne faudrait pas situer Pedro Lastra, puisque son travail sur *La Hojarasca* dépasse un tel cadre; le groupe dit sociologique conserve le nom de Fernando Alegría, même si de nombreux représentants de cette très jeune génération se sont aventurés dans cette voie d'une façon encore plus poussée; la génération impressionniste mourra de vieillesse lorsque Alone cessera de fatiguer les lecteurs de « El Mercurio », vu que Roque E. Scarpa se consacre à la Bibliothèque Nationale.

²¹ Dyson, John, *La evolución de la crítica literaria en Chile*, Santiago du Chili, 1965, pp. 94-108. Cette lignée inclut: Julio Bañados Espinosa, Luis Covarrubias, Ricardo Dávila Silva, Francisco Contreras, Armando Donoso, L. David Cruz Ocampo, Francisco Donoso, Arturo Aldunate Phillips, Roberto Meza Fuentes, Yolando Pino Saavedra, Norberto Pinilla, Benjamín Astudillo Cruz, Mario Osses, Alfredo Lefebvre, Hugo Montes, Cedomil Goic, Martías Rafide, Juan Loveluck, Armando Uribe Arce, Félix Martínez Bonati, Eugenio Matus Romo, Mario Rodríguez Fernández, Juan Villegas Morales, Raúl Silva Cáceres, Carlos Foresti Serrano, Gastón von dem Bussche, Jaime Concha, Jaime Giordano.

17.3 Seule a survécu cette lignée, et son orientation a conduit la critique littéraire à accomplir un travail solide et soutenu. Ceux que nous pourrions appeler la nouvelle génération ont assimilé de façon critique l'enseignement et la tradition que fournirent et entretenirent ceux de la génération précédente, en particulier Félix Martínez et Cedomil Goić. Nés en quelque sorte de ce que Dyson baptise *syndrome du trio Kayser - Wellek - Warren*, ils ont poussé plus avant, vers la nouvelle critique française et la critique de cette école : et ce, d'une façon mature et intelligente, qui ne se laisse pas dominer par le snobisme. Nous ajoutons les noms de ceux qui ont à leur crédit des travaux publiés, et poursuivent leur recherche : Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Nelson Osorio, José Varela, Luis Iñigo, Fernando Moreno, René Jara, Federico Schopf, Ana María Sahuesa, Oscar Hahn, José Promis, Hernán Videt, Ana Pizarro et d'autres. Même hors du Chili, dans la plupart des cas, ils continuent leur travail critique.

17.4 Nous sommes assurés, même si Gilles Granger dit que nous ne pouvons rien prédire en ce qui concerne les sciences humaines, que c'est cette génération qui entreprendra pour la critique chilienne la tâche (de fait, elle l'a commencée, et il ne lui manque que de la mener à bout) que nous avons décrite précédemment : ils ont tout pour le faire : information, sensibilité et, surtout, une vraie vocation scientifique.

Fernando VEAS MERCADO
Université Laval, Québec

Traduit par Michel LEVASSEUR