

LITTÉRATURE ET NATION

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE



Publication de l'Université François-Rabelais
- TOURS -
N° 8 de la deuxième série - Décembre 1991
45 F

LITTÉRATURE ET NATION

Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques

Publiée par l'équipe de recherche
**Histoire de l'intelligence européenne
des Lumières à nos jours**
sous la direction de Pierre Citti
avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Jean-Marie Goulemot, Maurice Pénard,
Jean-Louis Backes

Secrétariat de rédaction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :
Pierre Citti, "Littérature et Nation", Faculté des Lettres, 3 rue des
Tanneurs, 37 000 Tours.

Le prix du numéro en 199035 F
L'abonnement à quatre numéros100 F
et 80 F pour les étudiants

A partir de 1991:

Le numéro45 F
L'abonnement.....120 F
pour les étudiants.. 100 F

ISSN 1146-2698

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de : M. L'Agent comptable
de l'Université de Tours et adressés à "Littérature et Nation", Faculté
des Lettres, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

LITTÉRATURE ET NATION

décembre 1991
n°8 de la 2e série

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Sommaire

Jean-Louis BACKÈS — Les différents rythmes de l'histoire littéraire.....	3
Paule PETITIER — L'articulation des savoirs. Histoire littéraire et histoire des sciences.....	11
Jürgen GRIMM — Historiographie littéraire et téléologie.....	31
François CHATELAIN — L'œuvre dans l'histoire et l'histoire dans l'œuvre, la révolution herméneutique de Peter Szondi.....	55
Alain VAILLANT — La littérature et la galaxie Gutenberg.....	71
Paul GORCEIX — Présence d'Albert Béguin.....	95
Pierre CITTI — L'histoire de l'imagination.....	121

LES DIFFÉRENTS RYTHMES DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Il n'est parfois pas mauvais de se rappeler que l'histoire littéraire, comme toutes les disciplines scientifiques, ne se développe pas dans un milieu pur, aseptisé, uniquement peuplé de concepts. Les institutions existent, et leur poids n'est sans doute pas négligeable. L'organisation de la recherche, les procédures de décision en matière de finances et de carrière, ont une incidence certaine sur le choix des questions posées et pourraient expliquer, au moins en partie, le silence qui règne sur d'autres.

La théorie littéraire pose, dans l'abstrait, la question de la périodisation. Ce faisant, elle ne classe pas seulement les phénomènes historiques, objet de la recherche, mais aussi les chercheurs eux-mêmes. A quel siècle appartient Agrippa d'Aubigné ? Poser cette question, c'est demander du même coup à quelle société savante appartiendra celui qui étudie Agrippa d'Aubigné. Spécialisés, presque exclusivement en fonction de périodes historiques, les chercheurs tendent à travailler de manière isolée, chacun dans son domaine, en collaboration exclusive avec ses homologues.

La théorie littéraire devrait alors fournir, et fournit réellement l'occasion de retrouvailles. L'interrogation sur les méthodes, l'analyse des invariants permettent de dépasser les cadres chronologiques trop stricts : antiquisants, médiévistes, spécialistes du XXe siècle finissant peuvent se retrouver et s'entendre quand il est question de narratologie, ou de mythe, ou de théorie du mètre. De même que tout homme, tout corpus

littéraire porte en lui un exemplaire de la condition littéraire.

Cette esquisse devrait paraître invraisemblable, ou tout au moins exagérément optimiste. Prenons-la au moins comme hypothèse ; admettons qu'elle représente l'objet des vœux de nombreux chercheurs. Examinons ce qu'elle entraîne comme conséquences.

Il existe, on le sait, des rythmes historiques différents. Et on ne voit pas pourquoi l'histoire littéraire ne serait pas soumise, comme l'histoire générale, à la nécessité de la différenciation selon la nature des objets étudiés.

Certes, les analyses qui se mènent dans la courte durée ont, particulièrement de nos jours, assez mauvaise presse. Peuvent-elles porter sur autre chose que sur des anecdotes, des feux de paille, des querelles infimes ? On pourrait prendre pour exemple, parmi bien d'autres, la question encore aujourd'hui pendante, de savoir qui, de Gustave Kahn ou de Marie Krysinska, a composé en français les premiers vers libres. Les intéressés, et quelques-uns de leurs amis, se sont enflammés. Il n'est peut-être pas souhaitable qu'ils trouvent encore, cent ans après, des champions. On ne sait pas non plus quel jour George Sand a cédé aux instances de Musset. Peut-être n'est-il pas nécessaire de le savoir.

On s'est tellement gaussé de ces inutiles minuties que l'on finirait par oublier les circonstances où l'établissement d'une date au mois près peut avoir une importance extrême : les *Illuminations* sont-elles ou non antérieures à la *Saison en Enfer* ? De la réponse à cette question dépend toute une interprétation. Et l'on sait combien il importe de connaître au jour près la chronologie de la composition des romans de Hugo.

Il n'en reste pas moins que, la plupart du temps, les historiens de la littérature travaillent dans la moyenne durée, un peu comme les historiens de l'économie. La décennie est l'unité de mesure qui leur convient, étant bien entendu qu'elle offre des multiples et des sous-multiples. C'est à cette échelle-là que sont observées les simultanités, interrogées les

divergences, décrites les évolutions. Une ou deux dizaines d'années représentent le temps de survie moyen d'une école littéraire, la durée moyenne d'activité d'un écrivain. H. Peyre avait illustré le fait en proposant l'utile concept de "génération littéraire".

On remarque tout de même que, plus on s'éloigne de la période actuelle, plus l'unité de mesure a tendance à s'allonger ; la notion de génération littéraire garde toute sa valeur pour un historien de la littérature latine, mais il semble évident que le champ de recherches peut être plus large pour ce chercheur que pour un moderniste. L'institution n'a pas encore jugé nécessaire de distinguer plusieurs espèces de médiévistes, même s'il est vrai que chacun s'attache, comme il est normal, à un phénomène précis.

On se demande ce qu'il advient de la longue durée. Certes, l'expression est employée, mais il vaudrait la peine d'aller voir à quoi elle correspond dans les contextes où elle figure. Je forme l'hypothèse, évidemment excessive, que, dans bien des cas, elle désigne ce qui dépasse les périodes du chercheur, et que, par une conséquence perverse, elle finit par désigner ce que, dans un autre contexte on appelle "invariants".

Prenons un exemple. Les études dites "de mythes" se portent fort bien aujourd'hui, et sans doute d'autant mieux qu'elles prêtent facilement à ce qu'il faudrait appeler d'un mot moins disgracieux et moins méprisant que "vulgarisation". On peut, grâce à elles, concevoir des programmes attrayants et moins vagues, moins contestables que les études dites "de thèmes", à l'usage d'un public étudiant ou lycéen. Lorsque le mythe que l'on se propose d'étudier présente un récit de référence, la technique consiste à en étudier les différents reflets dans différentes époques : il y a un Œdipe cornélien, un Œdipe voltairien, un Œdipe gidien ; il y a un Amphitryon moliéresque, un Amphitryon giralducien. La constance du nom propre laisse supposer que, par delà les images subjectives, liées à des circonstances changeantes, subsiste une réalité quasi éternelle du récit. Jean Rousset s'est attaché à

montrer que, si ne sont pas réalisées certaines conditions intemporelles, Don Juan cesse d'être Don Juan.

Lorsque le mythe que l'on se propose d'étudier ne comporte pas de récit de référence, n'est pas lié à un nom propre, il semble plus clair encore que l'on va rencontrer un invariant. Soit le mythe de la métamorphose, autrefois étudié par Pierre Brunel. Il est bien clair que la figure mythique n'a pas le même sens pour Ovide et pour Kafka ; mais le fait même de se proposer un objet d'étude comme celui-ci entraîne nécessairement l'hypothèse que cet objet possède une certaine stabilité, qu'il n'échappera pas tout entier dans une fuite désordonnée.

Dans un cas comme dans l'autre, la tentation est grande d'aller chercher du côté d'une psychologie, et singulièrement d'une psychologie des profondeurs, à l'ombre de Carl-Gustav Jung, un système de repères autant que possible intangibles. La notion d'archétype ne renvoie pas seulement, comme l'indique son étymologie, à une origine ; car cette origine se trouve être la manifestation des essences. Donné dès le début, l'Œdipe se trouve dominer, inchangé, invariant sous différents aspects, l'ensemble de l'histoire de l'imagination.

La pérennité du mythe semble constituer la condition indispensable d'une communication entre des poètes très anciens et les publics du temps présent. Pouvons-nous encore lire Homère, Eschyle, Euripide ? La réponse à cette question, elle-même fort peu innocente, se doit d'être affirmative. Or qu'avons-nous de commun avec ces ancêtres lointains ? On répond : quelques archétypes. Et le mot "mythe" est encore plus précieux, puisque c'est un des plus vieux mots de cette vieille langue qu'est le grec. Il semble presque impossible de présenter des recherches sur le mythe sans faire au moins allusion à la prestigieuse étymologie.

Or la question se pose tout de même de savoir pourquoi les langues occidentales se sont passées du mot jusqu'au début du XIXe siècle, alors que les hellénistes ne manquaient pas, alors que le mot "mythologie" se rencontrait. On remarque que le mot "mythe" n'existe pratiquement pas en latin. Pendant près de vingt siècles, l'Occident s'est contenté pour désigner

ce que nous appelons aujourd'hui "mythe", dans un sens restreint du terme, du mot "*fabula*", transposé dans les différentes langues modernes. Pourquoi, soudain, a-t-on eu besoin d'un mot nouveau ?

Il y aurait une autre manière, peut-être plus efficace, de poser la question : comment se fait-il que, chez certains auteurs, le terme ancien et le terme nouveau aient pu passer pour synonymes ? On lit dans l'*Histoire abrégée des différents cultes*, de Dulaure (2e éd. Paris, 1825 ; tome I, p. 327) ce titre de chapitre : "Du mythe ou de la fable de Mercure". Pourquoi renoncer à "fable", si commode ? Je pense à certains traîneurs qui, à la fin des années soixante de ce siècle, inquiets de ne pas être à la mode, identifiaient "forme et fond" à "signifiant et signifié", prouvant ainsi qu'ils n'avaient rien compris à ce qui se passait en linguistique.

L'incompréhension de Dulaure est significative : une rupture s'est produite, que les malheureux essaient de masquer comme ils peuvent, c'est-à-dire fort mal. Je suggère, très vite, que le mot "fable" est inséparable d'une interprétation allégorique, de l'idée que le récit mythique cache une vérité supposée profonde, et abstraite, sous des dehors spécieux, destinés à charmer la foule encore barbare ; le mot "mythe" renverserait la position, accorderait la plus grande valeur à l'image telle qu'elle est perçue, au récit tel qu'il est vécu. Cette indication ne fait que gloser, très rapidement, des remarques obscures que prodigue Creuzer dans l'introduction à sa *Symbolique*.

L'important, pour le présent propos, est de suggérer que, avec le mot, c'est la chose qui change ; entre l'époque classique, qui commence sous Auguste, et l'époque symboliste, qui dure encore aujourd'hui, il existe une différence, qui devrait pouvoir être rendue sensible, dans la façon d'aborder les figures de la tradition.

Et je ne fais ici nullement allusion à la prolifération des sens du mot "mythe" depuis une cinquantaine d'années.

A l'autre extrémité de l'histoire des littératures d'Occident, une autre rupture, peut-être plus lente, nous apparaît, depuis les travaux de Jean-Pierre Vernant, pour ne citer que

lui. Le mot “mythe”, et la perception des récits vénérables apportés par la tradition, se sont transformés entre Homère et Platon, ce qui ne signifie nullement que nous ayons, aujourd’hui, retrouvé la réalité homérique.

Il existe une histoire des mythes. Il existe une histoire du mythe, comme il existe — Borges l’a montré avec un humour superbe — une *Histoire de l’éternité*. Dessinée à très grands traits, cette histoire présente, en Occident, dans la longue durée de trente siècles, deux ruptures majeures, situées l’une à l’époque d’Euripide, l’autre aux temps du romantisme.

La difficulté même de dater les ruptures suggère de nouvelles recherches. Il y a sans doute des moments où une évolution se précipite ; c’est ce que, de loin, nous appelons “rupture”. Certains indices peuvent être datés, dans la durée brève : le mot “mythe” apparaît en français dans un document imprimé en 1803. Mais il s’agit d’un indice, d’un symptôme. L’évolution qu’il consacre et prophétise à la fois va beaucoup plus lentement ; elle n’est pas encore terminée ; on persiste, dans certains manuels, à donner des mythes une interprétation d’abord allégorique. La lecture des différentes éditions du petit Larousse est, de ce point de vue, édifiante : le mot “allégorie” n’a disparu de la définition du mythe qu’au cours des années soixante-dix de ce siècle, au moment où apparaissait en revanche, le mot “complexe” qui, sans doute, introduisait la psychologie des profondeurs.

L’erreur serait d’imaginer l’histoire lente comme une évolution allant dans le sens d’un progrès : comprenons-nous mieux aujourd’hui ce que nous appelons “mythe” ? notre tragédie est-elle supérieure à celle des Grecs ? Mais l’erreur ne serait pas moins grave de construire l’histoire lente comme une série de longs paliers séparés par des moments de turbulence : il y a des moments où le mouvement s’accélère, mais quel droit avons-nous de supposer que, parfois, il s’arrête ? On se tromperait aussi très gravement si l’on imaginait que l’histoire lente est homogène, que tout s’y déplace en même temps.

Il est nécessaire d’envisager, malgré le poids des

institutions qui accordent à chaque équipe de chercheurs un domaine relativement bref, une histoire littéraire qui prenne en compte la longue durée, pourvu que l'on n'attende pas un résultat significatif de la méthode qui consisterait à juxtaposer des études faites dans la moyenne durée : ce n'est pas en distribuant des tâches diverses à divers spécialistes que l'on obtiendra une réelle construction.

Mais il est aussi nécessaire d'envisager, quelles que soient les immenses difficultés qui se présentent, une histoire littéraire qui pourrait, dans la longue durée, tenir compte des décalages qui se produisent avec une étonnante fréquence, même si les journalistes, et autres augures du présent, ne songent pas à s'en former la moindre idée. Les rencontres de civilisations éloignées fournissent des exemples particulièrement clairs de ce type de questions. En voici un.

En 1859, un poète anglais d'assez mince notoriété, Edward Fitzgerald, publie une traduction des quatrains d'un poète persan mort depuis près de huit siècles, Omar Khayyâm. Le livre finit par avoir un grand succès, bien que les spécialistes aient montré que la traduction est scandaleusement inexacte et laisse très souvent place à une composition libre sur des motifs empruntés.

La question qui se pose est la suivante : dans les manuscrits originaux, les quatrains d'Omar Khayyâm sont indépendants les uns des autres ; on les classe selon l'ordre alphabétique de leur rime. Fitzgerald a choisi un certain nombre d'entre eux, et les a disposés selon un certain ordre, pour obtenir quelque chose qui ressemble à une démonstration. Il relève en effet d'une tradition rhétorique de composition qui est assez particulière à l'Occident, et que l'Orient ne connaît guère. L'opposition est entre deux mondes, et non entre deux périodes. Dans un texte qui nous fait l'effet d'une collection toute fortuite, où apparaissent des échos, des redites, des obsessions, le poète anglais introduit une ligne, dessine un itinéraire, suggère qu'une lecture organisée peut recevoir une justification. Mais en même temps, comme il ne construit pas exactement ce qui pourrait s'appeler une démonstration, il s'éloigne de la pratique courante à son

époque, qui attend une dissertation de tout poème un peu long. En fait, il se trouve figer, institutionnaliser une des innombrables lectures que pouvait faire, sur un manuscrit sans classement sémantique, un amateur qui divaguait au gré des associations, des analogies, des souvenirs. Il réalise un étrange compromis entre la tradition qui se recommande d'Horace et une autre, étrangère. On pourrait poser, brutalement, la question de savoir à quelle époque appartient son texte : ni au XIIe siècle, à coup sûr, ni tout à fait non plus au XIXe.

Ce que cet exemple voudrait indiquer, outre l'existence des décalages propres à gauchir tant de belles classifications, c'est un fait simple : un Anglais peut apprendre le persan, et réaliser, dans sa propre langue, en prenant toutes les libertés possibles avec la tâche de traducteur, un livre qui ne ressemble pas exactement, du simple point de vue formel, à ce que ses contemporains pouvaient attendre. Autrement dit, il est possible, au prix d'un certain travail, de modifier des conditions idéologiques d'existence. On peut apprendre une langue étrangère.

C'est ce que nie un certain usage du mot "invariant", qui enferme créateurs et lecteurs dans la prison de leurs idiosyncrasies. Mais pourquoi cacher qu'il faut apprendre à lire Homère ? Pourquoi cacher qu'entre lui et nous se sont écoulés trente siècles ? Pourquoi oublier que la longue durée existe, et qu'il ne nous est pas impossible de la maîtriser ?

Jean-Louis Backès
Littérature et Nation

L'ARTICULATION DES SAVOIRS HISTOIRE LITTÉRAIRE ET HISTOIRE DES SCIENCES

Littérature et science : qu'ont-elles à démêler ?

Si le rapprochement de la littérature et de la science peut encore paraître non pertinent, c'est sans doute en partie parce que nous en restons à des oppositions archaïques. L'histoire des sciences était conçue jusqu'à une période relativement récente, comme une histoire linéaire et cumulative, une progression dans laquelle chaque découverte préparait et permettait la suivante. En revanche, la conception qui domine depuis longtemps l'histoire littéraire montre une succession d'écoles, de mouvements, de créateurs, délivrée de l'idée d'une progression, chacun représentant un accomplissement particulier, une forme de perfection. Entre une histoire des sciences qui suivrait un schéma à la Condorcet et une histoire littéraire qui répond à une vision herderienne du devenir, les passerelles semblent difficiles à établir. En rester là serait ignorer que les historiens des sciences et les épistémologues ont renouvelé la compréhension du progrès scientifique. Dans un livre paru en 1962, *la Structure des révolutions scientifiques*¹, Thomas Kuhn a remis en cause le développement linéaire de la science : elle progresserait, selon lui, par ruptures. Chaque révolution scientifique impose un nouveau "paradigme" (ou matrice disciplinaire) qui ne s'ajoute pas au précédent, mais le balaie, instituant une vision du monde différente, proposant de nouveaux problèmes, de

nouvelles directions de recherche. Ainsi pensée, l'histoire des sciences paraît moins éloignée du devenir éclaté sous la forme duquel se pense l'histoire littéraire. Il y a aussi dans l'histoire des arts de ces "révolutions" (je pense à la fracture majeure du romantisme) qui changent la perspective sur le monde et permettent d'explorer de nouvelles voies. Le modèle explicatif de Kuhn serait d'ailleurs vérifié par l'histoire des sciences humaines : dans une étude consacrée aux historiens de la Restauration ², Marcel Gauchet a montré récemment le rôle fondateur des *Lettres sur l'Histoire de France* d'Augustin Thierry. Cette série de textes publiés dans le *Censeur européen* en 1820 fonde en quelque sorte le paradigme de la discipline historique en élaborant un programme intellectuel et un ensemble de schèmes qui permettent une nouvelle compréhension et une nouvelle exposition du passé. Selon Marcel Gauchet, la recherche historique actuelle continuerait d'explorer ce paradigme :

les révolutions ultérieures de la science historique [ayant] en fait procédé par appel aux schèmes programmatiques d'origine contre des façons d'en comprendre l'exécution jugées à leur aune incomplète et insatisfaisante ³.

Cependant, le phénomène vérifié par Marcel Gauchet à propos de l'histoire reste relativement rare dans le domaine des sciences humaines et des arts. Aux yeux de Thomas Kuhn, c'est justement ce qui différencie la sphère des sciences exactes des autres domaines de la pensée et de la création : artistes et chercheurs en sciences humaines ne peuvent s'accorder sur un paradigme, et par conséquent, chacun d'eux, ou au mieux chaque école, repart à zéro, refonde son art ou sa discipline. Cet éternel recommencement exclut la perspective d'un progrès. Au contraire dans la science, l'unanimité autour d'un paradigme permet l'efficacité et le progrès ou le sentiment du progrès. La littérature semble, surtout depuis le XIXe siècle, se définir par le rejet de ce fonctionnement paradigmatique : chaque écrivain se mettant en demeure de repenser et de refonder la littérature. Thomas Kuhn signale cependant qu'il n'en pas toujours été ainsi dans le domaine des arts.

HISTOIRE LITTÉRAIRE ET HISTOIRE DES SCIENCES

Pendant de long siècles, la peinture a été considérée comme *la* discipline cumulative par excellence. On estimait alors que le but de l'artiste était la représentation. Les critiques et les historiens, comme Pline et Vasari, rapportaient avec vénération la série d'inventions, allant du raccourci au clair-obscur, qui avaient permis d'atteindre à une représentation de la nature de plus en plus parfaite⁴.

Et en effet, l'histoire littéraire elle-même nous apprend que notre conception d'une histoire littéraire sans progrès est elle aussi inscrite dans une histoire : de Charles Perrault au Victor Hugo de *William Shakespeare*, on a pu penser le développement des arts en termes de progrès. Dans le domaine des sciences, c'est à partir de la révolution épistémologique du XVIII^e siècle que s'est imposée l'idée d'une recherche susceptible de perfectionnement, la confiance en un progrès indéfini du savoir. Linéarité progressive ou éternel recommencement caractérisent aussi bien, à des moments différents de l'histoire, les arts que la science. Ils renvoient à un état de fait objectif ou à un choix de lecture qui peut être discuté ; mais ce ne sont pas deux traits structurels qui isoleraient la littérature et la science dans des évolutions forcément incomparables.

Cependant, indépendamment de leur histoire, littérature et science sont-elles deux objets qu'il est légitime de rapprocher ? N'existe-t-il pas entre les deux démarches une incompatibilité qui enlève tout fondement à une telle tentative ? Il me semble que les littéraires sont de ce point de vue beaucoup moins audacieux que les scientifiques et restent plus que ceux-ci enfermés dans une vision positiviste de la science qui exagère son altérité. La science serait cette démarche purement rationnelle, consciente de toutes ses méthodes et protocoles et les maîtrisant parfaitement alors que les procédés créateurs de l'art s'enracineraient globalement dans l'inconscient. Pourtant là encore, les réflexions modernes sur la science ont détruit ce mythe. Michel Foucault a montré que la science n'échappait pas aux déterminations que lui impose l'*épistémé* d'une époque. On s'est intéressé aux erreurs scientifiques, aux variations de l'idée de science, on n'a plus

tenu le domaine de la science comme celui de la vérité absolue, mais d'une vérité relative et historique, ne bénéficiant pas d'une exterritorialité par rapport à l'ensemble de la culture. Les théories de Karl Popper posent qu'aucune hypothèse scientifique ne peut être prouvée, mais seulement réfutée, ainsi les lois actuellement admises ne sont pas vraies dans l'absolu, mais elles rendent compte de la façon la moins insatisfaisante des données dont nous disposons. Sans briser le rapport de la science avec la vérité (le but de la science restant toujours de s'approcher de la vérité) cette réflexion présente plutôt la pensée scientifique comme une exigence de rationalisation et de critique que comme un discours totalement adéquat à son référent et qui rendrait compte dans l'absolu de la réalité du monde. Ces recherches épistémologiques, qui historicisent la vérité scientifique, montrent une coupure entre le référent de la science (le monde) et la mise en forme qu'elle propose, elles me semblent du même coup la rapprocher du genre de vérité que l'on cherche dans le domaine des sciences de l'esprit, une vérité historique et relative, construisant des médiations entre l'homme et le monde. L'astronome du Moyen Age adoptait une position ironique sur son savoir : considérant qu'en tant qu'humain il ne saurait atteindre le savoir divin qui explique la création, il envisageait les théories du cosmos comme des représentations, des fictions en quelque sorte, efficaces pour l'étude pratique (donc non dénuées d'une certaine vérité), mais ne pouvant par nature correspondre à la réalité⁵. Le savant moderne reprend de façon laïcisée et plus optimiste (il tend asymptotiquement vers l'adéquation à la réalité) cette conception d'une science qui n'exclut pas la dimension humaine.

L'épistémologie des sciences exactes a donc évolué depuis plusieurs décennies d'une façon qui tend à nuancer l'altérité absolue qu'une pensée positiviste nous avait habitués à voir entre leur domaine et celui de la littérature. Les littéraires, qui maintiennent une exigence de scientificité dans l'analyse des textes (de Taine et Lanson jusqu'à la Nouvelle Critique), ne me semblent pas globalement avoir opéré une révolution symétrique de celle des scientifiques pour penser la

littérature comme construction d'un savoir comparable à celui de la science, l'esthétique, comme moyen d'analyser et de faire connaître. Brecht ou les critiques marxistes, Lukacs par exemple, insistent sur cet aspect. Mais la confrontation précise de la science et de la littérature au cours d'une période donnée est plutôt une initiative de scientifique, une curiosité d'historien des sciences : avec Michel Serres, c'est un professeur d'histoire des sciences qui s'attaque à Zola et à Jules Verne. Au contraire, le littéraire a plutôt tendance à interioriser la coupure et à la faire jouer en principe explicatif. C'est peut-être le signe que le littéraire se sent obligé de défendre son identité dans une culture et un système éducatif où, on doit bien le reconnaître, il n'est plus guère considéré que comme un évincé de la science. Ainsi Yves Vadé, dans la conférence qu'il a donnée à l'université de Tours cet hiver, expliquait-il le succès de la magie dans la littérature du XIXe siècle comme une compensation de la vision désenchantée du monde qu'imposait alors une science impérialiste. La littérature contre la science, mais tout contre, puisqu'il y a lien explicatif, même s'il est de l'ordre de la répulsion.

A considérer les choses sous l'angle historique, il me semble pourtant que l'esprit humain n'a jamais pu tout à fait se laisser convaincre de la dualité de sa pensée. Le XIXe siècle est sans doute le moment où s'affirme le plus fortement le clivage entre une science qui, la révolution industrielle le prouve, donne la maîtrise du monde, et une littérature sans effet sur le réel. Pourtant le XIXe siècle est aussi la période où s'enracine une perspective historiciste qui, elle, présuppose l'interdépendance (les Romantiques allaient jusqu'à la cohésion organique) des différents aspects d'une culture. C'est d'ailleurs notre acceptation de ce principe qui continue à fonder la légitimité d'une interrogation sur les rapports de la science et de la littérature d'une même époque. L'histoire des idées (Lovejoy, Koyré) témoigne de l'existence d'une vision moniste de la culture. Alexandre Koyré dans la préface de ses *Etudes d'histoire de la pensée scientifique* exprime "la conviction de l'unité de la pensée humaine, particulièrement dans ses formes les plus hautes" ⁶ et pose l'existence d'idées

transscientifiques, philosophiques, métaphysiques, religieuses. Le terme de “transscientifique” me paraît un peu ambigu : s’agit-il d’idées qui voyagent d’un domaine à l’autre, de concepts nomades, comme l’histoire des sciences aime à en repérer ⁷, ou bien d’idées qui transcenderaient chacun des domaines spécifiques ? La première hypothèse me paraît de loin la plus intéressante, car elle permet de penser à la fois l’unité et la spécificité des domaines scientifiques et littéraires. Il ne s’agit pas en effet de nier contre toute évidence ce qui les distingue, mais de penser le passage de l’un à l’autre.

Cette transition entre sciences exactes et littérature, *a priori*, un domaine paraît nous en offrir le modèle, celui des sciences humaines. En effet, si l’on observe le moment de leur constitution en disciplines, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, on s’aperçoit qu’elles cherchent à emprunter des modèles et des méthodes aux sciences exactes tout en conservant des techniques d’exposition littéraires. L’histoire, genre jusque là littéraire, s’efforce au début du XIXe siècle de poser ses fondements scientifiques sans renoncer pour autant à son ancrage littéraire. La sociologie essaie d’associer la statistique quantitative à la tradition littéraire de l’observation et de la description qualitative.

Pourtant, ces sciences humaines qui dans le creuset de leur naissance pratiquent à qui mieux mieux l’emprunt sauvage, le “bricolage”, sont peut-être, c’est une hypothèse, à l’origine d’une coupure renforcée entre science et littérature. L’autonomisation des sciences humaines par rapport aux sciences exactes au cours du XIXe siècle requiert un travail de fondation qui s’effectue par différenciation. Je pense ici à l’œuvre de Dilthey qui s’efforce de démarquer les sciences de l’esprit par rapport aux sciences de la nature, en leur assignant deux types d’objectivité, deux démarches (explicative, compréhensive) qui reposent sur des conditions différentes ⁸. L’apparition des sciences humaines s’intercalant sur la carte du savoir entre la science et les belles lettres, crée une disjonction. La littérature ou bien se fondera elle-même réflexivement, ou bien se comprendra dans le domaine particulier des sciences de l’esprit qui ne sont pas les sciences de la nature.

Un des obstacles rencontrés par le critique littéraire qui veut utiliser l'histoire des sciences est en effet celui de la conception de l'œuvre d'art comme une totalité close, dont la signification repose sur une cohérence interne liée à son intransitivité externe. Notons que, comme le montre Tzvetan Todorov dans sa *Théorie du symbole*, cette conception structuraliste de l'œuvre d'art se développe dès la fin du XVIIIe siècle, dans l'esthétique allemande, chez Moritz en particulier. Cette définition de l'autosuffisance de l'œuvre d'art s'impose pourtant dans un contexte, celui du romantisme allemand, qui relativise la clôture ainsi posée en affirmant très fortement l'unité de la pensée, la non-contradiction du rationnel et de la subjectivité, du scientifique et du poétique, de l'heuristique et de l'esthétique. La clôture de l'œuvre d'art est celle de sa structure, mais elle ne présuppose pas son étrangeté au monde : même l'art pour l'art le plus radical parle du monde. A la même époque, la biologie pose à la fois le caractère systémique de l'organisme et la question des rapports de l'être vivant avec son milieu. D'une certaine façon, la clôture n'est pas le privilège de l'œuvre d'art, les disciplines scientifiques elles aussi s'organisent en système, la notion de "paradigme" forgée par Kuhn le montre bien. Entre l'un et l'autre, il faut donc imaginer des relations de système à système. Dans son livre sur Zola, *Feux et signaux de brume*, Michel Serres met en pratique une démarche qui permet de dépasser l'obstacle de la clôture de l'œuvre littéraire. Il propose de substituer l'application à l'explication. "L'objet, le texte ici, forme un ensemble, il s'agit de le mettre en correspondance réglée avec un autre ensemble." ⁹ Mettre en correspondance, dans le cas de Zola, la logique et la dynamique du récit avec le système de la thermodynamique, et constater que cela fonctionne de la même façon, selon les mêmes règles de transformation. Le structuralisme choisit par prédilection d'appliquer la grille linguistique sur le texte littéraire, mais rien n'interdit l'exploration d'autres homologues, postulées, nous le remarquons précédemment, par la perspective historiciste de l'*epistémé* moderne.

On dira cependant que la validité du système scientifique

suppose une certaine efficience, et se mesure à ses *applications* (c'est sans doute d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Michel Serres choisit de substituer ce mot à celui d'explication) et que si je veux poursuivre mon parallèle entre la science et la littérature, il faudrait que je montre qu'il existe des applications de la littérature, des preuves que la littérature n'est pas seulement un discours sur le monde, mais qu'elle peut permettre une transformation de la conception et de la maîtrise de l'homme sur le monde. Là encore, c'est l'épistémologie des sciences qui me semble avoir accompli un travail conceptuel dont l'histoire littéraire n'a pas encore, à ma connaissance, intégré le bénéfice. Depuis une vingtaine d'années, les historiens anglo-saxons des sciences explorent les relations de l'esthétique et du cognitif. Leurs travaux commencent à avoir un retentissement en France et engagent la recherche dans de nouvelles voies. Dans le domaine des sciences humaines, des auteurs comme Hayden White pour l'histoire (*Metahistory*, 1973)¹⁰ ou Richard Brown pour la sociologie (*Clefs pour une poétique de la sociologie*, 1977)¹¹ se proposent d'expliquer la diversité des perspectives au sein d'une même discipline en la rapportant à des choix originellement poétiques. Selon White, l'historien choisit entre autres au stade préconceptuel de son travail un mode de mise en intrigue (roman, tragédie, comédie, satire) qui détermine en partie le type d'intelligibilité qu'il donne à l'histoire.

White insiste aussi sur le rôle des tropes, chaque démarche historique spécifique lui paraissant aussi relever de l'adoption comme schème explicatif d'un trope (métaphore, métonymie, synecdoque ou ironie).

Chez Richard Brown, des notions esthétiques, comme celles de point de vue, de métaphore, d'ironie, fournissent un lieu commun où il peut comparer et faire dialoguer les différentes approches sociologiques. Brown montre en particulier que les différents types de narrateurs que distingue la critique littéraire (narrateur omniscient, interne, externe) peuvent fournir une clef pour comprendre les divers protocoles d'observation adoptés par les sociologues et la façon dont ils mettent en forme, en récit, les résultats de leurs analyses. Dans

Cinq familles d'Oscar Lewis (1959), le sociologue "emploie la technique pirandellienne en regardant la famille avec les yeux de chacun de ses membres..."¹² ; d'autres, adoptant un statut de narrateur à la Robbe-Grillet, prennent une position d'infériorité envers leurs personnages. Pour ces deux auteurs, c'est donc un acte poétique qui préforme, découpe, construit le champ des disciplines sociales.

Avec le livre de Fernand Hallyn (qui témoigne d'ailleurs de l'arrivée en France des recherches largement engagées dans les pays anglo-saxons), *La Structure poétique du monde : Copernic, Kepler* (Seuil, 1987), un pas de plus est franchi dans la mesure où ce sont les sciences exactes qui se révèlent en partie conditionnées par l'esthétique. Dans cette étude, Hallyn s'interroge sur la constitution des hypothèses scientifiques. "Une hypothèse nouvelle, dit-il, aussi longtemps qu'elle n'est pas suffisamment validée et acceptée, est formellement semblable au mythos, à la fable ou à l'histoire de la tragédie" (p. 15) ; elle cherche à agencer les faits en système en fonction de "ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire" (*ibid.*). L'hypothèse est donc le point de jonction de la poétique et de la science. Hallyn étudie comment la révolution copernicienne est liée à des changements poétiques comme le critère de symétrie (c'est-à-dire de commensurabilité) et d'organisation en système qui caractérise l'idéal esthétique de la Renaissance dérivé du pythagorisme. Il montre lui aussi le rôle conceptuel des tropes (métonymie et synecdoque) dans certains renversements de points de vue opérés par Copernic.

Ainsi un certain courant de l'histoire des sciences tend actuellement à montrer que l'esthétique joue un rôle déterminant dans l'évolution du savoir. Cela s'inscrit certainement dans la tendance idéalisante qui domine actuellement les interprétations historiques, tendant à minimiser le rôle des facteurs matériels dans l'évolution et à traiter la science avant tout comme un discours. Mais ne peut-on retourner le résultat de cette lecture idéaliste de la science et y voir une mise en lumière du rôle de l'esthétique comme praxis ? La science apparaîtrait alors comme une application de

l'esthétique.

Existe-t-il un point de vue symétrique de celui des historiens des sciences que je viens d'évoquer ? Je ne vois guère que les travaux de Michel Serres, montrant que des systèmes scientifiques structurent des espaces romanesques et déterminent des fonctionnements narratifs particuliers.

Les travaux que j'ai évoqués jusqu'ici expliquent les rapports de la science et de l'esthétique dans la verticalité, en cherchant l'un à l'amont de l'autre. Or il me semble que certaines œuvres nous obligent à considérer ce rapport de façon horizontale dans la mesure où leur ambition est indissociablement artistique et scientifique. Il s'agirait donc d'étudier comment à l'intérieur d'une œuvre s'articulent les deux dimensions.

L'articulation dans la littérature de l'esthétique et du scientifique

C'est la démarche dans laquelle m'ont engagée certains textes littéraires du XIXe siècle dont il m'a paru arbitraire et réducteur de nier les prétentions scientifiques. Bien que je me sois engagée dans cette voie depuis plusieurs années, il s'agit encore d'un type de lecture qui s'essaie, et dont je ne peux guère faire la théorie. C'est pourquoi je me propose de vous montrer à travers quelques "micro-lectures" comment le projet scientifique peut construire une esthétique qui de son côté le fonde, l'exprime, parfois le relaie. Je n'ai pas la compétence d'un historien des sciences, ni la formation philosophique d'un historien des idées. C'est à l'aune de ces obstacles que je définis mes objectifs : essayer de montrer avec les procédures traditionnelles de l'analyse littéraire que le littérarité n'est pas incompatible avec la construction, l'exposition, la mise en jeu de savoirs.

Le Tableau de la France de Michelet engage dès son titre dans cette voie : il annonce un projet indissociablement esthétique et scientifique. Il s'agit de fonder une nouvelle géographie, prenant en compte tous les éléments de la réalité

matérielle du territoire, à l'image d'une histoire qui elle aussi se veut totalisante ; il s'agit en même temps de donner pour des raisons idéologiques, une image esthétique du territoire. Mais science et esthétique se nouent en-deça même de cette double visée du texte, l' "écriture" apparaît comme une condition de possibilité de cette nouvelle géographie qui veut montrer la connexion de différents niveaux du réel. Le géographe Michelet doit faire la synthèse d'informations qui lui viennent d'horizons scientifiques très différents : géologie, anthropologie, linguistique, botanique, statistique, climatologie... L'homogénéisation de ces différents niveaux de savoir est assurée en grande partie par des procédés littéraires : la métaphore, la paronomase, la saturation de la description par les éléments d'un même champ sémantique... sont chargés d'exprimer cette cohésion que le projet scientifique veut mettre en évidence.

Villes noires, bâties de lave (Clermont, Saint-Flour, etc.). Mais la campagne est belle, soit que vous parcouriez les vastes et solitaires prairies du Cantal et du Mont-Dore, au bruit monotone des cascades, soit que, de l'île basaltique où repose Clermont, vous promeniez vos regards sur la fertile Limagne et sur le puy de Dôme, ce joli dé à coudre de sept cent toises, voilé, dévoilé tour à tour par les nuages qui l'aiment et qui ne peuvent ni le fuir ni lui rester. C'est qu'en effet l'Auvergne est battue d'un vent éternel et contradictoire, dont les vallées opposées et alternées de ses montagnes, animent, irritent les courants. Pays froid sous un ciel méridional, où l'on gèle sur les laves.¹³

La convocation du regard esthétique ("mais la campagne est belle") assure l'impression d'ensemble, unifie le déploiement d'un espace géographique complexe (villes et campagne, plaines et montagnes). Le géographe doit dépasser l'hétérogénéité apparente de la région pour en montrer l'unité profonde. Ce dépassement est d'abord assuré esthétiquement, la diversité devenant principe de composition dans une syntaxe, une rhétorique et un vocabulaire qui orchestrent l'alternative (soit que... soit que..., voilé dévoilé, ni... ni...) et la contradiction. Une fois exprimée poétiquement, la

contradiction est expliquée scientifiquement par référence au relief. Mais le texte ménage la possibilité de poursuivre une lecture esthétique : l'explication géographique peut valoir comme une analyse structurale (la composition du tableau qui vient d'être décrit) ; inversement, on peut *a posteriori* faire de la première phase (la description esthétisante) une lecture scientifique : elle fournit l'équivalent de l'observation de surface, du contact sensoriel avec le paysage qui constitue la démarche initiale du géologue professionnel (voir Dufresnoy et Elie de Beaumont). La phrase qui conclut ce passage allie exemplairement les deux dimensions : *formule* au sens scientifique et littéraire, elle définit la composition géographique de l'Auvergne par une expression où l'esthétisme s'affiche dans une triple antithèse.

N'allons pas dire que c'est justement parce que Michelet est un "artiste" et pas un réel scientifique qu'il utilise ainsi les procédés littéraires dans ses descriptions géographiques. Si nous regardons du côté des "purs" géographes nous retrouvons des problèmes semblables. *Le Tableau de la géographie de la France* de Vidal de La Blache pose aussi aux épistémologues de la géographie la question de l'"art de la description".

Ces réflexions sur la description géographique peuvent nous conduire à repenser des objets que la critique littéraire a parfois tendance à considérer comme purement "poétiques" (au sens le plus effusif du terme) : les descriptions de paysage, voire la description en général. Au XIXe siècle, le paysage, même dans un cadre "purent" littéraire, semble informé par le travail scientifique qui s'accomplit sur lui parallèlement dans la géographie et la géologie. Dans les romans de Balzac le paysage est presque toujours présentation d'un savoir ou — retournement romanesque de la perspective scientifique — détenteur d'un secret. Et cela peut déterminer son rôle dans l'économie narrative. Dans *Le Curé de village*, roman construit entièrement autour d'un secret, le paysage joue un rôle central, en relation avec le savoir. L'aspect esthétique des paysages est presque lourdement souligné dans les descriptions, mais la contemplation esthétique s'ouvre toujours sur un savoir. Ou

plutôt des savoirs de différents types. De la terrasse de son palais l'archevêque de Limoges contemple une vue enchanteuse : une île de la Vienne baignée par les lueurs du couchant ; il comprend brusquement le secret du meurtre dans lequel est impliquée Véronique Graslin, l'héroïne du roman. Rien n'est livré au lecteur des indices, du processus qui ont conduit l'évêque à cette révélation. Tout se passe comme si il y avait continuité entre la contemplation esthétique et la découverte. Le regard du prélat est relayé dans le roman par celui de l'abbé Bonnet qui observe un autre paysage, celui de Montégnac, où Véronique Graslin va se retirer après l'exécution de son amant. L'abbé Bonnet lui aussi déchiffre le paysage : il comprend sa structure géologique et trouve ainsi les moyens de mettre en valeur une terre aride. Il propose cette bonne action à Véronique qui parcourt ses domaines avec la clé de lecture que lui a donnée l'abbé. A elle aussi le paysage devient lisible, mais ce qu'elle y déchiffre, c'est son âme. La lecture scientifique pratiquée par l'abbé Bonnet, processus d'explicitation (il découvre les secrets du paysage), enclenche un recodage : le paysage devient la métaphore de l'âme de Véronique et de ses secrets.

Et lorsque, par une échancrure, elle aperçut les plaines à ses pieds, quand elle eut à gravir quelque aride ravine entre les sables et les pierres de laquelle avaient poussé des arbustes rabougris, et que ce spectacle revint de moments en moments, l'esprit de cette nature austère la frappa, lui suggéra des observations neuves pour elle, et excitées par les significations de ces divers spectacles. Il n'est pas un site de forêt qui n'ait sa signification ; pas une clairière, pas un fourré qui ne présente des analogies avec le labyrinthe des pensées humaines.¹⁴

La structure du roman repose largement sur le rôle donné au paysage, relais du secret, métaphore de l'âme, or il me semble que cette fonction poétique est intimement liée à ce que la science permet à cette époque de dire d'un paysage : si la géologie n'avait pas appris qu'un paysage recèle une structure cachée, la fable y aurait perdu beaucoup de sa cohérence mythique. Et comme Balzac est un romancier réaliste, il inclut

dans son récit cette condition objective de sa composition avec le personnage de l'abbé Bonnet, homme charnière entre la géologie et la science des âmes. La perspective scientifique sur le paysage joue ici un rôle unificateur pour la mimesis comme inversement, dans le discours géographique, c'était la mise en forme littéraire qui jouait ce rôle pour les divers savoirs scientifiques. Dans *Le Curé de village*, la valorisation esthétique très forte des paysages au niveau des descriptions particulières peut s'expliquer par le rôle structurant, poétique, de l'interprétation scientifique du paysage pour le roman tout entier : l'amplification esthétique de l'objet paysage est parallèle à la transformation du regard scientifique qui permet d'en faire un principe de composition.

Je prendrai pour dernier exemple de cette articulation que je crois percevoir dans certains textes entre les projets scientifiques et esthétiques celui de l'histoire au début du XIXe siècle. Le moment de la constitution de cette discipline permet d'observer en gros plan ce phénomène. J'appuie ici essentiellement mon propos sur des analyses ponctuelles, mais à travers elles je voudrais montrer que des objets importants sont en jeu, des genres ou des disciplines (géographie, histoire, récit de voyage), des techniques qui concernent des pans entiers de notre tradition littéraire (la description).

Dans la décennie 1820-1830, l'histoire se cherche et se cherche prioritairement à travers la philosophie de l'histoire : Michelet traduit Vico, Quinet Herder, Guizot professe à la Sorbonne un cours sur la civilisation en Europe et en France qui le fait considérer comme le chef de file de l'histoire philosophique, Victor Cousin adapte Hegel dans son cours sur la philosophie de l'histoire. Les années 1828-1830 constituent une rupture : elles représentent, selon moi, le moment où l'histoire narrative s'impose. On peut dire que la constitution de l'histoire en science correspond à une association plus étroite avec les techniques romanesques. Dès la période de la Restauration, la réussite esthétique de l'œuvre historique est considérée comme une garantie, une nécessité scientifique, la discussion sur la façon d'écrire l'histoire (reproduction de la langue de l'époque, restitution de la forme et du mouvement

des faits...) nourrit le débat scientifique. Guizot reconnaît que sans “vérité poétique”, il ne peut y avoir de vérité scientifique. Marcel Gauchet (dans l'étude précédemment citée) explique que les historiens de la Restauration, cherchant contrairement à leurs devanciers à rendre compte du particulier, ont trouvé dans le roman historique un mode de discours à base d'exemplarité ou de représentativité de l'individuel, déjà en place, déjà rôdé. En étudiant les *Récits des temps mérovingiens* (1840) d'Augustin Thierry, “une œuvre d'art et de science” comme la qualifie son auteur même, on comprend dans le détail comment les procédés de la fiction et ceux de la recherche historique se combinent. Les informations, le savoir historique que veut transmettre le texte sont utilisés dans des stratégies narratives. Prenons l'exemple d'un passage du deuxième *Récit* : Sighebert, roi d'Austrasie (la partie orientale de la France actuelle) a vaincu son frère Hilperick, roi de Neustrie (France du Nord-Ouest). Il se rend de Paris à Vitry, près de Douai, où il doit être proclamé roi en place de son frère. Hilpéric est bloqué à Tournai avec sa femme la terrible Frédégonde.

Des bords de la Seine à ceux de la Somme, les Gallo-Romains étaient, quant au nombre, la population dominante ; mais, à partir de ce dernier fleuve vers le nord, une teinte germanique de plus en plus forte commençait à se montrer. Plus on avançait, plus les hommes de race franke devenaient nombreux parmi les races indigènes ; ils ne formaient pas simplement, comme dans les provinces centrales de la Gaule, de petites bandes de guerriers oisifs, cantonnés de loin en loin ; ils vivaient à l'état de tribu et en colonies agricoles, au bord des marécages et des forêts de la province belge. Vitry, près de Douai, se trouvait, pour ainsi dire, sur la limite de ces deux régions ; les Franks du nord, cultivateurs et fermiers, et les Franks du sud, vassaux militaires, purent aisément s'y réunir pour l'inauguration du nouveau roi.¹⁵

Le voyage de Sighebert à travers la Neustrie est un épisode essentiel pour la composition dramatique du récit car il prépare sa péripétie : en effet, la reine Frédégonde va faire assassiner Sighebert le jour même de son couronnement.

Nécessité dramatique de donner corps à ce moment-charnière où bonheur et malheur vont s'inverser : le récit du voyage est placé là pour remplir cette fonction. Thierry utilise des généralités historiques, la répartition des races sur le territoire, pour donner un contenu au voyage de Sighebert sur lequel les chroniques de l'époque ne s'attardent pas. Sighebert traverse moins des paysages, un territoire, que des populations. Les repères géographiques (les fleuves et villes) servent d'indicateurs des limites de population, mais ne constituent pas eux-mêmes, à la manière des frontières modernes, ces limites. Cela correspond à l'idée affirmée dès le début du premier *Récit* qu'à l'époque mérovingienne la notion et la représentation moderne du territoire n'existent pas. Mais, grâce à la technique du récit, et en particulier ici du point de vue interne (ce qui nous est décrit valant pour ce que voit Sighebert), cette idée n'apparaît pas comme une spéculation de l'historien, mais comme la traduction de ce que vit le personnage : une vision du monde différente de la nôtre.

L'évocation de la répartition géographique des races se rattache à l'idée fondatrice de Thierry, pour qui l'histoire s'explique par le combat, poursuivi au cours des siècles, des différentes races (Gaulois contre Franks, Normands contre Saxons...). Les spéculations d'Augustin Thierry et de son frère Amédée sur les races avaient enthousiasmé dans les années 1830 un scientifique, biologiste, le docteur Edwards. Il s'intéressait aux caractères physiologiques permanents des races et décida de faire collaborer, comme il le dit lui-même, la physiologie et l'histoire, en vérifiant les hypothèses d'Amédée Thierry sur la répartition des différentes races à l'époque gauloise par une observation perspicace de la population française et italienne au cours d'un voyage de Paris à Venise.

A peine arrivé sur les frontières de la Bourgogne, je commençai à démêler un ensemble de formes et de traits qui constituaient un type particulier. Il devenait plus prononcé, et se reproduisait plus souvent à mesure que j'avançais dans le pays. Il se présentait fréquemment le long de la route d'Auxerre à Châlons. J'arrivai dans cette ville un jour de marché. Je m'empressais d'y aller pour observer les figures de la population de la

campagne aux environs : je fus surpris d'en voir un grand nombre totalement différentes de celles que j'avais vues auparavant.¹⁶

En somme, le récit du voyage de Sighebert transpose dans le passé le voyage du docteur Edwards. Il a une vérité poétique (il reconstitue la vision du monde d'un personnage appartenant à une époque révolue), et une vérité scientifique (il se réfère à une théorie et une méthode d'observation qui fondent la légitimité scientifique de l'histoire de Thierry).

Les exemples que j'ai pris appartiennent aussi bien à la géographie qu'à l'histoire ou à la littérature du XIXe siècle. Cette période se prête particulièrement à des analyses de ce genre. Pourtant, si le spécialiste de la Renaissance peut se croire naturellement autorisé à pratiquer une telle démarche dans la mesure où il étudie une période qui vit encore sous le régime de *la science*, celui du XIXe siècle s'engage dans une réflexion plus problématique : il travaille sur une période où, je l'ai déjà signalé, se durcit l'opposition entre *les sciences* et les lettres, où domine ce qu'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers appellent "la science classique" dans *La Nouvelle Alliance* (Gallimard, 1979). La science classique, celle qui s'est imposée du XVIIe siècle jusqu'à la théorie des quanta, reposait sur la conception d'une nature morte, passive, soumise à une légalité et à un déterminisme qui en excluait toute liberté, toute possibilité d'innovation. L'homme, susceptible lui de spontanéité, de créativité, de liberté, se définissait donc par sa radicale différence par rapport à la nature. Au XXe siècle, la science se métamorphose profondément en réintégrant dans la nature les thèmes de liberté, d'activité spontanée, d'indétermination. "Les sciences de la nature décrivent désormais un univers fragmenté, riche de diversités qualitatives et de surprises potentielles" (p. 15) Ilya Prigogine et Isabelle Stengers constatent "l'ouverture d'un nouvel espace théorique *au sein duquel* s'inscrivent certaines oppositions qui, auparavant, avaient défini les *frontières* de la science classique" (p. 17). La barrière entre sciences humaines et sciences de la nature n'aurait donc plus désormais raison d'être.

Cette interprétation de l'histoire de la science conduit le chercheur qui étudie le XIXe siècle à penser de façon plus complexe le rapport de la littérature et des sciences. Il travaille sur un espace mental dont l'idéologie scientifique dominante impose une représentation clivée. Mais jusqu'où faut-il tenir compte d'un clivage qui n'est justement qu'une représentation imposée par une certaine forme de science ? Les lettres, la philosophie, les sciences humaines ont au XIXe siècle une position très paradoxale. Fascinées par l'avancée conquérante de la science, elles tendent à vouloir transposer ou intégrer sa démarche. Mais elles subissent aussi l'influence de son décret de forclusion, et se représentant comme l'autre de la science, elles ne peuvent transposer ses démarches et ses concepts qu'en s'obligeant à leur faire subir une altération respectueuse. Enfin, on ne doit pas sous-estimer les résistances à la science classique qui peuvent justement se construire dans ces territoires dont elle abandonne le contrôle : la littérature, les sciences humaines. Le romantisme allemand, et en France l'œuvre de naturaliste de Michelet en portent témoignage.

Dans un des *Essais critiques* (1964) consacré à La Bruyère, Roland Barthes, constatant que *Les Caractères* "constitue une sorte de somme indirecte des connaissances mêlées que l'on pouvait avoir du *socius* à la fin du XVIIIe siècle" commente l'adjectif "indirecte" par cette affirmation : "la littérature a toujours pour fonction de *tourner* la science". Cette formule me permettra de faire la synthèse de ce que j'ai voulu montrer ici. La littérature n'est pas seulement un accomplissement esthétique, mais elle remplit une fonction à l'intérieur du champ du savoir, un rôle dynamique vis à vis d'autres secteurs de la culture ; c'est en quoi la littérature peut apparaître au même titre que la science comme une praxis. La littérature tourne la science, entendons d'abord qu'elle la contourne, elle joue avec les découpages que la science impose au champ du savoir pour, toujours plus ou moins, réinstaurer un savoir unitaire. Elle tourne la science, c'est-à-dire qu'elle la retourne : pensons à Balzac inversant le paysage-savoir de la science en paysage-secret. Mais encore, elle tourne la science

comme on tourne une phrase : on a vu l'importance de la mise en mots pour la géographie chez Michelet. Enfin la littérature peut articuler différents savoirs pour aider une discipline à se formuler, ou peut, comme c'est le cas pour l'histoire pendant la Restauration, faire pivoter une science qui se cherche et la lancer sur une voie productive.

Paule Petitier

1. Thomas Khun, *The structure of scientific revolution*, The University of Chicago Press, 1962, 2e édition augmentée, 1970. Traduction française : Flammarion, 1972.

2. Marcel Gauchet, "Les Lettres sur l'histoire de France d'Augustin Thierry", in *Les Lieux de mémoire, II La Nation **, Gallimard, 1986, pp. 248-316.

3. *Ibid.*, p. 232.

4. Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, *op. cit.*, p. 151.

5. C'est ce que montre Fernand Halryn dans le premier chapitre ("Science et ironie") de son livre, *La Structure poétique du monde*, Editions du Seuil, 1987.

6. Alexandre Koyré, *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Collection Tel, Gallimard, 1973, p. 11.

7. *D'une science à l'autre*, sous la direction d'Isabelle Stengers, Editions du Seuil, octobre 1987.

8. Voir en particulier *L'Edification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Berlin, 1910, Editions du Cerf, 1988.

9. Michel Serres, *Feux et signaux de brume. Zola*, Grasset, 1975, p. 11.

10. Hayden White *Metahistory*, The John Hopkins University Press, U.S.A., 1973.

11. Richard Brown, *A poetic for sociology : toward a logic discovery for the human sciences*, Cambridge University Press, New

York, 1977.

12. Richard Brown, *op. cit.*, chap. III “Points de vue”, p. 93.

13. Michelet, *Tableau de la France, Œuvres complètes*, Flammarion, 1974, t. IV, p. 345.

14. Balzac, *Le Curé de village*, Pléiade, Gallimard, 1978, t. IX, p. 762.

15. Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, Les Presses d’aujourd’hui, 1981, p. 90.

16. William-Frederic Edwards, *Des caractères physiologiques des races humaines considérés dans leur rapport avec l’histoire*, 1829.

HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE ET TÉLÉOLOGIE ¹

Dans son essai intitulé *Histoire littéraire et science littéraire* de 1931, Walter Benjamin propose la double thèse suivante :

L'histoire littéraire n'est pas seulement une discipline ; elle est aussi, dans son développement même, un moment de l'histoire générale". Et il poursuit : "Cette deuxième thèse est certaine. Mais l'histoire littéraire est-elle réellement une discipline ?

L'analyse de plusieurs histoires de la littérature allemande confirme Benjamin dans son sentiment que l'historiographie littéraire s'est servi, dans le passé, des méthodes les plus variées pour atteindre des buts fort différents, sans pour autant avoir obtenu le statut d'une science au sens strict du terme. Face à un pessimisme gnoséologique fort répandu à son époque et face à la question plutôt fallacieuse de savoir "dans quelle mesure et si vraiment la raison est capable de saisir une œuvre d'art", il pose, quasi en passant, la thèse selon laquelle "son existence (celle de l'œuvre d'art) dans le temps et sa compréhension ne sont que deux aspects de la même médaille". Pour terminer, il définit la tâche de l'historien de la littérature de la façon suivante :

Car il ne s'agit pas, comme on sait, de présenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur époque, mais plutôt de faire voir à travers le temps qui les vit naître, le temps de ceux qui les comprennent, c'est-à-dire le nôtre. Ainsi, la littérature devient un « organon » de l'histoire, et la tâche de l'historiographie littéraire consiste justement à

s'en servir dans ce sens.²

Les réflexions de Benjamin que je viens de résumer, devraient être des lieux communs pour tous ceux qui, aujourd'hui, s'occupent de questions d'historiographie littéraire. Je les ai placées au début de mon exposé pour rappeler, de façon pour ainsi dire programmatique, le caractère foncièrement herméneutique de toute forme d'historiographie littéraire. Il ne peut y avoir une historiographie littéraire objective, telle que le XIXe siècle l'a rêvée, comme il n'y a pas non plus d'histoire objective. Autrement dit — et de façon positive : toute histoire, que ce soit celle d'événements ou de processus politiques et historiques, celle de la musique, de l'architecture, de l'art des jardins, de la cuisine ou celle d'une littérature, est toujours *notre* histoire ; c'est toujours *nous* qui choisissons les événements, les œuvres et les hommes ; c'est *nous* qui leur accordons une place plus ou moins grande dans cette histoire et qui les mettons, selon *notre* jugement, en rapport entre eux ; et c'est pourquoi, en fin de compte, c'est *nous* qui construisons l'histoire dans la mesure où *nous* la subdivisons en siècles, époques, écoles ou mouvements, et ceci selon des césures que *nous* déterminons en accord, en plus, avec une terminologie que *nous* avons forgée au cours d'un processus historique long et complexe. La reconstruction d'événements et de processus historiques est, de ce fait, une entreprise profondément herméneutique ; car *nous*, les interprètes, ou plutôt les constructeurs, sommes en même temps le sujet et l'objet de nos recherches dans la mesure où c'est *notre intérêt* qui, en fin de compte, constitue l'objet de notre curiosité. Aussi nous représentons-nous, pour revenir à Benjamin, en nous intéressant à des époques reculées, non seulement un temps passé, mais en même temps également, "le temps de ceux qui le comprennent — c'est-à-dire le nôtre".

De ces prémisses résulte tout d'abord la thèse suivante : toute histoire, de quelque discipline qu'elle soit, est le produit de l'*intérêt gnoseologique* de son auteur, et cet intérêt est déterminé dans une large mesure par le milieu historique et

social de celui-ci. Elle contient donc, nécessairement, un élément idéologique, celui du moment historique et du milieu social de son auteur. Une histoire “pure”, objective n’a jamais existé et n’existera jamais. Ceci m’amène à ma deuxième thèse, qui résulte de ce que je viens de dire : chaque tentative d’écrire l’histoire d’une discipline est, quasi nécessairement, liée à la question du sens : sens de cette histoire spécifique, et question à travers laquelle est toujours posée, quoique de façon médiatisée, celle de l’histoire en général. Il semble que cet aspect générateur de sens, “téléologique”, soit un ingrédient plus ou moins inconscient de toute historiographie, ingrédient dans la plupart des cas articulé non expressément. Il se manifeste pourtant de façon indirecte et multiple : par la classification des auteurs et des ouvrages, par la périodisation des époques, par la hiérarchisation des genres, par la définition donnée du concept de littérature et ainsi de suite ; cet aspect “téléologique” est aussi, sans doute, l’indice le plus révélateur nous permettant de situer, idéologiquement, l’auteur de l’histoire en question. Mon but, dans les pages suivantes, sera d’examiner quelques “Histoires de la littérature française” choisies à cause de leur téléologie immanente, ou bien explicitement formulée, pour cerner ainsi de plus près leur point de vue idéologique. Dans ce cadre, l’œuvre historiographique d’un romaniste allemand, Erich Köhler, occupera une place assez importante. Pour terminer, je poserai la question de savoir comment peut se concevoir l’historiographie littéraire aujourd’hui, à l’époque de “la pensée post-métaphysique” (Habermas), donc post-téologique.

Mon point de départ sera le *Manuel de l’histoire de la littérature française* (1897) de Ferdinand Brunetière³. L’auteur se fait une idée relativement restreinte de cette histoire qu’il ne fait commencer, après un prélude de la littérature du moyen âge considéré comme peu important, qu’en 1498 pour lui faire trouver son terme déjà en 1801. Cette période qui comprend environ trois siècles et que Brunetière qualifie sans nulle autre justification d’“Age classique”, est soumise à une périodisation qui, elle, obéit, somme toute, au schème des siècles ; dans

cette optique, la “Formation de l’idéal classique”, qui inaugure la littérature française et qui va de 1498 à 1610, répond à la “Déformation” de ce même idéal (1722 à 1801), tandis que la “Nationalisation de la littérature” entre 1610 et 1722 constitue le point final et l’apogée du développement littéraire. La subdivision de cette époque centrale de la littérature française correspond également à une tripartition dont l’apogée se trouve de nouveau au milieu. La tripartition est également appliquée à la période qui va de 1801 à 1875, mais cet “Age moderne” est, par contre, caractérisé par une tendance nettement à la baisse. L’image de la littérature française présentée par Brunetière est donc doublement déterminée : d’abord et tout particulièrement par une perspective nationale. Car la littérature française se développe, selon lui, en parfaite harmonie avec l’histoire politique jugée dans une perspective monarchique : à l’apogée de cette histoire sous la monarchie absolue de Louis XIV répond l’épanouissement de la littérature classique, et à son point le plus bas, la défaite de la France dans la guerre de 1870-1871, le naturalisme. Image déterminée ensuite par un modèle emprunté aux sciences naturelles, le darwinisme, doctrine scientifique dominant le dernier tiers du XIXe siècle. Le principe triadique du *Manuel* sur les différents plans temporels est la transposition, dans le domaine de l’historiographie littéraire, du schéma évolutionniste inhérent au darwinisme. Car le modèle darwinien semble parfaitement apte à conférer à la composante philosophico-historique du *Manuel* de Brunetière l’objectivité voulue. Son *Evolution des genres dans l’histoire de la littérature*⁴ montre, de façon particulièrement évidente, combien fortement sont imprégnées par le darwinisme les idées de l’auteur concernant le déroulement des processus littéraires. L’orientation unilatérale et, pour ainsi dire, dogmatique d’après l’idéal du classicisme français est le reflet d’un conservatisme politique qui se manifeste aussi bien dans une distanciation très nette face aux tendances laïques de la Troisième République que dans son opposition au naturalisme, qui culminera, en 1900, dans sa conversion au catholicisme.

Dans ses nombreux écrits théoriques, dont la

“modernité” n’a guère été appréciée à sa juste valeur jusqu’à ce jour⁵, Gustave Lanson, le disciple le plus connu de Brunetière, s’efforce de libérer l’histoire littéraire de la tutelle des méthodes des sciences naturelles et de développer une méthodologie littéraire qui tienne compte de l’altérité fondamentale du “fait littéraire” par rapport à l’objet des sciences naturelles. Un tel effort se manifeste également dans son *Histoire de la littérature française* parue pour la première fois en 1894. Mais Lanson ne réussit que partiellement. Une analyse détaillée pourrait facilement montrer que le même modèle triadique “Enfance, maturité, vieillesse”, qui avait déjà structuré la présentation du *Manuel* de Brunetière, est sous-jacent à sa présentation de la littérature française des origines jusqu’au classicisme. Le XVIII^e siècle, par contre, ne représente plus, pour Lanson, une dégénérescence notable par rapport à l’apogée qu’est le XVII^e siècle, mais plutôt une période de régénération, qui, en commençant par le “Retour à l’art classique” de Chénier, en passant par le romantisme et le réalisme, s’oriente vers une nouvelle apogée avec le naturalisme. Aussi l’*Histoire* de Lanson est-elle déterminée par une double téléologie, celle qui mène au classicisme du XVII^e siècle, et celle qui débouche sur un naturalisme adouci par un “esprit classique”. Ce sont deux hypothèses qui permettent à Lanson de construire une telle continuité miraculeuse : celle de la permanence d’un réalisme qui aurait déjà imprégné la littérature du XVI^e et du XVII^e et qui survit, modifié, dans le naturalisme, et celle d’une omniprésence d’un “esprit bourgeois français” invariable et intemporel. Cette double orientation téléologique de l’*Histoire* révèle, en même temps, le changement des options politiques de Lanson par rapport à celles de Brunetière : il n’arrive pas, certes, à se libérer du concept nationaliste qui voit dans le “siècle de Louis XIV” un sommet, qui ne sera plus jamais atteint, de l’histoire nationale et, dans la littérature classique, son corrélat nécessaire ; la téléologie littéraire, par contre, qui débouche sur un naturalisme amorti par un “esprit classique”, peut être interprétée, sans doute, comme un acte de reconnaissance de la Troisième République, maintenant bien affermie et qui promet

d'achever triomphalement la révolution de 1789.

Les exemples de Brunetière et de Lanson illustrent un double dilemme de l'historiographie littéraire : si elle s'oriente étroitement d'après le cours d'une histoire nationale, l'apogée, depuis longtemps dépassée, de cette dernière, doit nécessairement la conduire dans une impasse ; car après cette apogée, on ne pourra guère enregistrer autre chose, dans le domaine de la littérature, qu'une décadence. Et même la consolidation par un modèle apparemment objectif, emprunté aux sciences naturelles, ne peut pas faire oublier le caractère "intéressé" d'une telle historiographie littéraire. La révision du modèle et sa "mise à jour" chez Lanson sont, pourtant, également guidées par un "intérêt". Car l'histoire, maintenant, est interprétée comme étant un processus d'autoréalisation de "l'esprit bourgeois français", plus exactement de la classe bourgeoise. Il serait, sans doute, intéressant d'étudier, dans cette perspective, les nombreux remaniements de l'*Histoire* de Lanson dus à P. Tuffrau qui garantissent l'actualité de l'ouvrage jusqu'à aujourd'hui⁶. Le caractère incontestablement périmé d'une historiographie littéraire s'orientant d'après la grandeur politique du XVIIe siècle n'a, d'autre part, nullement empêché la survie de ce modèle, comme ne le montrent pas seulement les nombreuses rééditions du Lagarde et Michard⁷.

La monumentale *Histoire de la littérature française* en dix volumes de Monseigneur Jean Calvet occupe une place à part dans l'historiographie française. Editée entre 1931 et 1938 et rééditée après la Deuxième Guerre mondiale (1955-1964), elle résulte de la collaboration de plusieurs auteurs ; un *Nihil obstat* accorde aux différents volumes un visa de la censure théologique. L'eschatologie entre-t-elle ici dans le domaine de l'historiographie littéraire ? Chose étonnante : on chercherait en vain une "Introduction" programmatique dans le premier tome ; et les autres n'en contiennent pas non plus. Seule exception qui confirme la règle : le tome V, consacré à *La Littérature religieuse de François de Sales à Fénelon* par Calvet lui-même. Dans une "Introduction" relativement longue, Calvet justifie le caractère unique d'un tel volume dans l'historiographie

littéraire française par la pléthore exceptionnelle d'écrivains religieux au XVII^e siècle :

Cette conjonction de grands écrivains spécifiquement religieux est un fait unique dans l'histoire de toutes les littératures.

Et, presque en s'excusant, il ajoute :

A ce phénomène exceptionnel, il valait la peine de consacrer un volume dans une *Histoire de la littérature* qui veut être objective, complète, et par conséquent donner à la pensée religieuse l'importance relative qu'elle a eue dans la réalité (p. 9).

Il n'est donc pas étonnant que cette œuvre soit non seulement dépourvue de toute détermination dogmatique explicite et de toute spéculation téléologique, mais encore d'une corrélation de la littérature religieuse (et pas seulement de celle-ci) à l'histoire de l'église catholique de France. Aussi ne trouve-t-on aucun indice précis sur le "Renouveau catholique" de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Mais une telle abstinence presque programmatique en matière de théologie et de téléologie n'exclut nullement l'existence de critères et de prises de position dans la plupart des cas parfaitement orthodoxes. Ce n'est pas par hasard si Calvet est l'auteur d'une monographie intitulée *Molière est-il chrétien ?* (1950). L'abondance d'auteurs religieux au XVII^e siècle entraîne, d'autre part, une concentration quantitative sur cette époque, de sorte que lui seront enfin consacrés trois des dix volumes de l'*Histoire*⁸. Et de ceci résulte, en fin de compte, une proximité considérable avec la téléologie littéraire de Brunetière et de Lanson.

Ce n'est qu'en tâtonnant qu'on a dépassé en France ce modèle historiographique. Et c'est tout d'abord l'*Histoire littéraire de la France* en six volumes, éditée par Pierre Abraham et Roland Desné aux "Editions sociales" qu'il faut mentionner dans ce contexte. En voie de parution depuis 1965, elle reflète, en même temps, idéal et réalité quand il s'agit de transposer des concepts marxistes dans la pratique de

l'historiographie littéraire. N'oublions pas que les "Editions sociales" sont la maison d'édition du "Centre d'Etudes et de Recherches marxistes". C'est dans le domaine de la périodisation que les éditeurs procèdent de la façon la plus systématique. Cette histoire n'obéit donc plus au schéma traditionnel d'une répartition par siècles, mais s'oriente d'après les "grands" tournants de l'histoire sociale et politique : 1600, 1715, 1789, 1848. L'avantage qui en résulte, à savoir une plus grande historicité de l'histoire de la littérature, risque pourtant de dégénérer en un marxisme vulgaire. Car les "Préambules historiques" des différents volumes, qui ont pour fonction de décrire l'infrastructure sociale à l'intérieur de laquelle se développera la superstructure des époques respectives, sont caractérisés par une conception fortement événementielle de l'histoire. Mais ce qui domine incontestablement dans les six volumes de cette *Histoire littéraire*, c'est la volonté de saisir et de présenter les auteurs et les époques dans leurs particularités historiques spécifiques. De ceci résulte que les éditeurs non seulement renoncent, dans une large mesure, aux dénominations traditionnelles des époques ; ils proposent même de relativiser le "grand siècle" comme étant seulement en apparence un "siècle du définitif". En se rapportant au bon mot de Michelet : "Le grand siècle, messieurs — c'est le dix-huitième que je veux dire", ils écrivent :

De même, pour nous, le grand siècle sera le XIXe siècle, en attendant que nos neveux de l'an 2000 disent à leur tour ce qu'ils devront au XXe. Ainsi va l'histoire qui fait de tout grand siècle un siècle comme les autres.⁹

Pour la première fois, dans l'historiographie littéraire moderne, est conçue, dans l'*Histoire littéraire* des "Editions sociales", un développement littéraire qui, libéré de tout dogmatisme et de toute finalité idéologique greffée, n'anticipe pas de fin, mais conçoit celle-ci comme "ouverte". Il est incontestable que, vu le nombre de plus de cent collaborateurs, l'hétérogénéité¹⁰ non seulement qualificative, mais aussi — et surtout — méthodologique et idéologique peuvent

incommoder le lecteur de cette *Histoire littéraire* : elle n'en n'offre pas moins un panorama historique fortement différencié et plus vivant que la plupart des "Histoires littéraires" antérieures.

La même remarque vaut, à plus forte raison, pour la réédition en douze volumes, parue entre 1974 et 1979, remaniée de fond en comble et pourvue d'une riche documentation. Comme déjà pour l'édition en six volumes, le titre *Histoire littéraire de la France* est programmatique, mais signale maintenant une conception dialectique de la littérature :

Dire « Histoire littéraire de la France », c'est donc envisager l'héritage culturel (en prenant ces mots dans leur acception la plus large) sous un aspect particulier, celui de la littérature. Ainsi l'histoire de la langue française, l'histoire des idées, des sciences et des arts, l'histoire politique, sociale et économique ont ici, et pour la première fois dans un ouvrage de ce genre, toute leur place. Dans cette perspective, la littérature apparaît comme une approche concrète, toujours vivante pour nous, de l'histoire. En retour, l'histoire aide à situer la littérature, ne serait-ce que par rapport à nous, lecteurs de maintenant.¹¹

Dans un autre contexte, les éditeurs insistent sur leur ferme intention "de ne pas retomber dans la problématique mécaniste d'une relation de causes (sic) à effet"¹². Ils accordent, enfin, à toutes les époques la même importance et s'opposent contre toute téléologie, qu'elle soit littéraire ou idéologique ; car

l'histoire littéraire est continue quelle que soit l'unité, plus ou moins forte, que les grandes périodes peuvent parfois offrir au regard rétrospectif de l'historien.

C'est la raison pour laquelle les dates de périodisation qui s'orientent de nouveau de préférence d'après les "grands" tournants de l'histoire politique et sociale, n'ont qu'"une valeur indicative et de commodité", et c'est aussi la raison pour laquelle le problème de la périodisation paraît être "un problème insoluble à la limite". Et en ce qui concerne l'hétérogénéité méthodologique des volumes — les éditeurs la voient d'un œil également peu dogmatique : "la pluralité des

points de vue” de l’*Histoire littéraire* est pour eux un reflet des méthodes hétérogènes des sciences littéraires et, de ce fait, un garant du progrès gnoséologique :

Toute autre méthode eût été dommageable pour la qualité des informations que nous devons apporter au lecteur. Il va sans dire qu’elle eût nui à l’esprit de recherche objective qui anime notre entreprise ¹³.

Idéologiquement, l’*Histoire littéraire* en douze volumes s’avère donc être une curiosité en matière d’historiographie littéraire : d’un côté, le point de départ, mais aussi la prétention marxistes sont indéniables ; de l’autre, les éditeurs ne se lassent pas de justifier l’hétérogénéité méthodologique comme la seule façon de procéder légitimement ¹⁴, étant donné que les instruments conceptuels et méthodologiques, dans l’état actuel des études littéraires, ne sont pas suffisamment développés pour une historiographie littéraire marxiste qui mériterait ce nom. Est donc valable, pour la non-réalisation des prétentions marxistes dans l’édition en douze volumes de l’*Histoire littéraire*, ce qu’avait écrit P. Abraham dans le premier tome de l’*Histoire littéraire* en six volumes :

Non, cette histoire de la littérature française ne sera pas marxiste. Pourquoi ? Parce que les travaux en cours pour le défrichement des siècles passés ne sont pas encore arrivés à un degré de connaissance concrète assez avancé pour servir de base à une analyse marxiste valable des phénomènes littéraires concomitants (...). Sans doute nos successeurs trouveront-ils une situation en progrès et pourront-ils travailler à un histoire marxiste de la littérature. Honnêtement, nous ne pouvons pas y prétendre aujourd’hui.¹⁵

La “Collection” *Littérature française* en seize volumes, éditée par Claude Pichois, est la dernière tentative d’envergure en date consistant à présenter l’ensemble de la littérature française. Elle se rapproche étroitement du modèle de l’ “histoire des mentalités” tel qu’il a été développé par l’Ecole des Annales et conçoit l’histoire de la littérature comme parallèle à une histoire des mentalités qui, en une transformation lente au niveau de la “longue durée”, se développe d’époque en époque

et qui doit être comprise comme une continuité non encore finie et non finissable. Cette histoire des mentalités se développe, apparemment de façon marxiste, dans un va-et-vient dialectique entre la base matérielle et les superstructures culturelles. Mais en vérité, les historiens des mentalités sont convaincus que les actions de l'homme ne sont justement pas déterminées par la réalité, mais plutôt par l'image que se fait l'homme de cette dernière. Aussi voient-ils dans l' "imaginaire" — terme qu'ils préfèrent aujourd'hui à celui des mentalités — la véritable force qui façonne l'histoire. L'histoire et le développement de cet "imaginaire" ne peuvent ni être programmés ni pronostiqués et sont donc dépourvus de toute détermination téléologique. C'est à ces deux niveaux — la prédominance de l' "imaginaire" par rapport à la "base matérielle" et l'absence d'un "telos" concret — qu'il faut donc voir la différence idéologique fondamentale entre la *Littérature française*¹⁶ de Pichois et l'*Histoire littéraire* des "Editions sociales".

Malheureusement, la transposition de ce concept en histoire littéraire, tentée par Pichois et ses collaborateurs est, méthodologiquement peu homogène et, en plus, non exempte de quelques clichés traditionnels. Surtout dans le domaine de la périodisation qui reste encore trop attachée à la répartition par siècles ; et à l'intérieur de cette périodisation trop globale, les éditeurs se servent, en plus, d'une tripartition supplémentaire qui, elle, rappelle à son tour le schéma darwinien de l'enfance, de la maturité et de la dégénérescence. Et ceci d'autant plus que dans le volume intermédiaire de chaque siècle est représenté le laps de temps le plus court¹⁷. Contrairement à ces facteurs sans doute superficiels, mais non pas fortuits, les auteurs des "volumes extérieurs", à savoir des volumes I et III des différents siècles, s'efforcent de libérer ces époques de la tare d'une "période de transition" et de tenir compte de la "non-simultanéité" des "faits littéraires". Particulièrement réussi est, dans cette perspective, le tome "Age classique" III : 1680-1720 de René Pomeau. Contrairement aux présentations traditionnelles de cette époque, l'auteur met l'accent non seulement sur son aspect

“postclassique”, mais aussi, et de façon aussi décidée, sur son aspect “*frühaufklärerisch*”. Par l’introduction du terme “*La Frühaufklärung française*”¹⁸, sa présentation atteint une dimension téléologique qui ouvre une perspective, au-delà du “siècle des lumières”, directement vers la “Grande Révolution”. Etant donné que d’autres volumes sont empreints d’une même perspective ouvrant sur l’avenir¹⁹, la *Littérature française* de Pichois est caractérisée en fin de compte, dans le sens d’une continuité littéraire “en construction”, d’une sorte de téléologie latente sans “telos” précis. Cette téléologie se manifeste, dans les différents volumes, par une approche plus ou moins réussie d’une “histoire des mentalités” qui, elle, n’est pourtant pas visible en tant que processus au niveau de la “longue durée”²⁰.

Probablement pour des raisons commerciales, la *Littérature française* a été rééditée entre 1984 et 1986 sous forme d’édition de poche en neuf volumes²¹. Mais ce remaniement n’a, malheureusement, pas eu pour conséquence une approche notable du concept de l’histoire des mentalités. Aussi ne trouve-t-on ni d’“Introduction” programmatique de la part de l’éditeur ni la mention explicite de l’histoire des mentalités comme modèle d’une historiographie littéraire. Les titres donnés aux différents volumes qui s’orientent soit d’après des dénominations d’époques traditionnelles, soit d’après des noms d’auteurs²², montrent cependant qu’est accordée maintenant à la littérature une plus grande autonomie que dans l’édition “originale”. Il est donc logique que les “Introductions historiques” qui avaient pour tâche, dans l’édition “originale”, de décrire l’infrastructure à l’intérieur de laquelle se développera la vie littéraire, ou bien manquent complètement ou bien soient reprises de façon fort succincte. Le fait qu’un volume entier, intitulé “Le classicisme”, ait été réservé à la littérature de 1660 à 1680 montre combien a dominé, lors de la conception de l’édition de poche, l’idée d’une téléologie intra-littéraire. L’auteur justifie cette délimitation étroite — vingt ans par opposition à cinquante à soixante-dix ans dans les autres volumes — ainsi que le titre, en faisant observer “que ces années pèsent particulièrement

lourd dans l'histoire de la littérature française" ²³. La délimitation à deux décades montre, de façon particulièrement patente, le lien aléatoire du volume avec l'histoire des mentalités : située au niveau de "la longue durée", celle-ci ne conçoit pas de changements "mentaux" notables à l'intérieur de deux décades seulement. Avec son argumentation, l'auteur ne pratique rien d'autre — quoique dans le sillage de l'éditeur, qui est le vrai responsable — qu'un retour au modèle de Brunetière et de Lanson, modèle tenu pour dépassé depuis longtemps. L'anachronisme d'une telle périodisation et la conception téléologique qu'elle implique et médiatise correspond, semble-t-il, encore aujourd'hui, — ou aujourd'hui de nouveau — aux besoins intimes d'un large public français. En s'y adaptant, la maison d'édition et l'éditeur contribuent, de façon notable à perpétuer ce modèle.

L'Histoire littéraire de la France des "Éditions sociales" et la *Littérature française* de Pichois sont les réalisations les plus prestigieuses de l'historiographie littéraire française après la Deuxième Guerre mondiale. Tandis que la première, après une tentative tâtonnante, réussit à présenter un "grand coup éditorial" tout en essayant de transposer en pratique historiographique l'idéologie marxiste — tentative qui échoue faute d'une méthodologie suffisamment développée, la deuxième s'efforce, quasi en un coup de main, de mettre à profit, pour l'historiographie littéraire, le concept complexe de l'histoire des mentalités en une édition luxueuse, tentative qui ne réussit que partiellement et sans qu'un fil historique continu dans le domaine de l'histoire des mentalités soit rendu visible. L'édition de poche résultant du remaniement de l'édition de luxe a, certes, l'avantage d'être plus maniable, mais elle délaye la conception originale et ne représente, de ce fait, aucun progrès.

Venons enfin à l'œuvre historiographique d'Erich Köhler et disons tout d'abord qu'il n'a jamais voulu écrire une histoire de la littérature française. Comme l'indique le titre *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur* ²⁴, il s'agit de cours magistraux, professés aux universités de

Heidelberg et de Fribourg, publiés après la mort prématurée de Köhler et que celui-ci avait toujours refusé de publier de son vivant. Les onze volumes de *Vorlesungen* couvrent, d'autre part, presque la totalité de la littérature française depuis les commencements jusqu'au début du XXe siècle de sorte qu'il peut paraître justifié de les considérer comme une véritable "Histoire de la littérature française". La fascination qui émane d'elle est d'autant plus grande qu'elle ne présente pas de "synthèse d'éditeur". Ce qui domine, par contre, en elle, c'est une seule et même perspective épistémologique et idéologique. En plus, le caractère de cours oral qui a été respecté par les éditeurs, est garant d'une vivacité qui facilite la lecture. Et c'est un avantage considérable qui compense même l'absence d'un volume sur la littérature du XVIe siècle.

Le point de départ qui caractérise l'œuvre de Köhler est la nature sociale et historique de tout comportement humain. Ceci peut apparaître à beaucoup, aujourd'hui, comme une vérité de La Palisse ; mais ce n'était justement pas le cas pour la plus grande part de la romanistique allemande au moment où Erich Köhler commençait ses activités de chercheur et d'enseignant. La nouveauté provocante de son point de départ marxiste et les polémiques qu'il a suscitées ne peuvent s'expliquer que par la situation de la romanistique allemande après la Deuxième Guerre mondiale ²⁵. En accord avec un article fondamental de son maître Werner Krauss, l'étude approfondie de la littérature française équivaut, pour Köhler, à un mandat d'ordre social et historique ²⁶ et n'a rien à faire avec la recherche de valeurs morales et esthétiques anhistoriques. Les expériences que la littérature nous transmet, constituent donc, pour lui, toujours des expériences d'hommes engagés dans l'histoire et qui, de ce fait, essayent de la façonner. La prémisse la plus importante qui résulte de ce point de départ consiste à voir dans l'histoire un processus non encore terminé et qui se prolonge jusque dans le présent, sur lequel elle exerce une forte influence de sorte que passé et présent se conditionnent mutuellement et, de ce fait, forment une unité dialectique. De ceci résulte le postulat épistémologique que la connaissance du passé est indispensable pour mieux

comprendre le propre présent et inversement. Transposé dans le domaine de l'historiographie littéraire et illustré par un exemple concret, ceci signifie que "sans doute personne qui voit dans l'histoire littéraire un processus historique ne peut mettre en question le fait qu'on ne peut comprendre le classicisme sans avoir compris le préclassicisme ni ce dernier sans le premier" ²⁷. Or, ce caractère actif de la littérature, Köhler le voit en une relation dialectique avec le caractère évolutif de la vie sociale : d'une part il le reflète, certes, mais exerce, d'autre part, une influence incontestable sur la réalité. Que Köhler ait voulu mettre, à la fin du procès historique, un but concrètement définissable comme par exemple la réalisation universelle des idéaux de la Révolution française "Liberté, Egalité, Fraternité", ou bien la définition de l'*Aufklärung* par Kant comme "sortie de l'homme hors de l'état de minorité, où il se maintient par sa propre faute", ou bien la compréhension de l'histoire, dans le sens de Hegel, comme progrès dans la conscience de la liberté, ou bien l'utopie marxiste d'une société sans classes, que Köhler ait donc eu une vue téléologique de l'histoire clairement définissable — il faut bien le mettre en doute. Lorsque, à un moment donné, il parle d' "éléments essentiels qui contribuent à constituer le sens de l'histoire", il ajoute, comme pour restreindre le caractère catégorique de cet énoncé, immédiatement un "si" conditionnel : "si un tel sens existe vraiment" ²⁸.

Ce nonobstant, aucun lecteur de "L'histoire de la littérature française" de Köhler ne peut se soustraire à l'impression d'une forte finalité qui caractérise ces "cours". C'est justement en cela que consiste la fascination de cette "Histoire" ; car à travers les interprétations le plus souvent extrêmement perspicaces d'œuvres littéraires bien connues, elle rend visible un cours de l'histoire qui, tantôt en hésitant et tâtonnant, tantôt en se précipitant, se dirige vers un but provisoire, un cours où il peut bien y avoir des périodes de transition ("pré-classicisme" ; "*Frühaufklärung*"), comme des phases d'accomplissement, mais où, de toute façon, toutes les œuvres ont une fonction historique et sociale bien définie. Et

également une fonction dans le système des genres littéraires ainsi qu'en fin de compte une fonction formelle. Car Köhler a toujours établi une relation étroite, et plutôt dialectique entre la hiérarchie des genres littéraires et la hiérarchie sociale. Et en ce qui concerne les qualités formelles de la littérature, il s'en est toujours tenu à la formule apodictique de Lukàcs : "Mais l'élément intrinsèquement social dans l'art, c'est — la forme". Sans que soit postulée, pour autant, une téléologie concrète, "L'Histoire littéraire" de Köhler se signale, dans son ensemble, par un déterminisme et une finalité qui se nourrissent aussi logiquement d'un vocabulaire à caractère fortement idéologique : "courageux", "progressif", "éclairé", "émancipatoire", "anticiper", de même que des substantifs qui en dérivent ; mais on trouve aussi des verbes qui expriment un mouvement à caractère finaliste ; puis des oppositions comme "obscur" versus "progressif" et "humain" ; et surtout la catégorie de l'avenir. Assez souvent même, des mouvements littéraires ne révèlent leur plein sens historique que dans la rétrospective, à savoir dans la perspective d'une réception (souvent bien) postérieure. C'est dans le volume réservé à la "*Frühaufklärung*" que ces phénomènes apparaissent le plus clairement, et tout particulièrement là où Köhler discute la conception historique dans les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu.

L'élément positif et tourné vers l'avenir, écrit Köhler, est le fait que l'auteur s'efforce de comprendre l'histoire comme un processus cohérent et soumis à des nécessités strictes ; comme un ensemble ordonné où chaque époque peut être comprise en relation avec celle qui la précède et, de ce fait, chaque présent dans une union indissoluble avec le passé tout entier. C'est une manière d'interpréter l'histoire qui est exempte de toute implication théologique et où règne cette volonté inexorable de vérité et de connaissance qui est le signe caractéristique de toute véritable historiographie ²⁹.

Nul doute que Köhler voit dans le modèle historiographique de Montesquieu un exemple de sa propre historiographie

littéraire, qui se veut engagée par la même volonté émancipatrice.

Jusqu'où va cette émancipation ? Je prendrai pour exemple l'interprétation de la relation maître-serviteur, telle qu'elle est illustrée dans le *Dom Juan* de Molière et dans *Jacques le fataliste* de Diderot. Selon Köhler³⁰, les deux serviteurs illustrent déjà, par anticipation, la révolte et la victoire ultérieures du tiers-état. Ses analyses perspicaces montrent de façon particulièrement patente comment, assez souvent, "le" sens ("définitif") d'une œuvre littéraire ne se constitue que dans l'acte de la réception d'un lecteur (ou spectateur) postérieur. Car pour Köhler, Sganarelle et Jacques, les deux serviteurs, expérimentent déjà, en véritables suppléants, la révolte que réalisera, historiquement, la bourgeoisie dans la "Grande Révolution" de 1789. Mais quel pourrait être leur intérêt à tirer les marrons du feu pour un autre état social ? "L'heure historique des serviteurs est encore loin. Sganarelle revient les mains vides", lisons-nous dans l'analyse du *Dom Juan* ; et à propos de *Jacques le fataliste* : "L'histoire a donné raison à Jacques" ; il est parfaitement possible que "le serviteur puisse devenir maître" quoique "la conscience progressive" du fataliste Jacques reste sans conséquences et que le renversement de la hiérarchie sociale ne se réalise que dans la conversation. La victoire du "quatrième état" anticipée ici de façon analytique, n'a pourtant lieu que dans le domaine de l'interprétation littéraire, mais s'avère d'autre part comme une véritable victoire à la Pyrrhus. A propos de Sganarelle, Köhler écrit, en résumant :

Nous devinons l'ambivalence qui se cache derrière l'action des dernières minutes de la pièce. Par l'intervention de la justice divine, le serviteur est dupé de ses gages³¹.

Et nous, lecteurs de Köhler, nous nous doutons également de l'ambivalence cachée dans les trois derniers volumes de son *Histoire littéraire* ; car son interprétation — la révolte des serviteurs — reste sans conséquences pour la présentation de la littérature française ultérieure. Ces conséquences devraient,

sans doute, consister en une conception plus large du public et de la notion de littérature. Le choix des auteurs dans les volumes consacrés au XIXe siècle, exclut pourtant, presque entièrement, toute la littérature “populaire”, et à plus juste titre “prolétaire”, et les (“sous”-) genres respectifs pour se concentrer, de préférence, sur les représentants d’une littérature dite des “sommets” exclusivement intéressée, en fin de compte, par les problèmes de la bourgeoisie. Ici se montre, tout d’abord, la problématique des “cours magistraux” qui, assez souvent, obligent à une concentration sur les “grands auteurs”. Cette limitation reflète, d’autre part, sans doute des préférences, peut-être même des hésitations, mais certainement aussi les limites idéologiques de Köhler lui-même, qui, elles, étaient plus fortes que mainte protestation émancipatrice trop optimiste.

L’image de la flamme qui met partout le feu et qui est transmise à l’humanité comme un bien qui appartiendra à tous, exprime, pour ainsi dire, l’essence de l’histoire littéraire et de l’histoire de l’esprit humain.³²

Köhler rapproche, ici, étroitement l’histoire de la littérature de l’histoire de l’humanité et il accorde à la première, dans un élan idéaliste, une dignité, mais la charge aussi d’un lourd fardeau sur le chemin qui mène vers une société plus juste et plus libre. On ne pourra pourtant pas qualifier d’“humanitaire” la perspective finaliste, qui règne dans “L’histoire littéraire” de Köhler ; sa téléologie est, tout au plus, orientée vers une émancipation de la bourgeoisie. Mais ceci sur l’arrière-fonds d’une connaissance merveilleuse des contextes historiques, sociaux, philosophiques, artistiques et littéraires et d’une finesse analytique qui cherchent leur pareille dans la romanistique allemande.

Quelle est la perspective téléologique qui convient, aujourd’hui, à l’historiographie littéraire ? Peut-il, au juste, y avoir une telle perspective à une époque où s’écroulent toutes les idéologies et où règne la “pensée post-métaphysique” ? L’historiographie littéraire n’est-elle pas plutôt souhaitable,

voire nécessaire sans une telle téléologie ? Car l'idée d'une fin absolue impose à chaque action une finalité qui lui est étrangère. Aussi toute historiographie (littéraire) devrait-elle s'efforcer, aujourd'hui, de ne pas charger de préjugés supplémentaires la présentation du passé par des attentes quant au futur. Car le caractère orienté de nos questions constitue, en lui-même, un préjugé considérable et incontournable. Mais une telle vue non-téléologique du passé est-elle, somme toute, possible, sans qu'elle soit faussée, automatiquement, par une vision du futur qui s'y infiltre automatiquement ?

Ne pouvant donner une réponse définitive à cette question, je préfère esquisser les réflexions de quelques collègues qui partagent les mêmes convictions que moi et sont auteurs d'une *Histoire de la littérature française* en un volume que j'ai eu l'honneur d'éditer³³. En dépit des simplifications, raccourcis et suppressions que comporte inévitablement la présentation de la littérature française en un volume, le but commun devrait ressortir clairement : faire voir le caractère historique de la littérature française et son encadrement par un processus historique et social plus englobant. Parfaitement conscients de la problématique notionnelle, nous avons qualifié cette perspective de "*sozialgeschichtlich*" — comme faisant partie de l'histoire sociale. Nous comprenons et interprétons donc la littérature comme une manifestation artistique particulièrement représentative de l'homme engagé dans une pratique historique et sociale. Toujours conscients du caractère herméneutique de notre travail, nous avons doté une littérature passée d'une vie nouvelle, de notre vie, et nous avons essayé de lui rendre la fonction historique et sociale précise qui lui était propre, conformément à nos connaissances actuelles. Nous avons fait précéder les différentes époques d' "Introductions" à caractère historico-social qui, quand on les lit dans une perspective diachronique, esquissent le cadre institutionnel à l'intérieur duquel s'est développée et a été accueillie (ou refusée), à travers les siècles, la littérature française. J'aimerais qualifier un tel procédé de "fonctionnel". Ceci veut dire que la praxis sociale est comprise comme une totalité complexe à l'intérieur de laquelle chaque activité —

l'activité littéraire aussi bien que l'activité herméneutique — a son "*Sitz im Leben*", à savoir une fonction clairement définie, et la tâche d'une historiographie littéraire fonctionnelle consiste justement à rendre visible cette fonction sans pour autant préjudicier celle-ci, dans la mesure du possible, par une téléologie quelconque. Une telle conception a nécessairement des conséquences pour la présentation de la littérature en question. Il va de soi qu'elle doit accorder, au-delà des "grands" auteurs canonisés, une place importante aux écrivains "mineurs" de l'histoire littéraire. Car dans une perspective fonctionnelle, chaque élément, même le plus insignifiant en apparence, a une place unique. En plus, les "mineurs" représentent l'horizon d'attente moyen des différentes époques ; et il faut bien connaître cet horizon pour voir, dans quelle mesure et jusqu'où les "grands" auteurs s'élèvent au-dessus de celui-ci pour condenser les problèmes essentiels de l'époque dans une œuvre d'art d'une force assez souvent visionnaire, voire utopique.

La périodisation présentait un problème à peine soluble ; car il est évident que, dans une perspective fonctionnaliste, les différentes époques s'équivalent de sorte que des périodes de "transition", des "pré"- et "post"-classicismes et ainsi de suite, n'ont plus de justification. On ne peut, d'autre part, guère nier le poids historique et littéraire fort différent de certaines époques. Et même si nous ne pouvions éviter complètement une périodisation selon le schéma des siècles, les césures proposées ne se justifient pas par l'histoire événementielle ; elles essaient plutôt de tenir compte des bouleversements qui marquent la manière de penser et de sentir des hommes. C'est ainsi que nous avons pris en considération l'apport essentiel de l'histoire des mentalités pour une historiographie littéraire, même si nous ne pouvions concurrencer ce modèle et encore moins essayer de le transposer. A l'intérieur des différentes époques, notre intérêt principal se portait sur le développement des genres, non pas, bien sûr, dans le sens d'une autonomie de la série littéraire, mais en essayant de dégager la fonction sociale des genres et formes littéraires. En accord avec le respect dû aux auteurs "mineurs", nous avons également tenu

compte, dans le cadre restreint qui était le nôtre, des “petits” genres littéraires, comme par exemple le traité, l’essai, la lettre, la chanson, le roman-feuilleton, le vaudeville, le théâtre de boulevard.

Tous les collaborateurs de l’*Histoire littéraire de la France* très brièvement esquissée ici sont, directement ou indirectement, redevables à Erich Köhler. S’ils ont essayé de réécrire, après lui, l’histoire de la littérature française, ce n’est pas pour faire mieux que lui ou pour le corriger sur tel ou tel détail ; mais la littérature française et les connaissances que nous avons d’elle, augmentent continuellement. En plus, le canon littéraire et les critères de nos jugements sont en perpétuelle mutation, et l’historiographie littéraire doit, toujours de nouveau, tenir compte de ces développements. Il s’agissait en fin de compte, d’atténuer la présentation fortement idéologique de Köhler et de la remplacer, si possible, par une présentation non-téléologique qui correspond mieux à notre *Zeitgeist* “post-métaphysique”. Si nous avons réussi ou non et si une telle non-téléologie est acceptable, à l’avenir, comme “telos” — seul le temps nous l’apprendra³⁴.

Jürgen Grimm
Université de Münster

1. Parmi les nombreuses études concernant les problèmes de l’historiographie littéraire, j’indique tout particulièrement les titres suivants :

H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanzer Universitätsreden, 3, Konstanz 1967 u. ö ; trad. franç. “L’histoire littéraire : un défi à la théorie littéraire”, in *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1978, *ibid.*, p. 21-80 ; J.-M. Goulemot, art. “Histoire littéraire”, in J. Le Goff (éd.), *La Nouvelle Histoire*, Paris 1978, p. 308-313. ; J. Marx, “De l’histoire des mentalités à l’histoire littéraire. A la recherche d’une méthode”, in *Cahiers internationaux de symbolisme*, 45-47, 1983, p. 153-165 ; Cl. Moisan, *Qu’est-ce que l’histoire littéraire ?* Paris 1987.

2. W. Benjamin, “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”

(1931), in *Gesammelte Schriften*, éd. par H. Tiedemann-Bartels, t. III, Frankfurt/Main 1980, p. 283-290.

3. Je reprends ici et dans les pages suivantes, en abrégant, quelques idées de mon article "Theorie und Praxis der literarhistorischen Periodisierung" in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8, 1984, p. 124-140 ; pour Brunetière, voir aussi D. Hoeges, "Ferdinand Brunetière", in *Literatur und Evolution. Studien zur franz. Literaturkritik im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1980, p. 67-93 ; cf. également H. Thoma, "Dekadenzbewusstsein und Literaturgeschichtsschreibung im Fin de siècle", in *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur. Kunst. Kulturgeschichte* ; éd. par W. Drost, Heidelberg 1980, p. 169-174 ; cf. enfin M. Faure "Le retour au jansénisme dans l'institution critique : le cas de Ferdinand Brunetière et de Jules Lemaitre", in *Littérature* XI, 42 (mai 1981), p. 66-88.

4. Il faudrait étudier de plus près dans quelle mesure outre l'influence de Darwin, Brunetière a été influencé par le modèle tripartite des "*corsi et ricorsi*" de Vico. Michelet avait traduit en français les *Principii di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*. (*Principes de la philosophie de l'histoire* ; 1835).

5. Cf. l'article informatif de S. Jöckel, "Un philologue français à la recherche de l'histoire : lecture actuelle de Gustave Lanson", in *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Université de Trèves, 1986 ; éd. par D. Kremer, t. VII, Tübingen 1989, p. 252-259.

6. G. Lanson - P. Tuffrau, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, 1953 ; dernière réédition 1969 ; cf. en plus J.R. Seba, "Critique des catégories de *L'Histoire de la Littérature* : Téléologie et réalisme in Lanson", in *Littérature* 16, 1974, p. 50-66.

7. Cf. *infra* (11) mes remarques concernant la *Littérature française* / Poche de Cl. Pichois.

8. R. Morçay - P. Sage, *Le Préclassicisme* ; H. Gaillard De Champris, *Les Ecrivains classiques* ; J. Calvet, *La Littérature religieuse de François de Sales à Fénelon*.

9. A. Ubersfeld - R. Desné in t. II, p. 11.

10. Les éditeurs voient dans cette hétérogénéité plutôt un élément positif : "Nous n'avons pas eu l'ambition de réunir une équipe de chercheurs marxistes (...) Il se pourrait même que le lecteur marxiste trouve particulièrement à son goût le chapitre qu'un non-marxiste aura

rédigé tandis que le chapitre voisin, écrit par un marxiste, satisfasse le lecteur non-marxiste”, loc. cit. p. 13.

11. R. Desné in “Présentation”, t. I, p. 9.

12. M. Duchet - J.-M. Goulemot in “Avant-propos” au t. V, p. 11.

13. Toutes les citations t. I, p. 9-10.

14. M. Duchet - J.-M. Goulemot in t. V, p. 11 : “Nous avons souhaité une totale liberté pour tous ceux qui ont participé à cette entreprise collective (...). Nous avons respecté la démarche originale de chacun : au moment où la critique littéraire renouvelle profondément ses méthodes et son langage, aucune exclusive n’est possible, toutes les analyses contribuent à faire naître une science de la littérature qui doit être « plurielle », sous peine de ne pas être.”

15. In t. I éd. 1965, p. 7-8.

16. Cf. pour plus de détails J. Grimm, “Literaturgeschichtsschreibung und « histoire des mentalités » am Beispiel von Claude Pichois’ *Littérature française*”, in *Romania historica et Romania hodierna*. Mélanges pour Olaf Deutschmann ; éd. par P. Wunderli - W. Müller, Frankfurt/Main 1982, p. 301-324 ; pour une synthèse de la question cf. S. Jöckel, « *Nouvelle histoire* » und *Literaturwissenschaft*, Rheinfelden 1985 ; cf. auch diess. “Die « histoire des mentalités », Baustein einer historischsoziologischen Literaturwissenschaft” in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 11, 1987, p. 146-173.

17. “La Renaissance” I = 68 ; II = 22 ; III = 54 ans ; “L’Age classique” I = 36 ; II = 20 ; III = 40 ans ; “Le XVIIIe Siècle” I = 30 ; II = 28 ; III = 42 ans ; “Le Romantisme” I = 23 ; II = 26 ; III = 27 ans.

18. Loc. cit. p. 19 suiv.

19. Cf. par exemple “La Renaissance” III 1570-1624 par J. Morel et “Le XXe siècle” I 1896-1920 par P.O Walzer.

20. L’application d’une conception marxiste de l’histoire et de l’ “histoire des mentalités” dans les deux collections *Histoire littéraire* et *Littérature française* a été étudiée en détail par S. Jöckel (cf. n.16), p. 245-320.

21. L’éditeur a dû remplacer plus de la moitié de ses collaborateurs, parmi lesquels surtout Antoine Adam et Pierre Clarac, les auteurs des volumes “Age classique” I et II qui peuvent paraître particulièrement problématiques.

22. Les époques précises présentées dans les différents volumes ne sont indiquées que sur la page de titre intérieure.

23. Il résulte des remarques par lesquelles l'auteur, R. Zuber, justifie les chapitres particulièrement exhaustifs qui présentent le développement des genres, combien fortement prédomine ici, de nouveau, une téléologie — à vrai dire exclusivement intra-littéraire : “En cette matière, nos quelques années sont vraiment originales par rapport à ce qui précède et par rapport à ce qui suit : elles sont la conclusion du « long XVI^e siècle », elles sont le socle du « siècle des Lumières », dont elles permettent la progressive implantation” ; R. Zuber et M. Cuénin, “Le Classicisme”, “Avant-propos”, p. 5-7.

24. E. Köhler, *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*, 11 vol. ; éd. par H. Krauss et H. Rieger, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1983-1987.

25. Il faut citer, en premier lieu, l'article de M. Nerlich “Romanistik und Antikommunismus”, in *Das Argument*, 72, 1972, p. 276-313, mais aussi la “Stellungnahme des « Deutschen Romanisten-Verbandes »” qui s’y rapporte, et enfin la “Erwiderung” de Nerlich in *Das Argument*, 74, 1972, p. 678-685 ; cf. pour un contexte plus large, J. Grimm, “Romanische Philologie une französische Literaturwissenschaft in Deutschland” in J. Grimm - F.-R. Hausmann - Chr. Miething, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1987, p. 171-180.

26. W. Krauss, “Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag”, in *Sinn und Form* 2, 1950, p. 65-126 ; l'article de Krauss décrit très exactement la situation épistémologique dans laquelle se trouvait également Köhler.

27. “Vorklassik”, p. 11.

28. “Vorklassik”, p. 5.

29. “Frühaufklärung”, p. 48.

30. “Klassik II”, p. 61 suiv. et “Aufklärung I”, p. 131 suiv.

31. “Klassik II”, p. 62.

32. “Frühaufklärung”, p.38.

33. J. Grimm (Ed.), *Französische Literaturgeschichte*, avec la collaboration de Kh. Biermann, B. Coenen-Mennemeier, F.-R. Hausmann, S. Jöckel, U. Mölk, D. Rieger, P. Wunderli, M. Zimmermann, Stuttgart 1989, 1991.

34. Je remercie vivement M. Alain Deligne qui a bien voulu revoir, d'un oeil critique, mon texte et le corriger.

**L'ŒUVRE DANS L'HISTOIRE OU L'HISTOIRE
DANS L'ŒUVRE,
LA RÉVOLUTION HERMÉNEUTIQUE DE
PETER SZONDI**

Si l'on voulait écrire l'histoire de l'histoire littéraire, on écrirait peut-être autant sinon plus l'histoire de ses remises en cause que celle de ses réalisations, tant sont nombreuses les controverses qui l'ont jalonnée.

Le domaine allemand n'échappe pas à cette caractéristique et parmi les multiples contestations des méthodes et des enjeux de l'histoire littéraire se dégage en particulier celle que Walter Benjamin avait formulée dès 1931, dans un article sans concessions, "Histoire littéraire et science de la littérature". Il y affirmait l'insuffisance des projets qui voudraient "présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps" et critiquait avec violence le "faux universalisme de la méthode culturello-historique"¹.

A bien des égards, l'œuvre critique de Peter Szondi peut se lire dans la fidélité toujours réaffirmée à ces refus. Pourtant pas plus chez Szondi que chez Benjamin cette mise en cause ne signifie le congé pur et simple donné à l'histoire : aucune pensée, au contraire, plus soucieuse de l'historicité. Mais c'est précisément la dimension de l'historicité qui leur paraît effacée par l'historicisme ou par l'anachronisme de la philologie. Un travail de fondation s'impose donc, qui établisse comme objet essentiel de toute activité critique en littérature et plus particulièrement de l'histoire littéraire, cette reconnaissance de l'historicité des œuvres et des lectures.

C'est à ce travail de fondation que me semble vouée une

part déterminante de l'œuvre de Peter Szondi, celle qui concerne le versant réflexif, métacritique de sa critique ; pour Szondi en effet il ne pouvait y avoir, selon la formule d'Albert Thibaudet, de "critique sans une critique de la critique". Cette fondation critique, je tenterai ici de décrire comment Peter Szondi la trouve dans le recours qu'il fait aux apports de l'herméneutique moderne, celle qui surgit avec l'œuvre de Schleiermacher. J'essaierai donc de montrer comment elle constitue le point critique à partir duquel peuvent s'établir les conditions de possibilité d'un rapport fécond, pour la connaissance littéraire, entre littérature et histoire, entre histoire et histoire de la littérature.

Pour ce faire, je suivrai essentiellement l'essai de Szondi intitulé *Sur la connaissance philologique*, paru en 1962 dans la *Neue Rundschau* et repris pour sa traduction française dans le volume *Poésies et poétiques de la modernité* publié sous la direction de Mayotte Bollack en 1981 aux Presses Universitaires de Lille. Sauf indication contraire toute les citations qui seront faites ici du travail de Peter Szondi seront empruntées à cet essai.

Pour éviter toute ambiguïté, je rappelle toutefois que le terme générique de "*Philologie*" employé par Szondi doit être entendu avec toute l'extension qu'il a en allemand où il désigne aussi bien "l'examen des textes dans une langue donnée" que "leur interprétation linguistique, littéraire, historique et culturelle" — le champ de l'histoire littéraire y est donc fondamentalement impliqué ; de même l'expression de "*Literaturwissenschaft*" n'a-t-elle pas le sens étroit et scientiste que laisse apparaître son équivalent français "science de la littérature"².

On partira donc de l'exigence d'une fondation critique dans le champ de la philologie traditionnelle, fondation dont Dilthey avait déjà fourni le principe dans le domaine général des "sciences de l'esprit" en exigeant que leurs procédures fussent ajustées à la spécificité de leur objet. C'est à partir de cette fondation que peut se déployer une critique légitime de la tentation positiviste de la philologie, celle qui transforme les œuvres en exemples ou en échantillons. On suivra alors la

manière dont la réflexion herméneutique révolutionne, au sens étymologique, la conception du rapport entre histoire et littérature et comment elle modifie “l'évidence” qui servait de critère de vérité à l'histoire littéraire dans sa version objectiviste et historiciste. Ces trois points nous serviront donc de guide pour examiner en quoi le projet central de l'œuvre de Peter Szondi, celui d'une “redéfinition de la science de la littérature” s'affirme dans l'exigence d'une véritable “philologie critique”, pour reprendre les termes de Jean Bollack³ — c'est-à-dire dans une articulation critique, herméneutique, de l'histoire et de la littérature.

1. L'exigence d'une fondation critique en philologie

Lorsqu'il considère la situation des études littéraires en Allemagne dans les années soixante, Peter Szondi dégage, pour le domaine couvert par la philologie, l'existence d'un véritable moment d'aveuglement : la spécificité des questions soulevées par l'étude des textes littéraires lui paraît systématiquement méconnue :

Aucun manuel de littérature allemande n'initie l'étudiant aux questions fondamentales de la compréhension des textes : les discussions des savants soulèvent d'ailleurs à peine ces questions, et ils ne reconnaissent guère que les divergences d'opinion y ont souvent leur origine.⁴

En soulignant ainsi que c'est l'absence de théorisation qui est la cause des polémiques internes entre savants et non la polémique qui empêche l'effort théorique, Szondi ne plaide pas pour une critique qui établirait *a priori* la validité de ses procédures : il dénonce au contraire la pseudo-scientificité d'une philologie qui a oublié la rigueur spécifique qu'impose l'étude des textes littéraires. Celle-ci ne peut en effet se contenter de l'importation pure et simple de modèles qui sont

pour l'essentiel empruntés à l'enquête historique. Un tel geste fait à la fois l'arbitraire et le dogmatisme de la critique traditionnelle où l'absence d'une réflexion, d'une épistémologie de l'écriture et de la lecture donne cette image paradoxale d'un domaine où semblent s'allier scientisme et impressionnisme critique.

Peter Szondi formule donc l'exigence d'une réflexion critique sur la critique, ce qu'il appelle l'introduction d'une problématique de la connaissance dans le champ du savoir philologique. Il s'agit ainsi d'opérer un renversement des procédures coutumières et de penser la méthode de la critique dans sa relation à la singularité irréductible de l'objet — l'œuvre littéraire — dont elle doit permettre une connaissance effective. Cet impératif explique l'écho du discours critique kantien qui résonne dans toute l'ouverture de l'essai *Sur la connaissance philologique* : des expressions comme "concept philosophique de connaissance", "problématique de la connaissance", l'opposition rectrice dans l'essai entre savoir (*Wissen*) et connaissance (*Erkenntnis*) sont explicites ; il s'agit, pourrait-on dire, d'opérer une "rectification des principes" (l'expression est de Kant dans une note à la première préface de la *Critique de la raison pure*) de la philologie. En cela, la réaction de Peter Szondi contre le positivisme des méthodes traditionnelles continue les critiques de Walter Benjamin et de Léo Spitzer qui en dénonçait déjà la "méticulosité sans signification" (préface au recueil *Linguistics and Literary History*, 1948).

On peut donc dire que la perspective métacritique adoptée par Peter Szondi a le sens fondateur d'une épistémologie des études littéraires :

La science de la littérature ne doit pas oublier qu'elle est science d'un art ; elle doit tirer sa méthode d'une analyse du processus poétique : elle ne peut espérer de connaissance effective qu'en s'absorbant dans l'œuvre et dans la « logique de sa production ». Qu'elle ne doive pas nécessairement être livrée par là à l'arbitraire et à l'incontrôlable, à cette sphère qu'elle nomme souvent poétique non sans un mépris étonnant pour l'objet qui est le sien, il lui revient à coup sûr de le montrer toujours à

nouveau dans chacun de ses travaux. Mais c'est à la perception de ce danger, et non à une protection recherchée auprès d'autres disciplines qu'elle doit sa prétention d'être science.⁵

La première exigence sera donc une critique opérée du point de vue des méthodes qui distingue entre histoire et philologie. C'est le recours à l'œuvre de Dilthey qui constitue le fondement de l'herméneutique de cette différence :

Depuis Dilthey, la différence fondamentale entre les sciences de la nature — celles du XIXe siècle — et les sciences humaines n'a plus besoin d'être explicitée, même si la science de la littérature peut bien ne pas avoir encore entièrement renoncé aux critères et aux méthodes qu'elle a jadis empruntés aux sciences de la nature, et qui sont inappropriés à son objet.⁶

Mais l'impulsion critique qui permet la spécification herméneutique des "sciences de l'esprit" doit être à son tour prolongée ; la fidélité critique impose donc que ce recours à Dilthey ne soit pas un retour à Dilthey. Le refus du transfert indu des méthodes d'un champ du savoir dans un autre doit être répété dans le champ même des "sciences de l'esprit" où c'est la prise en compte de la spécificité de l'œuvre littéraire qui implique maintenant la discrimination :

Mais, précisément, la référence au travail de Dilthey oblige à dire que le savoir philologique se distingue tout aussi radicalement du savoir historique. Si différente est la façon de connaître la guerre de Trente Ans et un sonnet d'Andreas Gruphyus que la science de l'histoire semble sur ce point être plus proche des sciences exactes que de la science de la littérature.⁷

Ce que, à partir de l'herméneutique diltheyienne, Peter Szondi retient de déterminant pour le savoir philologique, c'est le *fait* de la présence toujours maintenue de son objet — le texte lui-même. Par là, ce qui caractérise le savoir philologique authentique, c'est la valeur positive que doit y prendre la résistance indéfinie du texte même au savoir. Une telle caractéristique ne signifie pas plus l'infériorité du savoir

philologique qu'elle n'implique le renoncement à la méthode dans l'acte critique : on verra plus loin qu'elle la modalise différemment, dans une dynamique dont Peter Szondi emprunte la construction à l'herméneutique de Schleiermacher :

Ce qui distingue la science de la littérature de l'histoire, c'est que la contemporanéité des textes, même les plus anciens, ne décroît pas. Alors que l'histoire doit — et peut — ramener son objet, l'événement passé, du fond du temps jusqu'au présent du savoir, en dehors duquel il n'a aucune présence, le présent de l'œuvre d'art est toujours déjà donné par avance au savoir philologique qui ne cesse jamais de s'éprouver sur elle.⁸

Epreuve, résistance qui contraignent à chaque fois le critique à faire droit à la singularité irréductible de l'œuvre, des œuvres qu'il considère. Par là, les critiques adressées aux méthodes traditionnelles de la philologie et plus particulièrement à celles de l'histoire littéraire trouvent leur pleine légitimation.

2. Critique du positivisme et de l'objectivisme de la théorie traditionnelle

Le détail technique des objections que Peter Szondi adresse aux méthodes traditionnelles de la philologie ne sera pas ici notre principal souci. Quelques enjeux et quelques points doivent toutefois être évoqués dans la mesure où ils servent d'appui à la réarticulation herméneutique de la philologie et de l'histoire littéraire.

La pointe de la critique menée par Szondi porte sur le statut de la *preuve* en philologie. Il critique particulièrement les techniques des leçons et des parallèles, mais plus généralement c'est la notion centrale de "témoignage" sur laquelle se fondent philologie et histoire littéraire qui est remise en cause. Elle implique en effet un transfert méthodologique indu car en littérature, pour pouvoir invoquer à titre de témoignage ou de contre-témoignage probant, une œuvre ou un passage singulier, il faut au préalable l'avoir compris dans sa singularité :

Il appartient aux principes des sciences de la nature, qui se fondent sur la spécificité de leur objet, de ne pas avoir à comprendre des phénomènes singuliers, mais d'avoir à connaître des lois générales qui expliquent les phénomènes. C'est pourquoi l'unique, le sans exemple, y est compris soit comme une anomalie qui, comme telle, renvoie encore à la norme, soit comme un miracle, ce à quoi les sciences de la nature déclarent la guerre. La science de la littérature en use autrement (...), en science de la littérature tout témoignage singulier, avant de se voir attribuer une valeur démonstrative, ne doit pas moins minutieusement être interprété pour lui-même que le passage pour l'interprétation duquel on l'évoque comme argument ou comme contre-argument.⁹

La discussion est bien méthodologique et porte donc sur la valeur non critiquée des argumentations philologiques :

Il n'est pas rare que le témoignage joue, dans les argumentations philologiques, le même rôle que l'indice dans les tragédies de l'aveuglement d'un Shakespeare ou d'un Kleist : la preuve fait taire le doute, parce qu'on ne doute pas d'elle.¹⁰

Le refus d'une philologie fondée sur le témoignage — c'est-à-dire sur une pratique qui traite les textes comme une série d'échantillons confirmant des lois générales — procède ainsi de l'exigence même de la recherche en littérature : ses procédures doivent s'articuler à la singularité de l'objet qui est le sien. Or cette singularité n'est pas une limite : elle définit au contraire la fin elle-même de la recherche littéraire, laquelle essaie d'accomplir pour elle ce paradoxe de se constituer en "science du singulier".

Par là l'objectif de l'histoire littéraire, que Szondi définit comme l'unification relative d'une période du développement historique, n'est pas congédié mais relativisé. Les catégories traditionnelles de la critique (langue, rhétorique, histoire) demeurent en effet autant d'universaux qui risquent de lui faire manquer son objet au moment même où elle prétend s'en approcher. Une critique fidèle à sa visée se doit donc, comme l'œuvre, de les traverser ; un tel chemin de traverse est ce qui rend opératoire la recherche littéraire en rendant le savoir relatif à la connaissance :

Parmi les tâches de la science de la littérature figure celle de s'abstraire des œuvres particulières pour parvenir à une vue plus ou moins unifiée du développement historique. Et l'on ne peut nier que la connaissance d'un passage ou d'une œuvre particulière puisse tirer profit de ce savoir général, aussi problématique soit-il. Mais on ne doit pas oublier le trait monarchique que toute œuvre d'art a en propre et le désir de chacune, selon une remarque de Valéry, d'anéantir par sa seule existence toutes les autres.¹¹

Un peu plus avant dans l'essai *Sur la connaissance philologique* Peter Szondi spécifie cette réflexion en la distinguant de celle qui s'opère dans les autres champs du savoir :

Le savoir philologique n'a jamais oublié son origine, la connaissance ; le savoir est ici connaissance perpétuée ou du moins il devrait l'être. Naturellement, un tel retour sur soi n'est pas inconnu des autres sciences (...) ; l'information tirée des sources met toujours à nouveau en jeu la formation du savoir historique. Mais ni la chimie ni l'histoire n'ont pour but cette reconstruction, qui possède une finalité pédagogique. La tâche de ces sciences est de procurer un savoir de leur objet, de reproduire pour le savoir l'objet connu. Il en va autrement en science de la littérature. Aucun commentaire (...) ne peut se donner pour but de produire une description qui devrait être appréhendée pour elle-même.¹²

La philologie doit donc se construire dans l'interaction continue de la perspective historique et de la perspective proprement critique, interaction que Peter Szondi caractérise dans la belle formule d'une "référence ininterrompue du savoir à la connaissance". Les œuvres y sont prises pour ce qu'elles sont, des *formes-sujets*, et non pour des *exemples* car "l'œuvre n'est pas un exemple ; la critique littéraire pour qui elle l'est ne mérite pas son nom"¹³. Ce sont donc les modalités de cette interaction, au principe même de la "philologie critique", qu'il nous faut maintenant étudier, dans leur effet sur le rapport entre la littérature et l'histoire.

3. Effet de la réflexion herméneutique sur le rapport entre histoire et œuvre littéraire

C'est à Schleiermacher cette fois que Peter Szondi emprunte le modèle de cette dynamique interactive que le fondateur de l'herméneutique moderne avait mise en évidence dans tout acte de compréhension : entre l'interprétation technique d'une part (versant individuel et singulier) et l'interprétation grammaticale d'autre part (versant collectif et général). D'un côté donc ce qui est du côté des catégories générales d'effectuation du discours (la langue, l'histoire), de l'autre le processus même de l'effectuation, son caractère individuel — ce que Humboldt précisément nommait "discours". Or Schleiermacher lui-même insiste sur le caractère d'"agrégat" propre à toute compréhension qui s'en tiendrait au seul aspect grammatical.

Chacun des versants implique l'autre dans un processus circulaire de conditionnement réciproque. Mais si c'est bien la singularité des œuvres qui fonde la spécificité des études littéraires, alors ce recours à l'herméneutique modifie la conception traditionnelle du rapport entre les unités de la critique et l'unité supérieure de l'œuvre particulière. Les essais regroupés dans le volume *Poésies et poétiques de la modernité* en montrent deux effets : sur la relation à l'histoire d'abord, sur la relation au genre ensuite. Il s'agit à chaque fois d'une identique et significative inversion qui nous autorise, dans la perspective kantienne déjà évoquée, à parler d'une véritable "révolution herméneutique" :

(La) critique de l'histoire littéraire n'implique nullement la thèse que l'individu, l'œuvre singulière, soit anhistorique. Ce serait bien plutôt que la seule manière de rendre entièrement justice à l'œuvre d'art est celle qui permet de voir l'histoire dans l'œuvre, et non pas l'œuvre dans l'histoire.¹⁴

Pour des raisons similaires, Peter Szondi se refuse, dans les *Sept leçons sur Hérodiade*, à écrire "un chapitre de l'histoire d'un genre littéraire" — celui du drame poétique —

non pas parce que, comme on dit souvent, la critique littéraire s'est engouée des méthodes du *New Criticism* et de la *Stilkritik* qui font abstraction de l'histoire, mais plutôt parce que l'interprétation d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire l'acte qui consiste à se transporter en elle suppose une certaine conception de la poésie, une idée de ce qu'est la littérature.¹⁵

Réflexion du savoir dans la connaissance signifie donc, du point de vue de l'histoire littéraire, que l'histoire ne soit plus "considérée comme une réalité qui, se situant au-delà des œuvres, se manifesterait en elles, ou qui les produirait ou encore que les textes formeraient, comme les pierres d'une mosaïque"¹⁶.

Le rapport de l'œuvre au genre et à l'histoire de ce genre est donc semblablement modifié :

Il est donc nécessaire de placer l'histoire du genre, pour ainsi dire, à l'intérieur des œuvres. Elle s'accomplit en elles comme la dialectique de la forme et du contenu, de la tradition objective et l'interprétation subjective.¹⁷

Pour autant qu'une notion comme celle de "genre" garde encore une valeur heuristique dans une telle pratique de la critique, c'est en tant qu'elle en constitue un concept-limite ou, pour le dire en termes kantien, une *idée régulatrice* de son effectuation. Dès lors le philologue évitera de partir de ce dont il postule *a priori* l'évidence et l'unité (qu'il s'agisse de la langue, d'un genre ou d'une période historique) : il n'y a en effet d'unité que dans la reconstruction élaborée à partir de l'œuvre singulière. De sorte qu'à la traditionnelle histoire des genres, des courants, des œuvres se substitue comme fin de l'histoire littéraire une recherche sur l'historicité des formes, comme Szondi le tente pour celle du drame poétique :

Ne vaudrait-il pas mieux renoncer à la notion du drame poétique conçu comme un genre existant à travers les siècles, à savoir comme une idée abstraite qui attendrait sa réalisation ? Ne convient-il pas en effet de lui préférer une notion historique, c'est-à-dire une notion qui a pour objet la constitution d'une certaine forme du drame poétique dans des circonstances précises ? De sorte que les œuvres que nous allons étudier,

Hérodiade de Mallarmé et *La Gardienne* d'Henri de Régnier, ne nous serviront nullement d'exemples historiques pour un genre préexistant — le genre lui-même n'a de réalité que dans les œuvres.¹⁸

Dès lors ce qui est le *criterium* de l'exactitude dans la connaissance philologique, c'est la possibilité même d'accéder à ce processus de la "mise en œuvre". Comprendre n'est plus ainsi assimilé à la simple connaissance de la "langue des faits" ni reporté sur une pure vibration sympathique (écueil de l'empathie) : c'est la reconstruction en acte de la synthèse de l'œuvre. C'est en ce sens que Schleiermacher écrivait dans les *Aphorismes sur l'herméneutique de 1805* : "je ne comprends rien dont je ne saisisse la nécessité et que ne puisse construire. Comprendre d'après cette dernière maxime est une tâche infinie" — l'herméneutique est une "composition inversée"¹⁹.

Par là l'*évidence* peut bien rester le critère de l'exactitude dans la "philologie critique", car il ne s'agit plus de la même évidence ! A l'évidence pseudo-objective (au sens des sciences exactes) ou à l'évidence de la pure subjectivité se substitue une évidence que l'on peut dire procédurale. Les unités de travail de la critique n'ont en effet de valeur heuristique que dans le mouvement même de leur construction et non pas dans le geste qui consiste à recourir à elles comme à des postulats ou à des universaux de la critique littéraire. L'herméneutique, dit encore Schleiermacher, est l'art d'entrer en possession de toutes les conditions nécessaires à la compréhension", passage que Heinz Wismann interprète à partir de Kant comme un travail réfléchissant : l'art est ici indissociablement effort pour comprendre et effort pour (re)découvrir les conditions mêmes de la compréhension²⁰.

De la même façon, l'œuvre littéraire impose que l'approche de son système s'accompagne à chaque fois et toujours de la vérification de la validité des règles de son approche. "Force démonstrative" signifie donc cette possibilité d'une réciprocité entre la reconstruction du système de l'œuvre et la construction des règles de l'entrée dans ce système. La circularité constitue la forme de la relation entre "la preuve et

l'intelligence" dont parle Peter Szondi. Il y a donc une double mise à distance, celle des deux attitudes naïves et irréconciliables de l'empathie et de l'objectivisme, celle des deux pensées inopérantes de l'anachronisme et de l'historicisme. La tâche nouvelle que Szondi propose à la philologie, à une histoire littéraire fécondée par l'herméneutique, c'est donc la reconnaissance de l'historicité comme tension du temps dans l'œuvre.

L'histoire de la littérature, en effet, n'existe pas en dehors des œuvres — ou alors elle est l'histoire des écrivains, du public, de la vie littéraire. Elle ne se projette pas sur une carte où les titres marqueraient, comme de petits drapeaux, des positions différentes. L'histoire est *inscrite* dans les œuvres elles-mêmes et forme leur historicité ; il faut la reconnaître pour les comprendre. Celle-ci ne forme pas une couche de l'histoire qu'il faudrait enlever pour arriver à l'essence (...) (elle) se présente plutôt, dans chaque cas, comme la résultante de ce qui préexiste à l'œuvre et de ce que l'auteur avait l'intention de faire, de l'intention et des conditions auxquelles elle se réalise, de la forme transmise par l'histoire et de celle que produit le moment — si l'on veut la résultante du passé et du présent, dont la médiation dans l'œuvre n'est presque jamais entièrement réussie, de sorte qu'il reste un élément utopique, qui est tourné vers l'avenir, et qui indique le chemin que prendront, peut-être, dans la suite celles qui appartiennent au même genre. Ainsi chacune habite pour ainsi dire les trois dimensions du temps (...) ou plus précisément : ces trois dimensions, puisqu'elles en font partie, forment la tension intérieure, qui est justement son historicité.²¹

Puisque le présent de la lecture est à son tour fait de ces trois dimensions, alors la tâche de l'histoire littéraire est l'infini et inachevable ajustement des rapports d'écriture et de lecture qui définissent l'historicité comme un rythme, celui par lequel, pour reprendre l'article de Benjamin que j'évoquais au début, on présente "dans le temps où (les œuvres littéraires) sont nées, le temps qui les connaît, — c'est-à-dire le nôtre". Soit "voir l'histoire dans l'œuvre et non pas l'œuvre dans l'histoire".

Au moment de situer ultimement la critique et le programme tracé par Peter Szondi, je voudrais d'abord insister sur le remarquable effet de consonance que sa critique fait entendre avec certaines remises en cause opérées dans le domaine français. Il y aurait d'abord à évoquer la critique faite par Péguy de l'historicisme du lansonisme au nom de l'exigence critique d'un rapport direct à la singularité de l'œuvre, dans *L'Argent suite* en particulier. Il y aurait surtout peut-être à rappeler que Lanson lui-même avait distingué ces difficultés dans l'histoire littéraire : dans un article de 1909 ("L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire") Lanson insistait sur la nécessité pour le critique de "construire (sa) connaissance, ne tenant compte que de la nature de l'objet spécial qui est le sien" ; le paradoxe du travail critique ("voyez le paradoxe, nous ne nous plaisons à chercher le général que dans les œuvres les plus puissamment singulières, et pour elles autant que par elles") était déjà la reconnaissance du problème herméneutique et amorçait une critique du transfert des procédures et du lexique des sciences exactes (ce qui est "moyen de voir" en science n'est que "manière de voir" en littérature dit encore Lanson). L'histoire littéraire lansonienne ne tirera pas toutes les conséquences de ces remarques d'une grande modernité, mais elle fera sa place, à côté ou en marge d'une recherche marquée par l'illusion objectiviste de la vérité (songeons ici à la phrase révélatrice, dans son éloge de Gustave Larroumet : "tout Marivaux était donc là, et le vrai Marivaux"), à une recherche sur l'historicité des lectures dont Lanson nomme superbement la configuration "l'effet du livre".

L'intérêt et la modernité du travail de Szondi me semble ainsi tenir à l'articulation que l'herméneutique lui permet du souci poétique et du souci historique. Il dépasse les contradictions de Lanson sans leur faire perdre leur portée critique. De façon significative Hans Robert Jauss devait rendre hommage au travail pionnier de Peter Szondi : dans l'introduction du recueil d'essais traduits en français sous le titre *Pour une herméneutique littéraire*, il peut ainsi écrire que "c'est à Szondi que revient le mérite d'avoir fourni à l'herméneutique littéraire une première base" ajoutant que

“dans sa pratique, il a expérimenté sa démarche méthodologique sur le lyrisme hermétique, mettant ainsi au jour l’interdépendance dans laquelle se trouvent la critique et l’herméneutique”. Cet hommage était déjà implicite dans l’article célèbre “L’histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire” dont la première thèse renvoyait significativement à l’essai *Sur la connaissance philologique*. J’en rappelle le programme :

Pour rénover l’histoire littéraire, il est nécessaire d’éliminer les préjugés de l’objectivisme historique (...). L’historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi *a posteriori* entre des « faits littéraires » mais repose sur l’expérience que les lecteurs font d’abord des œuvres (...). L’historien de la littérature doit toujours redevenir d’abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre.²²

Par là la totalité de l’édifice du savoir (historique) est reconstruite à l’occasion de la connaissance particulière : dans la “philologie critique” le savoir reste, comme le dit Szondi, “connaissance perpétuée”. On peut y voir une nouvelle marque de fidélité à Benjamin qui proposait à l’histoire littéraire la tâche de constituer la littérature en “*organon* de l’histoire”²³.

François Chatelain

1. Walter Benjamin, “Histoire littéraire et science de la littérature”, *Essais I*, Denoël, 1971, p. 148 et 143.

2. L’analyse critique de la différence du sens allemand et du sens français a été faite par Henri Meschonnic dans *Critique de la théorie critique* (P.U. de Vincennes, 1985, p. 90) pour le terme de *Philologie* et dans *Pour la poétique V* (Gallimard, 1978, p. 274-275) pour celui de *Literaturwissenschaft*.

3. Jean Bollack, “Un futur dans le passé, l’herméneutique matérielle

LA RÉVOLUTION HERMÉNEUTIQUE DE PETER SZONDI

de Peter Szondi”, préface à Peter Szondi, *Introduction à l’herméneutique littéraire*, Ed. du Cerf, 1989.

4. Peter Szondi, “Sur la connaissance philologique” trad. fr. André Laks, in *Poésies et poétiques de la modernité*, P.U. de Lille, 1982, p. 11-12.

5. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 28-29.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. *Ibid.*, p. 12-13.

8. *Ibid.*, p. 13.

9. *Ibid.*, p. 19.

10. *Ibid.*, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 21.

12. *Ibid.*, p. 13.

13. Peter Szondi, “Sept leçons sur *Hérodiade*”, in *Poésies et poétiques de la modernité*, p. 75.

14. Peter Szondi, “Sur la connaissance philologique”, *op. cit.*, p. 20.

15. Peter Szondi, “Sept leçons sur *Hérodiade*”, *op. cit.*, p. 73.

16. *Ibid.*, p. 74.

17. *Ibid.*, p. 75.

18. *Ibid.*, p. 77-78.

19. F.D.E. Schleiermacher, *Herméneutique*, Ed. du Cerf, 1987, p. 11 et p. 34..

20. Cette analyse a été développée par Heinz Wismann dans son séminaire de l’EHESS tenu à l’Ecole Normale Supérieure de la rue d’Ulm, consacré en 1989-1990 à l’herméneutique de Schleiermacher.

21. Peter Szondi, “Sept leçons sur *Hérodiade*”, *op. cit.*, p. 74.

22. H.R. Jauss, “L’histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire”, VI, in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

23. Walter Benjamin, “Histoire littéraire et science de la littérature”, *op. cit.*, p. 148.

LA LITTÉRATURE ET LA GALAXIE GUTENBERG

Petite histoire de l'historiographie littéraire

Depuis que la Troisième République a décidé de transformer l'enseignement des humanités et, s'appuyant sur les intuitions fondatrices de Gustave Lanson, a fait de l'histoire littéraire une discipline universitaire ¹, celle-ci a connu une succession de passades, théoriques ou méthodologiques, qui a rythmé son évolution à défaut de lui donner un sens. On peut en dresser une liste sommaire. A l'origine, l'étude des sources, qui permettait de suggérer pour chaque œuvre une généalogie spécifiquement littéraire par rapport à l'histoire générale dont elle était indirectement issue : ce fut là le geste inaugural de Lanson ². Puis, poussé par une sorte de remords qui, bien sûr, avait partie liée avec les grands courants idéologiques du XXe siècle, on se retourna du côté de l'histoire sociale, en s'efforçant de mettre au jour toutes les corrélations possibles entre la série des faits littéraires et celle des circonstances socio-économiques. Parmi celles-ci, il y avait le public, destinataire naturel des œuvres dont on pouvait imaginer avec quelque vraisemblance qu'il devait intervenir, d'une manière ou d'une autre, dans les transformations de la littérature ; à son étude s'attachèrent par exemple, sur des bases très différentes, R. Escarpit ³ et H.R. Jauss ⁴.

Plus récemment, la figure de l'écrivain, considérée un

temps avec méfiance à cause des mystères psychologiques qui l'entouraient, a été redéfinie et réutilisée par une histoire sociologique inspirée de Bourdieu⁵. Enfin, c'est le livre, support du texte littéraire, qui, sous tous aspects (culturel, esthétique, économique etc.), semble susciter le plus de curiosité de la part des spécialistes actuels.

Encore ne s'agit-il là, résumées en quelques lignes, que des péripéties les plus nettes, ou les plus amplifiées par la rumeur ; d'autre part, ce remue-ménage théorique n'a pas empêché les historiens de la littérature de faire de l'histoire littéraire, c'est-à-dire, sans état d'âme méthodologique et avec ce pragmatisme où se reconnaît en dernière analyse, l'historien, d'améliorer notre connaissance du passé littéraire, quoi qu'on mette sous cette formule.

Une telle activité réflexive, et dont le présent volume constitue une nouvelle étape, laisse une impression mitigée : d'un côté, par la diversité d'approches qu'elle a encouragée, elle a incontestablement contribué à alimenter et à approfondir ce qu'une histoire se doit d'être à tout le moins, *i.e.* une chronique, sans qu'on ne sache plus d'ailleurs très bien, quel est l'objet ultime de cette chronique ; de l'autre, cette accumulation de chantiers ouverts dans l'enthousiasme, mais abandonnés en l'état, et dont l'accomplissement est laissé à un avenir indéterminé, suscite un sentiment d'insatisfaction que ravive le sursaut actuel de la discipline. En effet, la vogue que connaît aujourd'hui l'histoire littéraire, et que manifestent les parutions nombreuses de biographies, de correspondances ou d'ouvrages plus encyclopédiques et l'écho dont elles bénéficient dans la presse prouve l'intérêt du public et de l'édition autant que l'activité du milieu scientifique : aussi revient-il à ce dernier de tenter, une nouvelle fois, de fonder en droit une pratique qui, de fait, lui échappe, pour éviter d'apparaître seulement comme le prestataire de la demande culturelle ambiante.

Or, à y regarder de plus près, l'ensemble des apories que rencontrent les historiens se ramène à une double interrogation : comment penser le temps et l'espace de l'histoire littéraire ?

Comprise dans son sens le plus traditionnel, l'histoire

est le récit ou l'analyse raisonnée des événements passés. Mais que signifie la notion de passé pour la littérature ? Écrit il y a plusieurs siècles, tel roman de Rabelais ou de Diderot, parce qu'il est encore lu aujourd'hui et qu'il amorce des formes d'écritures dont l'effectivité est actuelle ou à venir, est de maintenant autant que d'hier. La chronologie des Lettres enregistre des avènements mais jamais de disparitions, sinon celles, accessoires, des auteurs ; la littérature ressemblerait à une espèce humaine qui ne connaîtrait pas la mort : de perpétuels vieillards y croisent des enfants, avec le même faux air d'éternité... Non qu'il n'y ait de temporalité en littérature, mais elle s'apparente à la sédimentation géologique plutôt qu'à la successivité des sociétés humaines : le mode d'être du littéraire n'est pas historique, mais transhistorique. De cette particularité de l'art découlent toutes les recherches menées sur les sources, l'intertextualité, l'histoire des genres et des formes littéraires.

L'espace littéraire n'est pas plus facile à définir. Que contient-il ? Des œuvres, des genres, des procédés . De quels autres espaces est-il limitrophe ? Des institutions culturelles, des structures sociales, d'autres expressions artistiques ? Il y a ici une topographie et des règles de circulation ou d'échange à construire, que la notion commode de *champ* commence seulement à suggérer et dont l'objectif serait de déterminer tous les types de rapports qu'entretient la littérature avec ce qu'elle n'est pas — mais cela suppose qu'on aura défini, au préalable, ce qu'elle est...

A ces deux dimensions, temporelle et spatiale, de la littérature, correspondent deux grandes conceptions de l'histoire littéraire : l'une, interne, vise, par purifications successives, à la formalisation d'une logique évolutionniste de la littérature, indépendante, au moins dans la détermination de ses possibles, des circonstances non littéraires ⁶. L'autre, au contraire, suivant un modèle dialectique ou systémique, a l'ambition d'intégrer la littérature à l'ensemble des phénomènes dans lesquels elle est, à des degrés divers, impliquée ; mais, de proche en proche, cet ensemble court vite le danger d'être identifié à la totalité des faits sociaux, pour s'y

diluer.

Le livre, la littérature et la bibliométrie

Pour différents qu'ils soient, ces deux axes historiques ont un point d'intersection, le livre. Car le texte passé ne peut s'inscrire dans le présent de la littérature que s'il y est perpétué, d'abord sous la forme matérielle du volume imprimé ou manuscrit ; pareillement, le texte littéraire est assimilable aux autres formes de production économique ou de communication sociale seulement grâce à la médiation du support éditorial qui assure sa publication, *i.e.* son passage d'acte accompli par un sujet privé au statut d'objet mis à la disposition du public.

Au stade actuel de la réflexion historique, le livre paraît donc un excellent lieu d'observation — mais seulement un lieu d'observation ; en particulier, on se gardera bien, malgré une tentation née du règne grandissant de l'image et des nouvelles technologies dans la culture contemporaine, de confondre l'histoire du livre et celle de la littérature, ou, pire, de fondre la deuxième dans la première. L'histoire littéraire, elle, a affaire à des textes, et il est vrai que ces textes pour exister, doivent devenir des livres. Dans ce lien, dans cet enchaînement inévitable, réside un fait majeur qu'il faut interroger — c'est l'objectif que je me fixe dans ces quelques pages —, sans jamais chercher à identifier le texte et le livre. La participation du livre au phénomène littéraire est ainsi nécessaire, mais limitée : elle transforme un geste singulier et incommensurable avec aucune autre réalité en valeur sociale et, à ce titre, quantifiable. En d'autres termes, pour l'historien de la littérature, le livre est, avant toute considération esthétique ou culturelle, une unité de mesure et de compte, un mode d'évaluation ; d'où la bibliométrie littéraire.

La bibliométrie désigne toute statistique portant sur le livre ; par exemple, la personne chargée du réassortiment du rayon *librarie* d'une grande surface, ou le bibliophile comptant et recomptant ses acquisitions sont amenés à faire un travail bibliométrique. La bibliométrie littéraire est, ou plutôt se

voudrait tout autre chose : non pas la statistique de livres littéraires — ce que font mon magasinier et mon bibliophile — mais la statistique du livre conçue et élaborée dans une optique particulière, à savoir une meilleure connaissance de la littérature, de sa nature comme son histoire.

Le cadre théorique ainsi fixé reste, on le voit, très vague, mais ce dénuement est volontaire : une théorie est toujours partiellement tautologique, dans la mesure où son point d'aboutissement dépend de ses postulats initiaux. Cela n'a rien d'inquiétant pour une théorie philosophique dont la circularité garantit la liberté spéculative de l'auteur, ni pour une théorie scientifique, dont l'inventivité conceptuelle est à la mesure de la contrainte expérimentale. Le discours historique se trouve dans une situation plus inconfortable puisque, tout en devant rendre compte, comme les sciences exactes, d'éléments extérieurs à lui-même, elle ne dispose d'aucun moyen de vérification. Privée de méthode, l'histoire devient un pur récit ; mais, inversement, parvenue à un certain degré de théorisation, elle cesse d'être historique. Le même souci de transparence est à l'avantage de la statistique, et il est inutile, à ce propos, de réveiller la vieille querelle entre qualitatif et quantitatif. Les chiffres ont leurs limites heuristiques, qui ont le rare mérite d'apparaître clairement : une fois celles-ci atteintes, il sera bien temps de constater le chemin parcouru.

Considérée comme un outil de l'histoire littéraire, la bibliométrie a de multiples usages : elle fournit un moyen d'évaluer le succès d'auteurs ou d'œuvres ⁷, de rendre compte des phénomènes de réception ⁸, d'étudier l'évolution de genres littéraires ou de types de livres ⁹, de préciser ou d'expliquer une périodisation, etc. ¹⁰. Plus en amont du processus de création littéraire, elle sert aussi à défricher cette zone trouble qui s'interpose entre l'auteur et l'espace public de la librairie, entre l'indicibilité d'un projet d'écriture tout juste imaginé et le texte achevé, imprimé, diffusé — cet entre-deux où se joue l'histoire littéraire. Il lui revient alors de traiter les deux questions suivantes, étroitement corrélées : en quoi la littérature est-elle un vecteur de communication ou, au contraire, un mode de rétention du sens et une perversion du

langage ? Quelle place la littérature occupe-t-elle dans l'ensemble des savoirs véhiculés par l'écrit ? Autrement dit, quels sont sa configuration et son rang au sein de la galaxie Gutenberg ?

Il est urgent de répondre à ces questions durant le peu de temps où il vient encore à l'esprit de les poser : à une époque où une pensée semble s'évaluer en proportion de son aptitude à être communiquée, il semble aller de soi que la littérature, privée par ailleurs de toute utilité pratique, n'a d'autre fonction que de produire et de transmettre du sens ; en outre la tendance "muséomaniacque" d'aujourd'hui, qui vise à thésauriser nostalgiquement les formes les plus diverses de culture, gomme, par son goût indifférencié pour le passé, les relations conflictuelles dont s'est nourrie l'histoire des idées et des mentalités. Les fausses certitudes actuelles sont renforcées par les préjugés de l'historien de la littérature ; ce dernier, souvent enseignant et chargé de transmettre une culture concurrencée par d'autres savoirs, tend, pour ainsi dire par conviction professionnelle, à présenter à son public le texte littéraire comme le lieu par excellence où s'exerceraient et se transmettraient des compétences utiles, et où convergeraient, par l'alchimie du Verbe, toutes les connaissances humaines (cf. la figure romantique du Poète-Savant-Philosophe-Historien). Enfin, la littérature même, du fait des mutations qu'elle a connues à l'époque moderne, ne peut plus échapper à la force normative et régulatrice de la communication publique.

Grandeur et servitude de la littérature moderne

Avec quelques variations, la production littéraire a reposé jusqu'à la Révolution française, sur une double logique : celle des cercles aristocratiques et élitaires qui conféraient à l'auteur, pour son travail, des revenus hors publication, un statut social ambigu mais non moins réel, une fonction intellectuelle et artistique, et, d'autre part, celle de la *librairie*, dont l'objectif était la diffusion d'un produit fini, le livre ; il n'y avait pas, à proprement parler, deux publics, mais

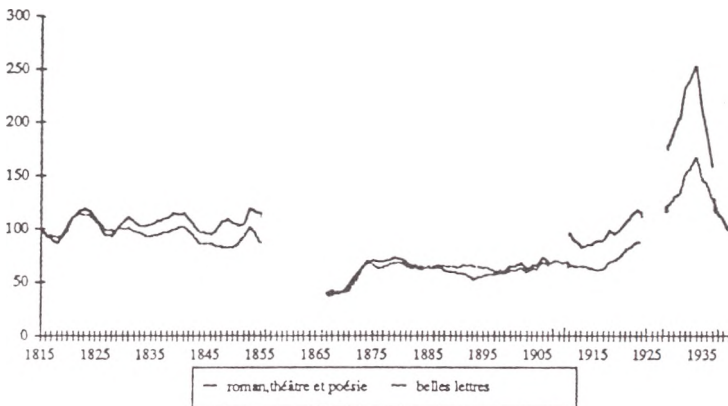
LA LITTÉRATURE ET LA GALAXIE GUTENBERG

la coexistence d'une structure réticulaire (les réseaux aristocratiques) d'ordre privé, et une littérature "publique", qui avait peu d'emprise sur la production des textes. L'effondrement de la France d'Ancien Régime, de 1789 à 1830, portant un coup grave au système aristocratique, amena la disparition des pratiques et des structures indispensables à la création ; l'auteur, resté face à son public, dut dorénavant justifier de sa légitimité. On connaît la suite : le rêve romantique de l'auteur-prophète, guide en littérature comme en politique, la déception qui suit 1830, puis la haine du *Bourgeois*, le repli sur soi, etc. Avec son cortège d'ambitions et d'amertumes la littérature était entrée dans l'ère de la communication dont le roman-feuilleton figura pour un temps la caricature diabolique. Sur cette crise de la littérature au XIXe siècle, la bibliométrie a déjà permis d'avancer quelques interprétations, qu'il n'est pas inutile de résumer pour la clarté de l'exposé à venir.

Le graphique A fait clairement apparaître une série d'évolutions que le statisticien le moins averti lira sans difficulté¹¹ :

GRAPHIQUE A

Evolution de l'ensemble roman/théâtre/poésie
par rapport à l'édition en général et de l'ensemble « belles-lettres »
(moyennes mobiles centrées sur trois ans : base 100 : 1815)



Après la période sombre de l'Empire et les premières années, encore troublées, de la Restauration, on constate un envol remarquable de la production littéraire, en nombre de titres imprimés. Pourtant, cette prospérité est ambiguë : les écrivains, souvent jeunes et montés à Paris dans l'espoir d'y réussir, imaginent volontiers que l'âge de la littérature est venu et, à la façon d'un Hugo, que la révolution politique a préparé le triomphe du Poète. Rien n'est moins sûr : malgré le succès de la poésie, événement rarissime dans l'histoire de l'édition (on comptera jusqu'à 711 titres publiés en 1825)), le public exige moins de genres spécifiques qu'il ne ressent la fringale de textes — textes pour lire, rêver, et parfois oublier une société désespérément stagnante. Mais quels textes lire ? Les livres d'idées, dans un système de contrôle autoritaire de la production imprimée, sont peu nombreux ; la presse périodique, onéreuse et austère, jouit d'une faible diffusion et se réserve l'expression d'opinions politiques autorisées. Reste la littérature, qui doit s'adapter à un mode de distribution archaïque : sans publicité, les livres circulent lentement et mal à travers le pays ; les libraires-éditeurs, du fait de leur fragilité financière et de l'absence de soutien bancaire, doivent se contenter de petits tirages ; enfin, le système des cabinets de lecture accroît le nombre des lecteurs sans augmenter, pour autant, la masse des exemplaires réellement imprimés et vendus. Tous ces phénomènes, qui interdisent l'apparition de *best-sellers*, conduisent les professionnels à multiplier le nombre de titres. C'est donc une contradiction apparente de souligner, à la fin de la Restauration, à la fois la vitalité de la production littéraire et les justes récriminations des écrivains.

Le malentendu qui entoure la littérature paraît au grand jour dans les années qui suivent la révolution de juillet : beaucoup d'auteurs, qui avaient contribué au applaudi au renversement du régime restauré, et réclamé, avec d'autres, la liberté d'expression, attendaient leur consécration — *le sacre de l'écrivain*, dira Paul Bénichou. Ils attendront vainement. La libéralisation politique favorise les textes d'idées, au détriment des produits de l'imagination : il est significatif à cet égard que Lamennais fournisse, avec ses *Paroles d'un croyant*, le *best-*

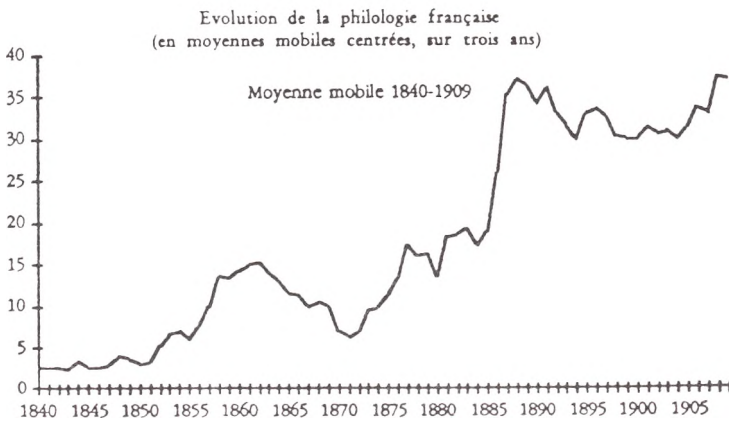
seller de la monarchie de Juillet, comme Renan le fera, sous Napoléon III, avec *La Vie de Jésus*¹². De plus, la même libéralisation, ajoutée à la modernisation de l'appareil économique, donnera à la presse moderne les moyens de prendre son essor : certes, la presse quotidienne d'opinion et d'information (on a assez parlé de la *révolution* Girardin), mais, aussi et surtout, la presse de distraction (journaux de mode, périodiques pour les familles, les enfants, les femmes, etc.). La littérature, à la fois trop sérieuse et inapte à se plier aux attentes des publics, fait peu à peu figure de trouble-fête superflu, haïssable ou ridicule : tel est le drame que rejouent indéfiniment les protagonistes parisiens de *La Comédie humaine*, et que traduit plus sobrement le fléchissement de la courbe, à la fin des années 1830. On en tirera un premier axiome : la littérature, en tant que forme de communication sociale, ne peut résister à la concurrence de media constitués *ad hoc*, parce que, par essence, il lui est fait obligation d'ignorer, au moins provisoirement, les aptitudes des récepteurs ; elle enfreint donc la règle fondamentale de tout système de communication.

Après une brève interruption, de 1857 à 1865, due à une lacune de la source bibliographique, la courbe indique une situation encore plus catastrophique pour la littérature, dans la deuxième moitié du siècle. L'amplitude du désastre découle en partie, probablement, d'une modification dans les méthodes de rédaction et d'indexation de la *Bibliographie de la France*, bibliographie officielle courante dont l'exploitation a permis la constitution de la courbe A : en effet, la gestion du périodique a été confiée, à partir de 1856, au Cercle de la Librairie, et ce changement de structure a dû en occasionner quelques autres que, d'ailleurs, aucune étude ne permet de détailler. Quoi qu'il en soit, tous les indices confirment que la tendance est juste et que la littérature est la grande perdante du vaste mouvement d'industrialisation qui, sous le Second Empire, met enfin l'édition à l'abri de l'impérialisme de la presse. Alors, grâce aux nouveaux réseaux de distribution et à la sectorialisation qui fidélise les publics, se constituent les grandes entreprises éditoriales dont la maison Hachette reste l'exemple le plus

célèbre. Sans doute les professionnels de la littérature tentèrent-ils de s'adapter aux circonstances nouvelles, soit en adoptant un rythme de publication périodique (ce fut, dès 1836, le roman-feuilleton), soit en recourant à des collections thématiques (cf. les séries à couverture verte, ou jaune de la *Bibliothèque des chemins de fer* de la librairie Hachette). Mais dans ces deux cas, il était entendu pour la plupart, à tort ou à raison, qu'on avait affaire à une littérature de seconde zone. Soit ce deuxième axiome : à cause du caractère anémique de la production littéraire, cette dernière se conforme très imparfaitement aux règles économiques qu'impose une industrie éditoriale moderne.

Pourtant, toute l'histoire littéraire du XXe siècle paraît montrer le contraire : la courbe A amorce, dès les années 1900, une remontée qui atteint des sommets extraordinaires dans l'entre-deux-guerres ; c'est aussi vers cette époque que la littérature française retrouve un prestige international qu'elle avait seulement connu, peut-être, au siècle des Lumières ; enfin, la prospérité de maisons comme Gallimard ou Grasset montre la rentabilité économique retrouvée du secteur littéraire. Le graphique B, qui présente l'évolution, de 1840 à 1909, de la production des livres de critique ou d'histoire littéraire, aidera à comprendre le paradoxe ¹³.

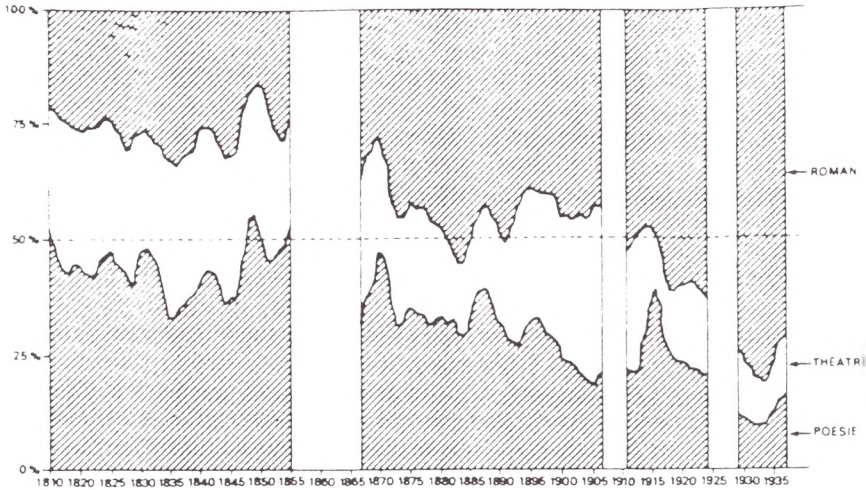
GRAPHIQUE B



Si l'on superposait cette courbe et la précédente, on constaterait que l'augmentation en nombre, des livres sur la littérature, essentiellement à visée scolaire et universitaire, devance d'une génération la progression, puis le boom de l'édition littéraire proprement dite, de façon presque exactement proportionnelle. Or les élèves d'aujourd'hui sont les acheteurs de livres de demain : mon hypothèse est que le poids de la littérature au XXe siècle (en fait, *grosso modo*, de 1920 à 1970) résulte de la place centrale qu'ont occupé les Humanités dans l'idéologie scolaire française. Mais cette annexion d'une pratique individuelle (l'écriture) à la masse des enseignements légitimes que l'Ecole a la charge d'inculquer modifie inévitablement le rapport de tous (auteurs et lecteurs) à la littérature : cette dernière n'apparaît plus comme un mode de connaissance (Balzac), ni comme une forme privilégiée de l'expression philosophique (Hugo), ni comme une production artistique (Flaubert), mais comme un objet de savoir en tant que tel (non pas connaître par la littérature, mais connaître la littérature) et la manifestation d'une compétence magistrale (on sait le nombre de professeurs parmi les auteurs de cette époque). Au terme de ce processus, un texte ne tend à ne valoir que parce qu'il est une œuvre classique (*i.e.* étudiée dans les classes), est destiné à en devenir une ou lui ressemble, à moins que, suivant une variante secondaire, elle n'en prenne le contre-pied. Une œuvre classique n'intéresse pas pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle représente, pour tous les autres textes disparus ou ignorés ; elle a donc un statut paradigmatique, elle renvoie et initie à un savoir plus large : sa fonction première est de vulgarisation. Corrélativement, elle trouve sa finalité hors d'elle-même puisque, comme tout vulgarisateur, elle est médiatrice : le public lit une œuvre classique pour se familiariser avec la Littérature, concept vague qu'il situera dans le monde éternel de l'art ou dans le passé de la mémoire collective ; il se passerait, à la limite, de productions contemporaines.

Ce glissement dans la perception de la littérature a son prix, à savoir une indépendance accrue à l'égard de l'histoire propre des institutions scolaires et des intellectuels, très

éloignée de la marginalité affichée des écrivains du XIXe siècle. D'autre part, la littérature publiée, conçue comme l'excroissance éditoriale d'un savoir défini, rejoint, comme on l'a vu, le monde de la vulgarisation. Or toutes les formes littéraires ne sont pas indifféremment de bons romans de vulgarisation.



Graphique C – Genres littéraires et hiérarchies éditoriales.

Le graphique C montre l'évolution respective, de 1810 à 1940 des trois grands types de textes littéraires (dramatique, poétique, narratif) ; on y observe que le phénomène caractéristique de la première moitié du XXe siècle est l'amenuisement de tout ce qui n'était pas récit : selon toute vraisemblance, le roman a paru le plus apte (*instruire et plaire*, disaient les classiques, qui pensaient à autre chose) à assumer cette fonction médiatrice entre la littérature et son public ; en retour, cette quasi hégémonie du genre a conféré au roman une dignité, intellectuelle et artistique, nouvelle, que les textes se

sont chargés de mériter. Mais il faudra plusieurs décennies encore pour mesurer les conséquences réelles du succès triomphal de cette vulgate littéraire, sorte de compromis paisible entre l'écriture littéraire et son public.

Le Romantisme, clé pour l'histoire littéraire ?

La période romantique constitue un moment privilégié de notre histoire littéraire : les auteurs, désengagés du mécénat, sont dans l'attente d'une réglementation nouvelle et vivent dans un univers non structuré, apparemment anarchique ; le champ littéraire est en jachère mais, comme par compensation, tout peut y pousser. Inséré dans ce temps étrange qui sépare la convivialité aristocratique et le marché public de la librairie, le romantisme symbolise, dans la durée de l'histoire, cette zone interstitielle qu'occupe la littérature dans l'espace culturel ; pour cette exemplarité, il intéresse tout historien de la littérature.

Que s'est-il donc passé entre 1820 et 1850 ? A cette question, l'étude de la production imprimée, secteur par secteur, apporte des premiers éléments de réponse ; elle a été menée à partir du dépouillement de la table systématique annuelle de la *Bibliographie de la France*, ordonnée suivant le système quinaire des libraires de Paris : *Théologie, Jurisprudence, Sciences et arts, Belles-lettres, Histoire* ; chacune de ces cinq catégories est subdivisée en un certain nombre de sous-parties, allant de deux pour la jurisprudence à quinze pour sciences et arts (cf. la liste exhaustive en annexe). En outre, l'énormité du travail de dépouillement a contraint à procéder par sondages ; j'ai donc sélectionné une année sur cinq, soit, pour éviter les périodes perturbées par divers aléas politiques ou économiques, 1817, 1822, 1827, 1832, 1837, 1842, 1847. Enfin, procédant à un premier "toiletage" des statistiques, j'en ai retiré une masse hétérogène d'imprimés (annuaires, catalogues de vente, journaux, etc.) qui, comptabilisés dans la *Bibliographie de la France* méritaient d'être écartés : comme l'indique le tableau D, les chiffres que

je présente ici ne coïncident pas exactement avec les données brutes que j'ai utilisées dans des travaux précédents.

TABLEAU D : La production imprimée de 1817 à 1847, d'après la *Bibliographie de la France* (nombre de notices)

	1817	1822	1827	1834	1837	1842	1847
données brutes	: 4237	5824	8198	6478	6543	6445	5530
données corrigées	: 3765	5470	7798	6120	6271	6062	5098

Le tableau E (p.85), pour sa part, synthétise, catégorie par catégorie, les résultats obtenus, et permet d'avancer ces quelques observations.

1) L'organisation de la table en catégories et sous-catégories paraît souvent arbitraire, bien proche parfois, d'un fourre-tout commode. Quels point communs, par exemple, entre la philosophie, les sciences occultes, la gymnastique et la marine, agglomérées aux onze autres domaines des *sciences et arts* ? Que viennent faire les publications des *sociétés diverses et secrètes*, où se trouve en 1832 un compte rendu de conseil d'administration, dans la section *histoire* ? Non seulement les catégories sont peu cohérentes, mais les livres y sont répartis avec beaucoup de fantaisie : ici un roman s'est égaré en *histoire*, là un poème en *politique* ou un livre de musique en *art militaire* : ces flottements prouvent que la statistique, pour se garder d'aligner des chiffres abstraits et incohérents, doit s'en tenir au plus près de la matière bibliogra-

	1817		1822		1827		1832		1837		1842		1847	
	col. a	col. b	col. a	col. b	col. a	col. b	col. a	col. b	col. a	col. b	col. a	col. b	col. a	col. b
	val. abs	%	val. abs	%	val. abs	%	val. abs	%	val. abs	%	val. abs	%	val. abs	%
THEOLOGIE	511	13,6	563	10,3	1068	13,7	634	10,4	685	10,9	512	8,4	469	9,2
JURISPRUDENCE	227	6	281	5,2	779	10	290	4,7	204	3,3	215	3,6	210	4,1
SCIENCES & ARTS	1288	34,2	1656	30,2	2157	27,7	2092	34,2	2184	34,8	2269	37,4	1935	38
BELLES LETTRES	1100	29,2	1964	35,9	2343	30	1855	30,3	1796	28,6	1810	25,9	1331	26,1
HISTOIRE	639	17	1006	18,4	1451	18,6	1249	20,4	1402	22,4	1256	20,7	1153	22,6
TOTAL	3765	100	5470	100	7798	100	6120	100	6271	100	6062	100	5098	100

TABLEAU E : La production de livres de 1817 à 1847 par grands secteurs éditoriaux.

graphique, le livre singulier. D'ailleurs, l'embaras du bibliomètre est riche d'enseignements positifs. Il révèle sans doute que la réflexion sur le savoir humain et sa construction interne sont encore sommaires, très en deçà des efforts de systématisation qui aboutiront, en 1876, à la classification décimale de l'Américain Dewey. Mais cette faible organisation va de pair avec l'homogénéité du discours scientifique : la spécialisation des savoirs n'est pas assez forte pour battre en brèche la polyvalence de l'expression rationnelle, héritée de la rhétorique classique, et le beau langage de la littérature peut rêver encore de l'universalisme de la pensée philosophique.

2) Les incertitudes du classement ne parviennent pas à dissimuler les tendances principales de l'édition française, qu'on résumera en deux mouvements symétriques : d'un côté, la *théologie* et la *jurisprudence*, après avoir bénéficié de l'augmentation des années 1820, déclinent en valeur relative après 1830 : leur part de l'édition passe respectivement de 12,2 et 7% sous la Restauration à 9,7 et 4% sous la monarchie de Juillet, d'après mes années-témoins. Or il s'agit des deux disciplines les plus anciennes, mises en forme par l'Université médiévale. En revanche, les savoirs plus récents, marqués par les Lumières et la Révolution française (*sciences et arts* et *histoire*) progressent (30,6 et 18% sous la Restauration, 38, 1 et 21% sous la monarchie de Juillet). Mais, répétons-le, ces catégories sont floues, la théologie comprend, outre des ouvrages proprement théologiques, de nombreux ouvrages de piété populaire et de liturgie courante, et l'histoire est tellement hétéroclite que sa pertinence est sujette à caution. Aussi n'est-il pas inutile de conforter cette impression première par l'examen de groupes à la fois plus restreints et plus identifiables.

TABLEAU F

Observations :

1. Dans le tableau F qui va suivre le regroupement (histoire universelle + histoire ancienne + histoire moderne des différents peuples) présente l'avantage d'écarter la plupart des scories non historiques de la

LA LITTÉRATURE ET LA GALAXIE GUTENBERG

catégorie histoire

2 En 1817, la table de la *Bibliographie de la France* ne comporte pas de section physique, chimie, pharmacie ; ces 29 unités représentent donc les seuls ouvrages de mathématique.

	1817	1822	1827	1832	1837	1842	1847
liturgie	158	111	221	83	97	55	60
philosophie	40	94	112	160	145	207	131
mathématique, physique, chimie, pharmacie	841	71	164	90	175	210	195
histoire universelle, histoire ancienne, histoire moderne des différents peuples	63	159	121	215	169	150	153

TABLEAU F : Evolution de quelques catégories particulières de 1817 à 1847 (nbre de notices).

Un changement culturel profond ressort de ces derniers chiffres : à une tradition — catholique — déclinante (mais la déclivité est douce : le littérature religieuse représente encore 9,2% du total en 1847) se substitue peu à peu une pensée laïque, ouverte aux curiosités et aux interrogations du siècle : histoire, et surtout philosophie (40 livres en 1817, 131 en 1847) et sciences (71 en 1822, 195 en 1847). Une fois le décor posé, il est essentiel, pour l'historien de la littérature, de savoir dans quel camp se situent les *Belles lettres*.

Contre les ambitions des romantiques, la littérature, d'après le tableau E, appartient au passé. Si, comme on l'a vu,

elle profite plus que tout autre domaine de l'embellie des années 1820, sa trajectoire sous Louis-Philippe, est à peine plus favorable que l'édition religieuse. Le dilemme auquel se heurtent les écrivains paraît insurmontable : soit ils revendiquent l'autorité et le prestige des Belles lettres de jadis — cette littérature des *pédagogues tristes* dont parle Hugo dans sa *Réponse à un acte d'accusation* — et se satisfont d'un repli en bon ordre, soit ils veulent tirer parti des nouveaux modes de publication, et perdent leur autonomie au profit de la presse et du marché du livre. Ce tiraillement entre passé et présent est une des manifestations de la transhistoricité notée ci-dessus. D'où, au passage, ce troisième axiome : à cause de sa nature, la littérature ne peut accompagner les soubresauts ou les transformations de la culture qui lui est exactement contemporaine ; sa modernité est d'un autre ordre.

3) La faiblesse numérique de l'édition, dans la première moitié du XIXe siècle, incite à nous méfier de tout anachronisme dans nos interprétations. Excepté l'année 1827, la production globale oscille entre 3 765 (1817) et 6 271 (1837). Encore ces chiffres prennent-ils en compte nombre de prospectus, de rapports administratifs ou d'opuscules réservés à un usage privé qui n'ont aucun rapport avec le sens moderne du mot livre. Ainsi une vérification par sondages, pour l'année 1822, m'a amené à réduire des 2/5 les chiffres de production¹⁴ : par exemple, 150 des 563 ouvrages religieux sont faits d'ouvrages non commercialisés, à diffusion paroissiale, 201 des 281 notices de *jurisprudence* concernent des factums qui ne dépassent pas le cadre d'une affaire particulière, 284 des 445 "livres" de *politique, économie politique et administration* cachent des tracts, des pétitions imprimées et autres feuilles volantes. Il n'y a donc pas 5 470 livres diffusés en 1822, mais 3 300 environ, soit 10 à 15% de la production contemporaine (pour celle-ci, les données varient, suivant les sources, syndicales ou officielles) : de 1820 à aujourd'hui, la nature culturelle du livre a changé radicalement.

Sous la Restauration, le livre appartient à ce que certains spécialistes de la communication ont appelé la culture éditoria-

le : l'acte éditorial est un acte isolé, artisanal, qui, dépendant d'initiatives individuelles, prend du temps, mais dont on espère qu'il aboutira à un objet unique, durable, irremplaçable; ce type de production est lacunaire et épisodique. L'édition contemporaine, à l'exception, peut-être, de la littérature scientifique et quelle que soit la qualité des ouvrages, suit la logique de la culture de flot : il faut produire de façon continue, rentabiliser des outils de production et de distribution, occuper des créneaux par une politique systématique de collection. Un livre chasse l'autre ; culture de flot en effet : on ne se baigne jamais dans la même eau.

Donc, pendant les deux premières décennies du XIXe siècle, le livre bien fait reste un objet rare et intellectuellement précieux, sauf, entre autres, le tout venant de la production romanesque. Ceci explique l'orgueil affiché, de façon volontiers provocatrice, par les auteurs, et le souci des "bons romanciers", comme Balzac, de comparer leurs romans à des publications plus sérieuses (livres de philosophie, de science, d'histoire).

4) Les 2/5 de livres qui n'en sont pas vraiment forment trois ensembles distincts :

— l'imprimerie est soumise au contrôle administratif du ministère de l'Intérieur : tout ce qui est imprimé doit être déclaré au préalable puis déposé, tout ce qui est déclaré et déposé doit être annoncé à la *Bibliographie de la France*. On y trouve donc tout et n'importe quoi, du discours de banquet à la brochure publicitaire, telle celle-ci, qu'on croirait sortie d'un roman de *La Comédie humaine* :

1822, n° 1364 : *Traité de l'origine des glaires, de leurs effets, et des désordres qu'elles produisent dans l'économie animale ; avec l'exposé de la méthode à suivre pour les guérir efficacement soi-même par l'usage de l'elixir tonique anti-glairieux*. Par M. D..., docteur en médecine de la faculté de Paris, 5e édition, in 12 de 2 feuilles 1/6. Imp. de Nouzou, à Paris. A paris, chez Oulès, Pharmacien, rue de Grenelle Saint-Germain, n. 29.

— le deuxième groupe comprend des documents qui trouveraient aujourd'hui leur place dans la presse, spécialisée

ou générale : discours politiques, comptes rendus de procès, polémiques dans des domaines de politique locale, résultats d'expériences scientifiques et médicales, etc. On perçoit nettement ici une lacune, l'absence de ce flot d'informations périodiques qui va naître et s'amplifier de la monarchie de Juillet à la Troisième République, et on comprend, par différence, l'effroi que provoquera, sous Louis-Philippe, l'irruption de la presse moderne, surtout chez les écrivains qui, à juste titre, y voient un modèle culturel concurrent.

— la troisième catégorie est la plus étrange et la plus instructive. Les ouvrages annoncés proviennent de personnes qui ont des choses à dire, sur n'importe quel sujet, privé ou public, en relation ou non avec leur activité professionnelle. Ils vont voir un imprimeur, et font tirer à un faible nombre d'exemplaires un ouvrage qu'ils vendront ou distribueront comme ils le pourront. En voici quelques spécimens :

1822, n° 196 : *L'Art de jouir de la vie par les plaisirs, par un agréable utile emploi du temps, et par le choix des moyens d'être heureux, en douze entretiens* ; recueillis et publiés par C.C. Martin de Salins, ancien vérificateur des comptes de l'administration.

1822, n° 981 : *Grande découverte qui doit faire époque dans l'histoire du monde et révolutionner la science de la médecine*. In-8° d'1 demi-feuille. Imp. de Le Normant, à Paris.

Signé : Dutertre, ex-capitaine d'artillerie et ancien élève de l'école polytechnique.

1822, n° 1074 : *De l'immortalité de l'âme*. Ouvrage posthume de M. Honoré-Noël-François-Dominique Barrallier fils, de Marseille, décédé le 24 juillet 1821, dans sa dix-septième année. Revu, classé par ordre de matières et publié par M. Dominique Bareillier, avocat, son père. In 8° de 4 f 1/2. Imp. de Dubié.

1822, n° 5352 : *Ouvrage dédié au bon, juste et sage Louis XVIII, roi de France et son sauveur par sa juste prudence, et à son auguste famille royale ; et à MM. les membres du collège électoral du département de Seine-et-Marne ; session du 13 novembre 1822 pour l'arrondissement*

de Fontainebleau ; par les soins et les veilles du sieur Antoine Duguet, membre dudit collège, laboureur et propriétaire, demeurant à Herbauvillers, maire de cette commune depuis plus de trente ans ; mis en vers libres, et le tout prouvé par l'expérience en 4 chapitres. In 8° d'une demi-feuille. Imp. Michelin, à Melin.

En stances de quatre vers, tous à peu près de la même longueur. Voici la seconde stance :

Je ne demande ni place, ni rang, ni récompense ;
L'envie de faire le bien sera toujours ma jouissance ;
Je veux servir mon Dieu, mon Roi et mon pays ;
C'est toute mon ambition et mon unique envie.

On devine au travers de ces exemples, choisis parmi beaucoup d'autres, une innocence perdue. L'homme de 1822 n'a pas encore pris conscience du caractère nécessairement médiatique de la communication sociale. Il raisonne en termes simples : "je pense quelque chose d'intéressant, donc je le publie" ; mais il ne perçoit pas le passage, évidemment problématique, du singulier au collectif. Une telle naïveté se retrouve chez tous ces héros balzaciens qui, convaincus de leur génie, débarquent à Paris et découvrent avec désappointement qu'il faut apprendre les règles du jeu avant de jouer avec les autres. D'une certaine manière, cette naïveté est aussi celle de Balzac, qui récuse le jeu parce qu'il y voit l'argent et son action corruptrice, sans s'interroger réellement sur ses fondements culturels.

Plus généralement encore, le principe de l'inspiration littéraire naît et se nourrit de cette naïveté, que l'écriture transfigure : le "je pense donc je suis" du romantisme, cette façon de faire de tout texte, quel que soit le genre auquel il appartienne, un acte de profération, cette tentative d'assimiler l'énoncé et l'énonciation, constitue le miracle d'une époque autant que d'une littérature. Hugo disait, dans la préface de l'édition *ne varietur* de ses œuvres : "tout homme qui écrit écrit un livre ; ce livre, c'est lui". Je proposerais volontiers cette phrase comme épitaphe pour le romantisme, et je voudrais

suggérer, par elle, que la statistique, en comptant des livres contribue à l'histoire des hommes et des textes. Grâce à la bibliométrie et à toutes les autres techniques à la disposition du chercheur, l'histoire poursuit ainsi son chemin vers sa réalisation dernière : ni une histoire interne et formelle, ni une histoire sociale, mais la connaissance où s'articulent les deux natures du fait littéraire, le domaine où la coexistence du dit et de l'indicible, du moi intime et de la nécessaire altérité ne relève pas du possible ou du théorique, mais simplement du fait accompli.

Alain Vaillant
Université de Saint-Etienne

1. Sur cet épisode institutionnel, cf. Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres*, Paris, éd. du Seuil.

2. Il est vrai que le programme de Lanson était plus ambitieux : cf. Roger Fayolle, "Bilan de Lanson", in *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 12-22.

3. Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

4. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (les textes réunis et traduits dans ce recueil ont été publiés de 1972 à 1974).

5. Cf. Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979 ; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, éd. de Minuit, 1985.

6. Cf. J. Tynianov, "De l'« évolution littéraire", in *Théorie de la littérature*, Paris, éd. du Seuil, 1965, p. 122-128 ; Tzvetan Todorov, "Histoire de la littérature", in Oswald Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 188-192 (pagination de la collection Points/Seuil).

7. Cf. Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre*, Paris, Promodis, 1987.

8. Cf. Edgar Petitier, Guy Rosa, Alain Vaillant, “Si Victor Hugo était compté”, in *La Gloire de Hugo* éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 329-391.

9. Cf. Alain Vaillant, “Balzac et la crise de l’édition romanesque sous la monarchie de Juillet”, in *Le Moment de la Comédie humaine dans l’écrit balzacien*, Saint-Denis, Presses de l’Université de Vincennes, 1991.

10. Pour une présentation générale de la bibliométrie, cf. *Mesure(s) du livre*, Paris, éd. de la Bibliothèque nationale, 1991.

11. Pour une analyse plus circonstanciée de cette courbe, cf. Alain Vaillant, “L’un et le multiple : éléments de bibliométrie littéraire”, in *L’Histoire littéraire aujourd’hui, o.c.*, p; 81-93.

12. Il faudrait aussi citer *Les Misérables* ; mais on sait que cette œuvre et son auteur sont devenus inclassables.

13. Cf. Alain Vaillant, “L’écrivain, le critique et le pédagogue (1840-1909)”, in *Philologiques I*, Paris, éd. De la Maison des sciences de l’homme, 1990, p. 311-332.

14. Pour m’en tenir à un critère objectif, j’ai seulement écarté les notices qui ne comportaient aucune mention d’éditeur ou de libraire chez qui se procurer l’ouvrage, ni de prix.

Annexe

La table systématique de la *Bibliographie de la France* de 1811 à 1847 (on n’a pas tenu compte, ci-dessous, de quelques variations négligeables)

THEOLOGIE : bibles, extraits et ouvrages relatifs / liturgie / catéchistes, cantiques, sermonaires / apologistes, mystiques, etc.

JURISPRUDENCE : droit étranger / droit français

SCIENCES ET ARTS : encyclopédie, philosophie, morale, métaphysique / éducation et livres d’éducation / politique, économie politique, administration / finances / commerce, poids et mesures / physique, chimie, pharmacie / histoire naturelle / agriculture, économie rurale, vétérinaire et domestique / sciences occultes / gymnastique et jeux / arts et métiers / Beaux-arts / médecine et chirurgie / mathématiques / astronomie / marine / art, administration et histoire militaires

BELLES LETTRES : introduction et langues / rhétorique et éloquence / poétique et poésie / théâtre / romans et contes / philologie, critique, mélanges / polygraphes / mythologie et fables / épistolaires

ALAIN VAILLANT

HISTOIRE : géographie / voyages / chronologie / histoire universelle, ancienne et moderne / histoire sacrée et ecclésiastique / histoire ancienne, grecque et romaine / histoire moderne des différents peuples / histoire de France / antiquités / sociétés diverses et secrètes / sociétés savantes / histoire littéraire et bibliographie / journaux / biographie et extraits.

PRÉSENCE D'ALBERT BÉGUIN (1901-1957) ¹

En clôturant le colloque sur les “*Tendances actuelles de la Critique*” qui tint ses assises à Cerisy en septembre 1986, le Belge Georges Poulet, faisant le point, ne pouvait s’empêcher de constater, non sans quelque regret ceci :

Nous avons irrémédiablement perdu, par l’absence et le silence d’Albert Béguin, l’un des plus grands d’entre nous. ²

Albert Béguin était mort depuis presque dix ans. En août 1977, comme pour réparer cette injustice, Georges Poulet avec Jean Rousset, Jean Starobinski et Pierre Grotzer organisaient à Cartigny une rencontre consacrée exclusivement aux travaux critiques d’Albert Béguin et de Marcel Raymond ³. Les communications présentées lors de cette rencontre ont fourni la matière d’un ouvrage désormais fondamental pour qui veut connaître de plus près les deux grandes pensées critiques, à l’origine du groupe qu’on a fini par appeler l’ “Ecole de Genève”, dont Marcel Raymond est, sans l’avoir voulu, le père-fondateur. Depuis, les approches de la littérature, sociologique, linguistique, sémiotique, génétique, se sont succédé à un rythme accéléré en épousant les mutations accomplies au sein des sciences humaines, quand elles ne furent pas délibérément à la remorque de celles-ci.

L’orientation critique dont je vais parler ici est l’expression d’une dette, contractée voilà plus de quarante ans. Qu’on nous permette d’introduire notre exposé par quelques souvenirs personnels.

Bachelier en 1947, j'avais choisi de faire des études de lettres et de littérature allemande. Au début de mon année de propédeutique un livre me tomba sous la main. L'auteur m'était inconnu. Il s'appelait Albert Béguin. Ce livre avait pour titre : *L'Ame romantique et le rêve*. Paru aux éditions des Cahiers du Sud à Marseille ⁴, il venait d'être réédité chez Corti en 1946. Pour moi qui avais fréquenté l'histoire de la littérature française à travers les manuels de Gustave Lanson et celui d'Abry, Audic et Crouzet, et dont la mémoire était littéralement saturée de dates, de faits biographiques et d'histoire, la lecture de ce livre fut une révélation : j'y fis la découverte d'un monde nouveau, celui de la littérature.

Dans ce livre à la couverture bleu nuit, le paysage du romantisme allemand se dessinait en termes fascinants. Chacune des aventures intérieures, courues par ses poètes, s'inscrivait dans un ciel qui avait ses nébuleuses et ses comètes. Y gravitaient l'Etoile matutine, Novalis ; Séléné, Ludwig Tieck ; l'Etoile polaire, Achim von Arnim ; car chaque chapitre était précédé du nom de l'écrivain, doublé de celui d'une étoile. Au sein du rêve, les romantiques allemands rejoignaient dans l'espace indéfini de l'âme leurs frères français, Nerval, Nodier, Mallarmé et Rimbaud. D'un seul coup, je découvris avec émerveillement tous les sommets et les abysses de la sensibilité et de l'imaginaire, que pouvaient receler les œuvres de ces poètes exotiques pour moi, car l'étrange à l'époque commençait à la première frontière. Désormais, la littérature, à mes yeux, c'était cela. Puis-je, d'ailleurs, l'avouer ? Jamais cette image de la littérature allemande n'a pu être totalement effacée de mon esprit.

On a donné le nom de "critique de la conscience" ou "critique d'identification" à cette attitude à l'égard de l'œuvre littéraire représentée par Albert Béguin, par les Suisses Marcel Raymond, Jean Rousset et Jean Starobinski, par le Belge Georges Poulet et par Charles Du Bos. A l'évidence, l'étiquette ne convient guère. Elle est même paradoxale, dans la mesure où deux démarches foncièrement antinomiques y sont associées, l'une "critique" qui consiste étymologiquement à distinguer, à séparer le bon grain de l'ivraie, (*krinein*) et à

juger ; l'autre intuitive — terme dont la fréquence chez Béguin est significative — bref la pénétration intime de l'œuvre littéraire, poussée jusqu'à l'osmose avec elle.

Disons-le d'entrée de jeu, d'Albert Béguin nous ne pouvons pas attendre l'acquisition d'une technique d'approche des textes littéraires. Ni chez lui, pas plus que son ami et confident Marcel Raymond, on ne trouvera l'exposé systématique d'une méthode, comme le souligne justement J. Starobinski⁵. Sa réflexion sur l'acte critique se trouve, éparse, dans ses souvenirs autobiographiques et surtout dans sa correspondance, notamment dans le dialogue permanent qu'il a entretenu avec M. Raymond⁶. C'est cependant par une lecture attentive de ses travaux littéraires que l'on pourra reconstituer en quelque sorte son parcours critique, et en dégager les lignes de force. De théorie proprement dite, il ne peut guère être question.

Un vocable mène au cœur de ce que nous appellerons plutôt l'attitude de Béguin à l'égard de la littérature, c'est le terme "*Erlebnis*", qui devient en français "expérience vécue"⁷. Rare chez lui son utilisation en allemand. Pourtant à propos de Baudelaire, Albert Béguin écrit ceci :

L'expérience [il cite entre parenthèses le terme allemand *Erlebnis*] n'est pas certes, la « source » de l'aspiration spirituelle, mais au moins chez Baudelaire, elle est une expression autre de la même réalité psychique.⁸

En fait, cette notion d' "expérience vécue" constitue l'axe sur lequel repose la critique d'Albert Béguin. Non seulement elle en est le fondement, mais elle représente le critère à partir duquel A. Béguin juge de la qualité intrinsèque du texte littéraire, de son authenticité. N'illustre-t-il pas lui-même de façon paradigmatique ce type de rencontre, lui pour qui le romantisme allemand découvert à travers le nom de Jean Paul, aperçu sur un livre poussiéreux alors qu'il était vendeur dans une petite librairie des Batignoles, décida de sa vocation littéraire et de sa vie ? A. Béguin décrit la rencontre en ces termes :

Encouragé par tant de hasards, obéissant à l'invitation de tant de présages et de réminiscences enfantines, je me mis en quête du romantisme allemand.

Et il ajoute :

C'est donc « notre » *expérience*, s'il est vrai que celle des poètes que nous adoptons s'assimile à notre essence personnelle pour l'aider dans sa confrontation avec l'angoisse profonde — c'est notre *expérience* que je pensais retrouver dans l'étude que j'entrepris. Et je n'ai renoncé ni à cet espoir ni à cette orientation de mon enquête.⁹

La recherche personnelle qu'il assimile à l'expérience de sa génération, et plus largement l'enquête sur l'homme se confondent. L'expérience, voilà le maître-mot, la clef de la quête d'Albert Béguin, qui, dans son voyage à travers la littérature, part à la découverte des autres et en même temps à celle de sa propre identité. Au point que G. Poulet pourra écrire que "l'œuvre écrite de Béguin, depuis *L'Ame romantique* jusqu'à ses derniers écrits, peut être considérée comme une entreprise de recherche de soi-même par le truchement des autres"¹⁰.

Quête, expérience, rencontre, aventure. La fréquence de ces vocables est frappante dans les travaux de Béguin et M. Raymond. Ce dernier pose en termes clairs l'objectif de son ami dans *L'Ame romantique et le rêve* et le sien, lorsqu'il explique à propos du cheminement de Béguin entre 1930 et 1940 qu'il s'agissait désormais d'envisager la littérature française d'un œil nouveau, c'est-à-dire de "la comprendre en fonction d'une expérience de portée universelle", de l'immense exploration métaphysique, qui avait été menée dans l'Allemagne de 1800¹¹. L'explication de ce transfert, c'est que Béguin avait découvert chez Jean Paul, puis chez Novalis, l'idée directrice de leur future recherche : celle du romantisme intérieur. Béguin avait été littéralement fasciné par le fragment de Novalis : "Le chemin mystérieux va vers l'intérieur". Car il ne faut pas s'y tromper, si dans la notion d' "expérience", l'externe, le dehors, soit le biographique, et le dedans, sont conjointement impliqués, le vécu intérieur prédomine.

Que montre Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve* ? Il met en évidence qu'à la suite du XVIII^e siècle mécaniste, "sans étonnement, sans angoisse", des poètes comme Hölderlin, Novalis, Tieck, Brentano ou Hoffmann, par réaction contre le rationalisme dissociateur, ont ressuscité quelques grands mythes de l'humanité, le mythe de l'âme, le mythe de l'unité entre l'esprit de l'homme et l'univers. Et il montre admirablement que les romantiques allemands ont réhabilité une poésie intériorisée, assimilée à une quête de la connaissance. De cette aventure, il découvre à son tour les prémisses chez Rousseau et Sénancour, il en retrouve les traces de Nerval et de Baudelaire jusqu'au Surréalisme :

Le mot aventure, quand on songe à l'histoire intérieure de Breton, telle que la retracent ses meilleurs livres, reprend son plein sens, celui qu'on lui donnait au temps de Perceval et de la Quête du Graal. L'aventure n'était point alors faite de passagère surprise seulement ; elle était d'abord un exploit, et ensuite un voyage, le voyage même de la vie à travers une forêt de symboles qu'il fallait apercevoir, interpréter, comprendre, pour se frayer un chemin, toujours au risque d'y périr, vers une lumière promise mais invisible.¹²

Cette déclaration à propos de Breton met à jour le lien que Béguin établit entre la poésie et le problème de la connaissance. Pour lui, Novalis, Rimbaud ou Breton, poursuivent, chacun par la magie de leur écriture, l'ambition d'élargir leur pouvoir au-delà des limites où les enferme l'état actuel de leur connaissance raisonnable. Retenons la déclaration : "se frayer un chemin (...) vers une lumière promise mais invisible". Béguin assimile la poésie, celle nourrie des états seconds tels le rêve, la folie, ou le hasard, à un mode de découverte de la partie cachée de soi-même. Elle est instrument d'exploration pour le créateur, mais aussi pour le lecteur, soit celui qui lit non pas par obligation professionnelle dans le sens où Thibaudet utilise le mot, mais bien le lecteur par vocation. En 1931, Béguin n'hésite pas à écrire que la poésie "se confond avec la méthode du mystique, la démarche du philosophe ou les pratiques du magicien"¹³.

Même si après l'expérience de la guerre, il corrigera le caractère excessif de ses assertions, pour lui la fréquentation de la littérature demeure indissociable du problème métaphysique — approche de l'inconnaissable ou de l'invisible.

A propos de la critique de Béguin et de Raymond représentative de leur génération, Starobinski livre un diagnostic sans ambiguïté ; ce qu'ils cherchent, c'est davantage "la définition de la *poésie* que celle de la *critique*". Quant à leur réflexion, elle repose sur

la portée exacte de l'acte poétique, sur les raisons qui doivent nous le rendre précieux et non sur les *moyens* et les techniques qui nous permettraient de nous en approcher.¹⁴

On ne peut être plus pertinent. Même si, comme nous le verrons, on peut, on doit nuancer ce jugement.

On n'insistera jamais assez sur les retombées de cette nouvelle perspective dans laquelle Béguin place le phénomène littéraire. La conséquence la plus importante, et qui a fait date, c'est le déplacement de l'interprétation du romantisme français¹⁵. Celle-ci peut se résumer ainsi : le romantisme de Lamartine, de Musset ou de Hugo, à l'exception du côté visionnaire de ses vers, n'est rien d'autre que l'expression d'une confession lyrique, qu'un phénomène essentiellement rhétorique. Le romantisme véritable, c'est celui de Nerval, de Baudelaire et de Rimbaud. Mais au-delà de ce changement de perspective, la lecture du romantisme allemand fournit à Béguin un instrument de mesure pour jauger l'œuvre littéraire. La pierre de touche, c'est désormais, à ses yeux, l'intériorité dont l'œuvre est le symptôme. L'œuvre authentique, c'est celle qui est le fruit de l'aventure intérieure du poète en quête d'absolu littéraire.

Cette définition éclaire ce que Béguin entend par poésie :

La poésie se nourrit de toutes les régions de l'être, veille et rêve, propos concertés et rencontres, floraisons de l'inconscient et jardins du savoir. Mais elle ne se confond avec aucune, elle transforme, transporte la donnée vitale, l'enlève à son apparence fortuite et individuelle, l'exalte jusqu'à une signification qui nous dépasse. C'est là le sens de toutes les

œuvres poétiques, — et un discours peut l'être aussi bien qu'un poème, pourvu qu'il opère ce passage au plan mythique.¹⁶

Ce qui signifie qu'il n'est de poésie pour Béguin que dans la mesure où il y a transformation symbolique de la "donnée vitale" — consciente ou non — où il y a passage, élévation au plan mythique de l'expérience individuelle, soit dépassement, transcendance de sa signification rationnelle. Pour ce qui concerne le champ de sa critique, A. Béguin dispose désormais d'une unité de mesure grâce à laquelle il peut distinguer les vrais poètes des autres. La liste en est longue : pour les poètes modernes y figurent Péguy, Claudel, P. Jouve, Pierre Emmanuel, Supervielle, Saint John Perse, Joë Bousquet, Ramuz, Léon Bloy, Green, Bernanos... Liste gratuite, tant elle est incomplète ! Car il faut bien voir que l'œuvre de Béguin critique représente un ensemble de plus de mille trois cents articles...

Il faut rappeler ici que c'est avec Wilhelm Dilthey que le vocable "*Erlebnis*" revêt une fonction conceptuelle au point de devenir rapidement non seulement un mot à la mode, mais la notion capitale de la poétique allemande, adoptée comme étalon par un certain nombre de langues européennes¹⁷. Il n'est pas indifférent de se souvenir que le philosophe allemand a utilisé le concept d'*Erlebnis* dans un essai sur Goethe (1877), où il compare le *Stürmer* Goethe avec Rousseau pour expliquer l'apparition d'une nouvelle forme de création littéraire, générée à partir du monde des expériences biographiques, revécues au plus profond de soi et transfigurées, au point que toute discrimination entre le sujet et l'objet est abolie. H.-G. Gadamer remarque¹⁸ que pour Dilthey la formation du mot "*Erlebnis*", apparu vers 1870 à propos du lyrisme de Rousseau, renferme implicitement une critique du rationalisme de l'*Aufklärung* et ce dans la mesure où le mot, de par sa structure, met l'accent sur le concept de vie, et en même temps sur l'immédiateté avec laquelle quelque chose de réel est saisi, appréhendé. Il suggère que l'influence exercée par Rousseau sur le classicisme allemand, tout en rendant possible la création

du terme, a légitimé l'*Erlebnis* comme concept littéraire et critère d'authenticité. Pour Dilthey, la poésie n'est pas la simple reproduction de l'*Erlebnis*, elle en est "l'expression poétique" qui se distingue des autres types d'expression par les qualités qu'elle possède : celles d'être immédiate et totale :

Le vécu passe ici entièrement, intégralement dans l'expression. Aucun processus de réflexion abstraite ne sépare les profondeurs du vécu de leur représentation par les mots. C'est la vie de l'âme dans toutes ses modulations, ses fines nuances, dans toute la continuité de son déroulement qui par l'expression devient immédiatement accessible à l'entendement.¹⁹

Cet éclairage porté sur le vocable "*Erlebnis*" prend toute sa valeur appliqué à Albert Béguin. Celui-ci, comme Marcel Raymond, Charles Du Bos ou Georges Poulet, a "reçu" en même temps que le concept d' "expérience vécue", qu'il appelle ici "rencontre", là "aventure", le contexte attaché au terme. En faisant de cette notion un des pivots de sa critique, Béguin a assimilé du même coup son fondement métaphysique et, d'instinct, il s'est inscrit dans l'horizon d'attente impliqué par le concept lui-même.

Nul autre que G. Poulet, en concluant le Colloque de Cerisy de septembre 1966, a évoqué au passage les relations de la Critique de la conscience avec la philosophie allemande qu'il prend pour garant. Il suggère cette réflexion :

La critique n'est-elle pas en effet, tout comme la *Geistgeschichte* (sic) une pensée sur une pensée ? On a dit de même qu'elle était une conscience de la conscience, une littérature sur de la littérature.

Il ajoute quelques lignes plus loin : "La critique est une expérience surgissant d'une autre expérience"²⁰ Non sans constater que le mot "expérience" essentiel encore dans le langage de Curtius, de Gundolf, de Du Bos et de Raymond soit en train de passer de mode. A cette famille d'historiens de la littérature, il aurait pu agréger Béguin, sans aucune restriction. Car c'est à coup sûr lui qui est le plus proche de Dilthey à travers le mot-clef d'expérience, *Erlebnis*. La

définition que G. Poulet donne de l'*Erlebnis* diltheyen convient admirablement à la conception que Béguin se fait de la critique :

Employant ce mot dans le sens où Dilthey s'en servait constamment, dans le sens d'expérience vécue, d'*Erlebnis*, je dirai que l'expérience est ce que j'éprouve, ce qui est ressenti par moi comme formant sur le moment le contenu de mon existence. Or la critique a cette particularité extraordinaire de constituer une expérience personnelle reprenant ou prolongeant l'expérience d'autrui. Elle est le ressentir en moi du sentir d'un autre. Elle est la coïncidence de deux façons d'être qui sont pourtant expérimentées par deux personnes différentes.²¹

Nous sommes au centre de la question. Cette déclaration souvent citée de Béguin illustre la similitude de démarche :

Il y a des critiques, et je les envie beaucoup, qui sont des critiques objectifs, c'est-à-dire qui abordent chaque œuvre avec une disponibilité totale et sans intervenir personnellement. Eh bien, j'ai le malheur de n'être pas de ceux-là.

Et il ajoute :

A tout ce que fais : je mêle le moi-même.²²

C'est une véritable profession de foi en faveur de la critique subjective que nous livre Béguin dans cette réponse à André Alter :

Je pense que la critique la plus valable est tout de même cette critique qui est très proche de notre écriture, c'est-à-dire où l'écrivain court sa propre aventure en écrivant, où dans l'invention même des mots il opère l'un des stades de son aventure personnelle et spirituelle. La critique subjective me semble entièrement justifiée et est défendable.²³

Cette définition de la critique se passe de commentaire. Contentons-nous de souligner l'aveu de la coïncidence de l'aventure de l'écrivain avec l'aventure personnelle et spirituelle que court le critique subjectif. Depuis la découverte du romantisme allemand, Béguin ne se lassera pas de dire que

“critiquer, c’est coïncider avec l’aventure spirituelle du poète.”²⁴

Dans son avertissement qui précède les essais de critique littéraire regroupés sous le titre *Création et Destinée*, Pierre Grotzer a insisté sur la position très particulière de Béguin critique. Ce dernier dépasse souvent le domaine de la critique littéraire, note P. Grotzer, dans la mesure où “son intérêt ne porte pas seulement sur le texte lui-même, mais avant tout sur l’expérience subjacente” au texte ²⁵. Rien n’est plus vrai. On sait que Béguin n’a jamais abordé l’œuvre d’aucun écrivain qu’il a choisi en “critique” pur, avec l’objectivité qui juge. L’acte critique, tel qu’il le conçoit, revient à une prise de conscience subjective de l’auteur, fondée sur “l’intuition”. Cette “intuition” que Bergson définit comme “la sympathie par laquelle on se transporte à l’intérieur d’un objet pour coïncider avec ce qu’il a d’unique et par conséquent d’inexprimable” ²⁶. La publication par Béguin et P. Thévenaz des *Essais et témoignages* sur Bergson n’est-elle pas la preuve de la complicité philosophique et au-delà, poétique, de Béguin avec l’auteur des *Données immédiates de la conscience* ²⁷ ? L’intuition bergsonienne, il faut le souligner, est étrangement semblable au concept mi-psychologique, mi-métaphysique de “*Einfühlung*”, cette aptitude à s’identifier à l’objet, à palpiter selon son rythme propre, dont le philosophe Theodor Lipps (1851-1914), à la suite de Dilthey, au début du siècle, a fait le fondement de son esthétique. De fait, Béguin déclare son scepticisme à l’égard de “toute autre méthode que celle de la sympathie” ²⁸. Au seuil de sa recherche sur les romantiques allemands, il prend soin de souligner que son étude a été “entreprise par sympathie” ²⁹. C’est que lire les écrivains qu’on a élus, consiste à chercher des éclaircissements sur soi-même ! “C’est « notre » expérience (...) que je pensais retrouver dans l’étude que j’entrepris”³⁰, déclare-t-il encore à propos de sa recherche sur les romantiques allemands. Il ne cessera de le redire : la “poésie pure” est et demeure une “*expérience*” humaine dont “l’ambition de *connaissance*”³¹ est le moteur. En fin de compte, cette connaissance des autres doit aider à la connaissance de soi-même : “Ce qui importe, c’est de

connaître qui je suis”³². Corrélativement, il ne sera pas de lecture possible sans “cette correspondance secrète entre l’œuvre et son lecteur (...) partiellement une correspondance avec ce qui fait que nous nous ressemblons, nous, gens d’une même époque”.³³

Cela posé, il faut bien voir que l’orientation foncièrement subjective de Béguin résulte d’un choix délibéré, étayé sur un certain nombre de refus, qui aident à mieux saisir la particularité de son attitude critique. Globalement, ces refus se focalisent sur la démarche et les acquis des “sciences humaines”. Pour deux raisons. La première, parce que les “sciences humaines” ravalent le supérieur à l’inférieur, rabaissent le génie. Il est significatif d’ailleurs que “le commun des mortels ne fait rien d’autre lorsqu’il cherche dans la biographie le moyen de ramener le poète à la mesure banale”³⁴. N’est-ce pas le sens de tant “d’études psychologiques” ? La seconde raison, c’est que les sciences humaines appréhendent du “dehors”, à l’aide de moyens rationnels inappropriés, la réalité intérieure, spirituelle, transmise par la littérature.

Dans un texte sur les *Pensées* de Pascal, Béguin pose sans ambiguïté le problème en mettant l’accent sur l’incompatibilité des deux démarches :

Les exigences d’objectivité, de mensuration chiffrée, d’analyse systématique que comporte la science sont particulièrement étrangères à la démarche naturelle des arts du langage³⁵.

Retenons au passage l’emploi du mot “langage”. Suit la constatation selon laquelle le critique en littérature a suivi en esclave les grandes orientations des sciences humaines. C’est aux yeux de Béguin, la raison majeure de sa faillite :

Longtemps tributaire de l’histoire, (...) le critique littéraire s’est asservi (...) et continue à s’asservir aux exigences de la psychologie, de la sociologie, de toutes sortes de disciplines externes, quand ce n’est pas simplement aux impératifs des lettres politiques³⁶.

Béguin ne cesse de mettre en garde contre la confusion de deux vérités fondamentalement distinctes : “La vérité

historique et la vérité intérieure”³⁷ Définissant le rôle de la critique littéraire, il ne se lasse de dénoncer la recherche d’une “objectivité” scientifique “hétérogène à son objet”, la littérature.

La connaissance d’une réalité spirituelle appelle le concours d’autres facultés, d’autres moyens d’approche que la loupe, le centimètre et la balance à peser le papier d’Auvergne”³⁸.

“Jamais la vie n’explique l’œuvre”³⁹. C’est le contraire, “ce n’est pas le document secret qui explique l’œuvre poétique, mais inversement, c’est la poésie qui éclaire la biographie”⁴⁰. La faute en incombe à la critique positiviste, explique A. Béguin dans un essai sur Pierre Jean Jouve. Celle-ci “nous a accoutumés à interpréter cette étroite concordance dans le cadre d’une causalité où le seul fait « réel » et « vécu » serait le fait historique, dont le poète ne ferait que traduire l’écho.” Or, pour Béguin, le rapport entre le vécu et l’œuvre littéraire est différent : “(...)le poème et l’événement sont deux parties d’un même discours, deux phrases de la même et discordante symphonie”⁴¹. Rien de plus aberrant que la critique biographique, “qui croit vainement atteindre au plus secret d’une âme à travers le détail des apparences”⁴².

La critique historique ne trouve pas davantage grâce à ses yeux. Dans son commentaire du grand ouvrage de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, il félicite son ami d’avoir échappé “presque constamment à la tentation historique”⁴³ :

Ce que tu as écrit, souligne-t-il, ce n’est nullement une de ces géographies d’une époque où excellent les « universitaires » et les vigneron — mais bien la plus belle des méditations continues sur les conditions de l’acte poétique.⁴⁴

Au fil de ses essais, Béguin fournit la matière d’un véritable réquisitoire contre les approches systématiques de la littérature, dont le moi du critique n’est pas l’axe principal. Si le critique d’obédience positiviste représente l’ennemi numéro un que Béguin ne manque pas une occasion de récuser

violemment, toute démarche conduite en fonction d'un projet "scientifique" fait l'objet d'un refus. Après le rejet qui ne nous surprendra guère du fondateur de la critique française, Sainte-Beuve⁴⁵, Béguin s'en prend à toute pensée critique systématique susceptible d'exercer un véritable despotisme sur les esprits.

Méfiance à l'égard de la philosophie. Son défaut fondamental pour Béguin, c'est l'abstraction. Elle ambitionne de reconstruire le monde dans l'abstrait⁴⁶ et en ce sens, elle n'est pas loin de l'anti-poésie. A propos de Breton, Béguin souligne, que "rien ne change par les idées, les plans, les programmes ; il y faut le réveil des incandescences intérieures"⁴⁷. Célébrant Max Jacob, il fait sien son refus des "idées qui n'ont rien à voir avec la poésie", car "c'est *l'inexprimable qui compte*"⁴⁸.

Béguin choisit deux cibles principales dans sa mise en cause de l'approche scientifique de la littérature. La première, la critique d'obédience marxiste qu'il récuse dans un note sur Lucien Goldmann et la méthode "globale"⁴⁹ : "Une étude «scientifique et explicative » des œuvres de l'esprit ?" s'interroge-t-il, non sans souligner que cette ambition "a condamné à de bien décevantes aventures la critique inaugurée par Taine et prolongée jusqu'à nos marxistes contemporains"⁵⁰. Son raisonnement à propos de l'étude de L. Goldmann sur la vision tragique des *Pensées* de Pascal :

Il ne viendra à l'idée de qui que ce soit de nier que Pascal dépende de son milieu, pas plus que de contester les aspects bourgeois de l'esprit janséniste. Mais en décelant ces influences sociales, on est encore en deçà de la réalité de Pascal et de ce qui fait que sa parole nous atteint en plein cœur...⁵¹

"Arbitraire" la démarche de Goldmann à la "recherche d'une totalité relative", qui passe de l'œuvre au "groupe social", et de celui-ci à l'œuvre, sautant par dessus l'unité autrement forte et éclairante que constitue la personne de l'auteur. C'est que pour Béguin, toute création authentique repose sur la liaison d'un langage à la personne qui façonne celui-ci selon des rythmes

intérieurs, strictement particuliers, individuels, qui n'ont que des rapports secondaires avec "le groupe social". On retiendra ici encore l'insistance sur le langage.

Deuxième cible privilégiée par Béguin : la psychanalyse freudienne. On sait la place que Béguin a accordée à l'inconscient dans *L'Ame romantique et le rêve*, au point d'en faire le deuxième grand mythe du romantisme allemand à côté de celui de l'Ame et de celui de la Poésie. La thèse soutenue par Béguin de la parenté entre les romantiques allemands et les poètes français de Sénancour et Rousseau aux surréalistes repose sur le recours au rêve qui donne accès à l'intériorité. Le critique suisse conçoit le héros romantique comme un homme qui s'efforce d'échapper aux données "objectives" du sens et de la connaissance rationnelle pour se livrer "aux inspirations qui surgissent des abîmes inconscients"⁵². Or, précisément à l'occasion d'un essai sur "*Les romantiques allemands et l'inconscient*", Béguin met en évidence ce qui distingue l'inconscient, tel qu'il le conçoit, de l'inconscient dont la psychanalyse a fait l'objet de son investigation clinique. On y apprend que l'inconscient, c'est le lieu où le poète atteint, par delà la connaissance rationnelle, une communication directe, intuitive avec les choses et l'univers tout entier. Et, en ce sens, il se rapproche plutôt de la "conscience transcendante" novalisienne ou de "l'abîme de l'âme" de la mystique. En tout cas, l'inconscient ne doit pas être confondu, insiste Béguin, avec le lieu de la "simple accumulation de tout ce que nous replongeons dans l'ombre par souci de protéger notre santé"⁵³. Ce n'est donc nullement l'inconscient du psychanalyste qui verrait dans l'expérience poétique une voie possible pour expliquer les profondeurs obscures de l'être. Béguin recourt à cette métaphore pour le caractériser :

L'inconscient (...) n'est plus la chambre de débarras où une trappe automatique rejette les turpitudes de notre nature, mais bien le « fond de l'âme », (...) le lieu de notre communication avec la seule Réalité.⁵⁴

A propos de Supervielle, le critique souligne précisément la différence entre le "nocturne" et l'inconscient freudien :

Supervielle ne trouve nullement en lui ces abîmes où seraient tapis, en réserve, les instincts bruts et les sauvageries prêtes à éclore dans l'individu le plus inoffensif. Le puits où sommeillent les images intérieures est à la fois un miroir, où se reflète la pureté du ciel visible, et mieux qu'un miroir, une sorte de trésor inépuisable, où vivent, d'une durée autre que celle de la terre, les êtres qui furent ou qui seront." ⁵⁵

Entre cette conception de l'homme dans l'univers et la théorie freudienne il y a "tout l'abîme qui sépare une mystique d'un psychologisme pur" ⁵⁶. Une exception, une seule, pour André Breton et ses amis. Béguin leur reconnaît le mérite d'avoir participé à une des ambitions les plus valables de la psychanalyse : ils ont essayé de reconnaître nos rêves, nos mythes personnels, "les mêmes contenus, le même langage chiffré, les mêmes vérités secrètes qui appartiennent aux mythes collectifs et ancestraux" ⁵⁷.

Il est désormais clair que la littérature pour Béguin ne peut être l'objet d'une étude scientifique. L'objectivité, l'évaluation chiffrée, l'analyse systématique sont le privilège de la science — mais en tant que telles, il s'agit de démarches étrangères par nature aux arts "et surtout aux arts du lang-age" ⁵⁸. C'est une véritable profession de foi qu'il dépose ici dans une "*Note sur la critique littéraire*" : "C'est l'œuvre qui est le donné, la réalité par elle-même valable" rappelle le critique, "et qu'il s'agit de comprendre en tant que telle, non pas en tant que symptôme d'autre chose de plus important à saisir." ⁵⁹ Il ajoute cependant ceci :

Le choix et l'ordre des mots, le mouvement de la phrase, le jeu réciproque des épisodes ou des images, ce qu'ils ont à dire ensemble et que ne dirait aucune autre combinaison imaginable : tel est l'objet proposé à l'intelligence. Elle en rendra compte, dans la mesure du moins où ces réalités non immédiatement intelligibles peuvent tomber sous sa saisie. ⁶⁰

La note dont est extrait ce passage, Béguin l'a publiée en 1955 dans la revue *Esprit* qu'il dirigeait. Il vient juste d'évoquer la critique nouvelle à travers R. Barthes, G. Poulet et J.-P. Richard, mais, en fait, c'est l'objectif de sa propre critique qu'il dégage ici. Par rapport à son approche dans

L'Ame romantique et le rêve, la mutation apparaît considérable. La manière dont il conçoit la fonction du critique, si l'on en juge d'après l'essai publié par Pierre Grotzer⁶¹, sous le titre *La Critique dans son temps*, lequel regroupe des textes datés des années 1946-1948 et 1952, laisse penser que ce changement s'est opéré au lendemain de la deuxième guerre mondiale.

On pourrait parler, sans exagération, de changement de cap ! Béguin ne conçoit plus de critique sans engagement personnel.

Méditer sur les pouvoirs de l'imagination, ce ne saurait plus être un jeu gratuit ou la satisfaction d'une pure et simple curiosité intellectuelle⁶².

Il avoue sans ambiguïté :

Il est donc naturel que le critique ne puisse plus revendiquer cette fonction que je posais tout à l'heure en termes parfaitement individualistes, en disant qu'il existait une critique idéale, la critique de celui qui rend compte de son dialogue personnel avec les livres...⁶³

En revanche, Béguin continue d'être convaincu que l'œuvre littéraire véritable naît de la vie intérieure de l'homme, exclusivement, — il n'en démordra pas — mais dorénavant il accorde à celle-ci une signification de symptôme ou de signe par rapport non pas seulement à celui qui l'a créée, mais aussi à l'époque. L'œuvre devient à ses yeux document, plus encore, témoignage, car

L'écrivain ne peut plus vivre à l'écart d'un drame historique qui chaque jour remet en question la notion même de l'homme.⁶⁴

L'évolution de Béguin critique à l'égard de la langue est plus remarquable encore⁶⁵. Elle va vers la technicité justifiée par la "fonction pédagogique" que le critique selon lui doit exercer sur le public. Qu'on en juge d'après cette définition du commentaire critique :

Commenter de la poésie, c'est définir les moyens verbaux, le

langage de la poésie... Commenter un roman, ce doit être aussi regarder comment ce roman est fait, comment du sentiment intérieur on est passé à l'existence de personnages et de scènes, à la création proprement dite, attirer constamment l'attention sur les formes esthétiques.⁶⁶

On mesure le chemin parcouru depuis l'élaboration de *L'Ame romantique et le rêve*, tenu pour le modèle de la critique intersubjective dans les années trente. Encore qu'il faille rappeler l'activité de Béguin traducteur à la même époque — de Jean Paul, Tieck, Schiller, Hoffmann, Büchner ou Mörike. Activité qui implique une totale prise de conscience philologique du texte. Dans un essai sur "*Charles du Bos*", Béguin se plaît précisément à rappeler que le mérite revient à celui-ci d'avoir réhabilité le mot "texte". L'essai est de 1941. Béguin y rend hommage à l'art souverain de Du Bos de "solliciter les textes" en "pratiquant sur eux une espèce de maïeutique irrésistible"⁶⁷. Faut-il s'étonner de la place qu'il attribue dès lors au langage, qu'il s'agisse de ses études sur Pascal, Péguy, Bernanos ou de ses nombreux essais sur la poésie contemporaine ? L'accent a été mis par la critique de la critique sur les notions d'expérience et de sympathie, sur le phénomène d'identification qu'implique pour Béguin toute approche de la littérature. C'est essentiel. Mais elle passe sous silence l'investigation philologique, on dirait aujourd'hui linguistique du texte, qui reste pour Béguin le fondement des études littéraires. Il est temps de corriger l'image de Béguin critique, comme J.-Y. Tadié l'a fait dans les pages très chaleureuses qu'il lui consacre, du moins de compléter cette image.

Qu'il commence son *Pascal par lui-même*⁶⁸ en s'interrogeant sur le style de la démarche pascalienne, n'est pas peu significatif de l'importance attribuée au langage. Les pages sur le "génie juvénile" de Pascal contiennent l'embryon d'une étude linguistique, axée sur la notion d'intériorité, dont Béguin, entend prouver que l'écriture est la manifestation immédiate et authentique. "Pascal écrivain est surtout identique à Pascal intérieur ; il est donc pétri d'impatience et porté par un mouvement qui le met d'emblée au but"⁶⁹. Il faut lire l'analyse

de la phrase pascalienne où sont combinés l'examen minutieux du linguiste et le coup de sonde de l'explorateur qui va à l'essentiel. Si Pascal fait un "constant emploi de l'antithèse"⁷⁰ c'est que celle-ci lui est imposée par les contradictions du réel qu'il aperçoit partout, plus que par la rhétorique contemporaine. Son style, "un style de paradoxe, donc de la surprise et de l'étonnement, le plus apte qui soit à traduire l'impatience et la joie de découvrir..."⁷¹ Quant au petit "et", il est chez Pascal la jointure du paradoxe⁷² etc.

Il suffit d'ouvrir son livre *L'Eve de Péguy* (1948), pour être convaincu du respect de Béguin à l'égard de la philologie et de ses méthodes : attention scrupuleuse au manuscrit, à l'original, compte tenu des ébauches et de ses versions successives, examen méticuleux des acquis de la critique... "Le poème est langage", déclare Béguin⁷³ donnant d'entrée de jeu l'orientation de son étude. Et quelques lignes plus loin : "une lecture commentée comme celle que nous allons entreprendre doit se tenir aussi près que possible du texte..."⁷⁴ Ce qui n'empêche pas le critique de continuer à voir la lecture du poème comme une aventure : "Nous progressons dans le poème, comme un voyageur explorant un pays nouveau", souligne-t-il⁷⁵. Mais, dans cette aventure, Béguin se défend de se hasarder dans des excursions en dehors de l'œuvre. Il s'agit de mettre à jour que chez Péguy l'évolution intérieure, la vision, se sont incarnées dans un langage strictement adhérent au réel. Son objectif, à l'encontre des commentateurs de Péguy : dégager "la structure intérieure"⁷⁶ du poème et à travers lui la "vision cohérente" de toute l'histoire humaine.

Les essais de Béguin sur ses contemporains contiennent des réflexions sur la critique, qui, pour être indirectes, n'en sont pas moins significatives. Celles-ci portent, dans une large mesure, sur l'utilisation du langage. Reprenant la déclaration d'Aragon : " Il n'y a de poésie qu'en tant qu'il y a méditation sur le langage"⁷⁷, A. Béguin s'interroge sur la méthode ou les méthodes pour y parvenir, mais en même temps par voie indirecte, il indique qu'il donne pour sa part priorité à l'examen de la langue :

PRÉSENCE D'ALBERT BÉGUIN

J'aime à savoir que des combinaisons de rimes intérieures ont aidé à nous enchanter, et je pense que le critique devrait souvent s'appliquer à déceler ces manigances savantes, plutôt que de jongler avec les définitions philosophiques de la poésie.⁷⁸

Le lien entre les langages poétiques divers que manient Jouve, Emmanuel, Aragon ou Supervielle, Béguin le décèle dans la découverte d'une langue "capable de transporter la réalité, intérieure ou extérieure, dans une diction (...) nouvelle, communicable aux autres hommes"⁷⁹. A propos de Supervielle, l'accent est mis sur le rôle d'architecte que joue l'intelligence dans l'organisation du poème :

L'œuvre entière de Supervielle (...) toute faite d'images (...) est discrètement organisée dans le sens d'une exploration méthodique aux régions frontières entre l'homme et son univers natal.⁸⁰

Constatation qui n'est pas peu révélatrice de l'importance que reconnaît le critique à l'arrangement interne, à la cohérence du poème, qu'il estime comme une question de technique, de "métier".

Pourtant, à y regarder de plus près, l'exploration de l'organisation du poème, l'attention portée au langage et aux images restent des moyens, voire des critères pour juger de l'essentiel, selon Béguin, de l'accord ou du non-accord de l'homme dans l'univers. L'incohérence du poème est symptôme du mal dont souffre l'homme moderne.

La poésie-image, la poésie toute en surprises, en ruptures et en chocs, qui est celle de tant de nos poètes contemporains, est le plus clair symptôme (...) du mal de la dissociation intérieure, de l'incohérence psychologique, impuissance de la personne à faire le faisceau de ses forces et des périls.⁸¹

Cerner la position existentielle de l'homme dans l'univers reste l'objectif final.

Pour Béguin, esthétique et éthique forment une finalité, cristallisée dans l'œuvre, à l'instar de Ramuz :

Progrès de l'art et progrès de la vie intérieure, chez Ramuz, sont si

merveilleusement associés que leurs étapes sont les mêmes et que jamais l'un ne peut passer pour avoir précédé l'autre.⁸²

A travers ces quelques exemples, une chose est sûre : l'aune à laquelle Béguin mesure l'œuvre, c'est le degré "d'incarnation du spirituel dans l'art". Béguin y insiste précisément à propos de Ramuz "au sens le plus technique du mot"⁸³. S'il y a eu sans conteste une évolution de la critique de Béguin depuis l'élaboration de *L'Ame romantique et le rêve*, c'est résolument vers plus de technicité. Cependant, l'idée dominante de cette lecture, c'est d'établir l'équation entre l'écriture et le vécu, équation sans laquelle il n'est pas pour Béguin de littérature authentique.

*

* *

Quelle que soit la largeur de l'éventail critique chez Béguin, *L'Ame romantique et le rêve* reste pour le public son ouvrage le plus important, en tout cas le plus représentatif de ce qu'on a appelé la "critique d'identification". Il a sa place définitive à côté du grand livre de Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*. Que *L'Ame romantique et le rêve* eut peu d'écho en Allemagne, on l'a constaté. Curieusement en dépit de sa ligne directrice très inspirée de la "*Stoffgeschichte*", de la "*Problemggeschichte*" représentée par F. Gundolf, selon l'allusion de Starobinski⁸⁴ — et comme nous avons essayé modestement de le mettre au jour, malgré ce que sa démarche doit implicitement à W. Dilthey⁸⁵. Du côté des universitaires français et suisses, *L'Ame romantique et le rêve* a soulevé une vive controverse — notamment lors du Colloque de Cartigny. Mais il ne nous semble pas simplificateur d'avancer que c'est la notion même de "critique intuitive" qui est mise en cause à travers ce livre.

Evidentes les réserves face à cette approche de la littérature⁸⁶. Il est clair qu'elles tiennent à l'attitude résolument antipositiviste du premier Béguin et à son refus de méthode.

Ces réserves peuvent être résumées ainsi : investigation de l'œuvre en fonction d'une expérience personnelle et d'idées préconçues, subjectivisme jugé arbitraire et qui ne s'exerce qu'à l'égard des œuvres en accord avec la sensibilité du commentateur ; réduction de l'œuvre littéraire à l'existential, catégorie obscure, malaisée à cerner ; approche essentiellement fondée sur l'intuition et la spéculation, au détriment de l'analyse... Autant de pratiques à l'antipode d'un examen du texte qui prétend à l'objectivité — encore que celle-ci demeure dans les lettres un objectif idéal qu'il faut avoir à l'esprit, mais qui reste idéal, et qu'on ne pourra jamais atteindre. Mais n'est-ce pas la spécificité des études littéraires ?

Dans sa préface à la publication des essais critiques de Béguin, rassemblés par P. Grotzer sous le titre *La Réalité du Rêve*, Marcel Raymond s'est plu à rappeler non sans une pointe de malice la réflexion du doyen de la Faculté des Lettres de Genève à la soutenance du candidat Béguin en 1937 : "Au fond nous n'avons pas affaire à un ouvrage scientifique". A quoi Marcel Raymond répondit : "Nous avons à juger quelque chose de différent et de plus rare"⁸⁷.

Cette réponse pose bien la question en mettant en évidence l'incompatibilité foncière entre une investigation analytique, "objective" et une lecture subjective conditionnée par les options intimes du commentateur, par le goût, la quête personnelle de celui-ci, isolant délibérément un aspect des œuvres à l'exclusion des autres et le présentant comme un miroir dans lequel se reflète la totalité des œuvres d'une famille d'esprits.

A travers la posture de Béguin, on peut se demander si ce qui importe pour un ouvrage critique, ce n'est pas son pouvoir de stimuler l'imagination du lecteur, ce même pouvoir que le critique ici partage avec la création littéraire proprement dite. La lecture mise en œuvre par Béguin illustre, selon nous, ce que Roman Ingarden a appelé l'émotion initiale (*Ursprungsemotion*), cette pénétration émotionnelle et intime de l'œuvre, qui n'est pas analysable, mais qui représente la condition *sine qua non*, le point de départ incontournable d'une lecture active, c'est-à-dire productive.

Il serait regrettable, et injuste, que l'engouement actuel pour la linguistique et la sémiotique, si indiscutables que soient les apports de ces deux disciplines à l'enseignement de la littérature, fasse oublier la valeur existentielle, vitale, de la littérature, telle que Béguin la conçoit. Quoi qu'on puisse en penser, il n'y a guère de révolution, ni même de renversement radical de tendances dans le domaine de l'histoire littéraire. Il y a davantage progression, sinon continuité. Sur ce chemin-là, la lecture des travaux d'Albert Béguin est une étape qu'il ne faut pas brûler.

Paul Gorceix

1. Pour les quatre ouvrages d'Albert Béguin les plus fréquemment cités, nous utiliserons les sigles suivants :

AR : *L'Ame romantique et le Rêve* (1939) Librairie José Corti, nouvelle édition 1946.

CD I : *Création et Destinée*, Essais de Critique littéraire, choix de textes et notes par Pierre Grotzer, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1973, coll. "Langages".

CD II : *Création et Destinée*, La Réalité et le Rêve, choix de textes et notes par Pierre Grotzer, Editions du Seuil, Paris, 1974.

PP : *Poésie de la Présence*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1957, "Les Cahiers du Rhône", (95), XXIX.

2. Georges Poulet, *Conclusion*, in : *Les Chemins actuels de la critique*. Colloque de Cerisy-la-Salle (1966), Union Générale d'Editions, Collection 10/18, Paris, 1968, p. 403.

3. *Albert Béguin et Marcel Raymond*, Colloque de Cartigny, textes réunis et publiés par Pierre Grotzer, Librairie José Corti, Paris, 1979.

4. La thèse d'Albert Béguin portait le titre initial : *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*.

5. Jean Starobinski, *Le Rêve et l'Inconscient : la contribution d'Albert Béguin et de Marcel Raymond*, in : Col. Cartigny, p. 41.

PRÉSENCE D'ALBERT BÉGUIN

6. Il s'agit de la correspondance : *Albert Béguin - Marcel Raymond*, Bibliothèque des Arts.

7. Cf. Paul Gorceix, *Quelques réflexions autour de la critique spirituelle d'Albert Béguin (1901-1957)*, in : *La Suisse romande et sa littérature*, "La Licorne" (Publication de l'UFR de Langues et de Littératures de l'Université de Poitiers), n° 16, publié sous la direction de Peter André Bloch, 1989, p. 471.

8. CD I, "*Dialogue avec Marcel Raymond*", p. 200.

9. AR, p. X.

10. Georges Poulet, *De l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond*, in : Col. Cartigny, p. 21.

11. Marcel Raymond, *Préface*, CD II, p. 8.

12. PP, "*André Breton*", p. 321.

13. CD I, "*Le Chemin victorieux*", p. 48.

14. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 42.

15. Nous soulignons que Jean-Yves Tadié met l'accent sur cette nouvelle perspective, in : *La Critique littéraire au XXe siècle*, "Les dossiers Belfond", Paris, 1987, p. 81.

16. PP, *Le Rêve et la Poésie*, p. 128.

17. Cf. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, (1960), Mohr, Tübingen, (2e édition 1965), p. 56. On lui doit un examen critique de l'histoire du mot.

18. *Ibid.*, "*Zur Wortgeschichte von « Erlebnis »*", p. 57.

19. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, (1905), (6ème édition 1919), Verlag Teubner, Leipzig/Berlin.

20. Georges Poulet, *Conclusion*, in : Col. Cerisy, p. 405.

21. *Ibid.*, p. 405-406.

22. "*Entretiens entre Albert Béguin et André Alter*", in ; *Esprit*, numéro spécial consacré à Albert Béguin, déc. 1958, p. 173.

23. *Ibid.*

24. AR, "*Introduction*", p. XIII

25. Pierre Grotzer, *Avertissement*, in : CD I, p. 8.

26. Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Alcan, Paris 1934 (5e édition), p. 205.

27. *Henri Bergson*, "Les Cahiers du Rhône", essais et témoignages recueillis par A. Béguin et P. Thevenaz, La Baconnière, août 1943.

28. AR, "*Introduction*", p. XIII.

29. *Ibid.*, p. XV.

30. *Ibid.*, p. X.
31. CD I, "*L'expérience poétique*", p. 131.
32. PP, "*Le Rêve et la Poésie*", p. 125.
33. CD I, "*La Critique dans son temps*", p. 188.
34. Marcel Raymond, *Préface*, CD II, p. 13.
35. CD I, "*Questions de méthode*", p. 178.
36. *Ibid.*, p. 179.
37. *Ibid.*, p. 174.
38. *Ibid.*, p. 173.
39. *Ibid.*, "*Dialogue avec Marcel Raymond*", p. 200.
40. PP, "*Baudelaire et mon cœur mis à nu*", p. 197.
41. CD II, "*Pierre Jean Joue*", p.126.
42. PP, "*André Breton*", p. 320.
43. CD I, "*Dialogue avec Marcel Raymond*", p. 197.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*, "*La Critique dans son temps*", p. 190. Béguin avoue n'avoir pour son œuvre qu'une "admiration très mitigée, pour sa personne une assez nette antipathie".
46. Marcel Raymond, "*Préface*", CD II, p. 18.
47. PP, "*André Breton*", p. 322.
48. *Ibid.*, "*Destin de Max Jacob*", p. 280. En italique dans le texte.
49. CD I, "*Note conjointe sur M. Goldmann et la méthode « globale »*", p. 176-178.
50. *Ibid.*, p. 178.
51. *Ibid.*
52. CD I, "*Les Romantiques allemands et l'Inconscient*", p. 54.
53. *Ibid.*, p. 56.
54. *Ibid.*
55. CD II, "*Jules Supervielle*", p. 149.
56. CD I, P. 56.
57. CD II, "*Le roman légendaire*", p. 340.
58. CD I, p. 178.
59. *Ibid.*, "*Notes sur la critique littéraire*", p. 181.
60. *Ibid.*, p. 181-182.
61. *Ibid.*, cf note de Pierre Grotzer, p. 301.
62. *Ibid.*, "*La fonction du critique*", p. 184.
63. *Ibid.*, p.185.
64. *Ibid.*, "*Critique et engagement*", p. 191.

PRÉSENCE D'ALBERT BÉGUIN

65. J.-Y. Tadié ne manque pas d'insister sur l'évolution de la critique de Béguin vers la technique, *op. cit.*, p. 85.
66. CD I, p. 187.
67. *Ibid.*, "Charles Du Bos", p. 220.
68. Albert Béguin, *Pascal par lui-même*, éd. du Seuil, collection "Ecrivains de toujours", Paris, 1964.
69. *Ibid.*, p. 11.
70. *Ibid.*
71. *Ibid.*, p. 12.
72. *Ibid.*
73. Albert Béguin, *L'Eve de Péguy*, "Cahiers de l'amitié Charles Péguy", Paris, 1948, p. 19.
74. *Ibid.*, p. 12.
75. *Ibid.*
76. CD II, "Charles Péguy", p. 90.
77. *Ibid.*, "Aragon," p. 138.
78. *Ibid.*, p. 141.
79. *Ibid.*, "Jules Supervielle", p. 145.
80. *Ibid.*, p. 154.
81. *Ibid.*, p. 164.
82. *Ibid.*, "Charles-Ferdinand Ramuz", p. 235.
83. *Ibid.*
84. In : *Débat après l'exposé de B. Böschenstein, op. cit.* p. 107.
- 85 Cf : notre article déjà cité.
86. In : *Débat après l'exposé de B. Böschenstein, op. cit.* p. 96-100.
87. Marcel Raymond, *Préface*, CD II, p. 14.

L'HISTOIRE DE L'IMAGINATION

L'histoire littéraire n'a jamais su quelle relation entretenir avec l'histoire. Lorsque Clio a quitté la famille pour se placer chez les sciences, elle a traité la littérature en document, par un juste retour de l'immémoriale habitude littéraire de prendre l'histoire pour matière de sa fantaisie.

Or la littérature échappe à la science du passé parce qu'elle est un art de représentation. Les biographies d'écrivains n'ont pas à différer des biographies des généraux, mais l'anecdote irrémédiablement détone avec l'œuvre qu'elle évoque, parce qu'elle n'est pas du même ordre, de la même logique, de la même convention. De l'œuvre seule, en effet, les documents du biographe tirent leur intérêt, héritent de leur signification, et pourtant le biographe est contraint de chercher ailleurs que dans l'œuvre à en vérifier l'exactitude. Il éprouve donc (avec le sentiment de *passer à côté*) que le phénomène de l'écriture comporte la différenciation entre le comportement de l'homme et la logique de l'écrivain. Le lecteur du *Journal* de Hugo peut espérer toutes les surprises, mais non redouter d'y lire : "Vu Mlle Cosette : dix francs".

Pourtant l'histoire, l'histoire toujours recommencée, est elle-même un art littéraire, tout de ressentiment et de suspicion. En ce sens, elle est aussi un art de représentation — résurrection intégrale du passé, a-t-on dit. Or voyez ici un curieux chassé-croisé : jusqu'au XVIIIe siècle, on ne récrivait guère l'histoire. L'historien de Rome restait Tite-Live. En échange, les écrivains racontaient sans lassitude les mêmes récits, mythologiques ou historiques, *Phèdre* ou *Bérénice*. Le recommencement était une tâche pour poètes. A partir du XVIIIe

siècle, les écrivains s'interdisent de se recommencer les uns les autres. Sauf dans le domaine restreint et codé de quelques mythes, Don Juan, Jeanne d'Arc, Amphitryon ou Antigone, qui alors représentent la compulsion de répétition plutôt qu'un sujet, l'originalité devient une convention et un devoir, on ne récrit plus un roman de Flaubert ni un drame de Claudel.

Mais en revanche l'histoire, qui convoite la vérité du fait, devient à refaire toujours. Le "perfectum" y tient en la chose passée, non en l'opération qui la relate, imparfaite et précaire. Les littéraires posent la perfection dans la forme, qui n'est plus à refaire dès qu'elle est achevée, cependant que son sujet lui est aussi indifférent et aussi nécessaire qu'à un homme son nom.

Entre l'histoire et la littérature, prises comme activités d'écrivain, il n'y a qu'une différence historique et culturelle d'attitude, mais elle leur impose des directions contraires.

Naturellement, cette attitude littéraire, un lecteur peut légitimement la reporter sur une œuvre historique, comme celle de Michelet, qu'il lira alors comme du Chateaubriand. A l'inverse, Balzac ou Stendhal voulaient qu'on lût leurs romans comme de l'histoire. Aujourd'hui Michelet et Balzac sont pour nous deux auteurs à lire, deux auteurs de *legenda*, également légendaires. Comme Napoléon, Jeanne d'Arc ou le 14 Juillet sont des foyers de présence d'un passé que nous avons choisi, et des représentations qui nous pressent de nous imaginer nous-mêmes à travers elles, la temporalité réelle de l'histoire littéraire est à chercher dans l'énigme de la présence de la littérature.

Prenons conscience de son paradoxe. Le texte d'Homère que je lis est certes tout entier présent. Celui de Michelet aussi. Mais alors que *L'Histoire de France* montre obstinément ce qui n'est plus là, m'explique comment c'était, et m'invite à la vérification, l'*Odyssée* raconte seulement les choses qui n'ont jamais été ailleurs que dans l'*Odyssée*.

C'est pourquoi nous ne devons pas oublier les leçons de la nouvelle critique, même s'il nous est décidément insupportable de les suivre. Car elle a bien montré que, si l'histoire

littéraire veut prendre l'histoire tout court comme modèle, et reconstituer le passé, elle se détourne fatalement des textes présents, car ils la gênent. Tout serait simple, s'il n'en restait plus, ou si on ne pouvait plus les lire. C'est alors qu'on pourrait procéder scientifiquement et, comme en archéologie, devenir chimistes, stratigraphes et palynologues. Heureusement beaucoup sont perdus, et tous n'ont pas gardé leur vitalité : ce Ciel est peuplé d'astres morts. Pourtant nul ne peut affirmer que jamais ils ne revivront un jour, et même si, après une invasion de Philistins, il ne reste plus aux historiens futurs qu'un fragment de Claudel, un roman de John Antoine Nau, un autre de Darien et un numéro de *Vers et prose*, ils nous reconstruiront un fabuleux siècle d'or, d'où naîtront de ferventes traditions. Heureux sommes-nous, peut-être, qu'Homère n'ait pas été un Georges Ohnet.

L'évaluation littéraire

Mais ces textes présents, par l'effet de quel étrange rythme temporel sont-ils là ? C'est en effet leur présence même qu'il faut approfondir.

Tout un monde d'objets nous vient du passé, par exemple des tableaux et des meubles, parmi lesquels nous pouvons nous enorgueillir de vivre. Souci de distinction qui conduit à les évaluer, pour cela à les identifier, et ce mode d'identification comprend trois exigences : un ensemble de caractères formels ; puis leur provenance locale, enfin leur origine temporelle, marquée selon l'usage médiéval, pour le mobilier, par un nom de règne, style Louis XIII, dynastie Ming, époque Tang. Nous avons donc besoin de certitudes sur ces trois dimensions (forme, espace et temps) pour "priser" justement ces objets.

Or le meuble appartient à un marché et requiert un quatrième élément pour être estimé à sa valeur, la cote que le présent attache à tel ou tel style. Cette cote paraît dépendre partiellement de certains critères objectifs, comme la rareté, la matière, la situation économique générale etc. Mais les fluctuations les plus spectaculaires proviennent du jugement

que l'offre propose au goût, et, finalement, que la vogue impose à l'expertise des commissaires-priseurs. Sans doute est-il possible de prévoir en gros ce quasi mécanisme qui conduit les vieux meubles de la brocante au marché du meuble ancien, mais non le détail des longues transitions, du tri des formes finalement retenues pour caractériser un style, ni surtout à quelle forme inventée aujourd'hui notre époque se reconnaîtra un jour.

Cet ensemble de garanties dont s'entoure l'acheteur d'un authentique meuble d'art lui sont fournies dans le présent et pour le passé. L'historien du meuble, lui, est donc tenu de se poser trois ordres de questions : dans le système présent de la mode, pourquoi tel style est-il en vogue, et tel autre non ? Et pour y répondre, il faudra au moins qu'il fasse l'histoire de la vogue et même de la constitution de la classe "Louis XV" par exemple. Ce qui le conduit à l'histoire des formes : comment passe-t-on du style Louis XIV au style Louis XV. Par le style régence ? — on n'est pas plus avancé.

L'historien de la littérature est dans une situation encore plus douteuse que l'historien des formes décoratives, auquel la cote du marché de l'art procure l'illusion d'un jugement de réalité. Comme lui, il doit comprendre l'invention des formes, selon quelles exigences du public elles se sont imposées, contre ou avec la persistance de quelles autres formes, comment elles ont elles-mêmes persisté, malgré ou selon quelles formes ultérieures.

Cela veut dire qu'il doit faire une histoire du goût, donc une histoire du public, donc une histoire totale. Ici se présente la tentation de la causalité, qui porterait à croire que des événements affectant l'ensemble du public ont des conséquences sur la production des formes littéraires. Ces conséquences sont souvent indéniables, mais parfaitement indéterminées et imparfaitement réparables. La Réforme, ni la révolution industrielle, ni celle de 89 ne provoquent mécaniquement un renouvellement littéraire, elles constituent un processus d'ensemble qu'en partie précède l'invention des formes, qu'elle accentue peut-être, qu'elle semble parfois suivre. Encore est-il arbitraire d'y privilégier le rôle de la

nouveauté plutôt que celui de la persistance du passé. Ainsi le style à l'antique précède la Révolution, triomphe sous l'Empire, indissociablement ancien et neuf. Il serait ridicule de dire que le renouveau de l'antique est la cause de la Révolution, faux d'affirmer que la Révolution en est la cause. La rigueur conduit à dire que l'imagination des contemporains de David et d'André Chénier a suivi, en art et en politique, une évolution cohérente.

C'est donc dans une histoire générale de l'imagination que l'histoire littéraire peut trouver sa place, sans dispartate avec les autres sciences du passé. Histoire des mœurs, des formes, des sciences, des techniques, histoire des événements en tant qu'ils ont paru être des événements, l'histoire de l'imagination n'est pas autre chose que celle de l'invention humaine et, par là même, de la tradition. Elle englobe aussi la temporalité du chercheur, car elle oblige à accommoder, tantôt sur le présent, tantôt sur la période considérée. Elle se moque de la causalité externe, car elle est l'histoire même de la liberté, c'est-à-dire de la condition que s'est faite l'espèce humaine, d'habiter la maison du temps.

Dans cet ensemble, l'histoire littéraire se reconnaît de ses sœurs, l'histoire des représentations politiques, ou scientifiques, celle du sentiment de vivre des événements, etc. par son rythme et, naturellement, par son sujet.

Ainsi le rythme des créations littéraires, que la longue durée fait paraître accéléré, se distingue des générations humaines et sociales, comme des rythmes économiques, soit par la durée de leurs respectifs battements, soit par leur manque de synchronie.

Quant à son objet, revenons-y sur de nouveaux frais. Donc nous appelons histoire littéraire l'histoire des textes en tant qu'ils font partie d'un ensemble périodique: par exemple le naturalisme, ou le symbolisme, ou "la crise des valeurs symbolistes". Elle comprend *a priori* tous les textes inventés en cette période,— tout ce qu'on écrit alors, y compris les brouillons, voire les textes non publiés. D'autre part tous les

textes lus alors, c'est-à-dire, outre quelques-uns des précédents, ceux qui proviennent de générations antérieures. Nous avons donc trois instances en jeu pour l'instant : les textes, les écrivains, les lecteurs.

Nous avons besoin d'autre part d'une autre instance, celle du commissaire-priseur, si l'on veut, cette autorité qui fait qu'un manuscrit paraît ou non publiable, qu'un roman entre ou non dans la littérature, qu'un auteur ou un groupe d'écrivains forment un mouvement dominant, que le public se sent tenu de se référer à telle mode et autorisé à manifester tel jugement etc., et que nous avons appelé "garantie"¹.

Cette notion peut paraître superflue pour le naturalisme ou le symbolisme, bien identifiés, encore qu'elle en dise plus que ces dénominations. A l'époque symboliste par exemple, la garantie littéraire est la manifestation d'une originalité. Or non seulement elle estampille les œuvres symbolistes d'un caractère qu'elles revendiquaient elles-mêmes ("le triomphe de l'individualisme dans l'art"), mais encore elle s'attache, dans ces années 80, et avec une force d'intensité maximale de 1887 à 1889, à toutes les productions littéraires. C'est l'idée maîtresse de la préface de *Pierre et Jean* par exemple, ou grâce à elle, d'ailleurs, Maupassant croit prendre ses distances envers tous les mouvements en -isme. Mais elle devient vraiment nécessaire à l'historien qui entre dans des périodes que ne jalonne plus nettement aucune enseigne littéraire.

Prenons pour exemple l'époque qui va, approximativement, de 1890 à 1905. La lecture des romans, du théâtre, d'essais divers permettra d'en extraire la garantie : la littérature est une activité importante et digne, parce qu'elle est *responsable*. Dès lors se dessine, de façon logique, la physionomie que l'imagination prête à l'auteur: celui qui agit par des représentations fictives. Ce portrait est déjà dessiné, en négatif encore, dans *Le Disciple*. Adrien Sixte, bien qu'il ne se sente pas responsable des interprétations abusives qu'un jeune homme peut faire de son œuvre, est pourtant sommé d'en répondre, par les événements de la vie. C'est la thèse de Bourget.

Dès lors l'écrivain est tenu d'être responsable, est tenu

responsable par l'imagination littéraire — contre quoi maintenant se défendent Jules Renard ou André Gide, dans la préface à *L'Immoraliste*, mais qu'ils reconnaissent par là même:

Le public ne pardonne plus, aujourd'hui, que l'auteur, après l'action qu'il peint, ne se déclare pas pour ou contre ; bien plus, au cours même du drame, on voudrait qu'il prît parti, qu'il se prononçât nettement soit pour Alceste, soit pour Philinte, pour Hamlet ou pour Ophélie (...) pour Adam ou pour Jéhovah. Je ne prétends pas, certes, que la neutralité, j'allais dire l'indécision, soit le signe sûr d'un grand esprit ; mais je crois que maints grands esprits ont beaucoup répugné à ...conclure — et que bien poser un problème n'est pas le supposer d'avance résolu.

C'est à contre-cœur que j'emploie ici le mot « problème ». A vrai dire, en art il n'y a pas de problèmes — dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution.²

La garantie est un fait d'imagination

Mais je voudrais insister aujourd'hui sur le caractère essentiellement imaginaire de cette garantie. Sa fonction n'est exercée par personne qui soit désigné pour cela, aucune institution officielle ou groupe éditoriaux, ou coterie de critiques, et cela, d'abord, parce qu'ils y prétendent tous. Même les écrivains dominants d'une époque donnée dépendent d'elle, et tout au plus ne font que la formuler, en tirer partie ou la combattre. Elle est donc imaginaire en un premier sens : c'est qu'elle traduit la direction de l'imagination collective. Et c'est pourquoi il est étrangement réducteur, étriqué, et pour ainsi dire naïf, de réaliser la garantie littéraire d'une époque, comme tend à le faire Bourdieu, et d'une façon générale, inévitablement et par position, la sociologie. Dans le domaine littéraire en tout cas (mais, *mutatis mutandis*, dans le domaine économique aussi bien) les représentations ne sont qu'épisodiquement au service d'un pouvoir, seulement en une phase de leur existence, qui annonce leur prochaine anémie, et les filières du pouvoir intellectuel sont un bricolage ingénieux

d'impuissances.

Elle est imaginaire en un autre sens, car elle détermine des réactions *a contrario*. Au moment où la garantie de responsabilité triomphe et tend à imposer la forme du roman ou du théâtre à thèse, André Gide écrit *L'Immoraliste*, où il tient deux discours, l'un explicite dans sa préface, où il critique cette conception (la littérature ne donne pas de réponse etc.), et un autre implicite, qui est l'éloge de la spontanéité. Et qui annonce le développement d'une nouvelle garantie, la garantie de l'intuition formulée par Claudel ("Heureux de qui une parole nouvelle jaillit avec violence.") garantie qui s'imposera d'environ 1905 à 1914. La garantie n'est pas une détermination, c'est une cristallisation qui est contestée dès qu'elle se formule, un achèvement provisoire, un moment du rythme littéraire.

N'essayons donc pas de réaliser cette garantie autrement que par la formulation d'un désir.

Le lecteur imaginaire ou intentionnel

Imaginaire encore le public partie prenante dans cette relation à quatre. Sans doute existe-t-il bien un public, en témoignent recettes et manque à gagner dans les comptes des éditeurs. Mais ce n'est pas la quantité, ni même la qualité, bref, ce n'est pas la personnalité du public qui jouerait un rôle d'ancrage de l'imaginaire dans le réel, qui déterminerait, par le succès, l'histoire de la littérature. Zola vend beaucoup, et détermine probablement l'évolution de la littérature. Mais Georges Ohnet vend encore plus, sans y jouer de rôle comparable à ceux de Mallarmé, Villiers etc., qui ne vendent pas. Ce qui ne veut d'ailleurs nullement dire que Georges Ohnet est négligeable à tous égards. Calmann Lévy a dû regretté son mépris en le voyant faire la fortune d'Albin Michel. Mais seulement que le rôle du public comme clientèle ne détermine que très imparfaitement l'évolution littéraire.

La physionomie du public est encore imaginaire pour une autre raison : les relations entre le public et le texte, entre

l'auteur et le public sont de l'ordre de l'imagination. Une garantie littéraire détermine l'image d'un lecteur intentionnel, qui ne coïncide qu'imparfaitement avec de réels lecteurs. C'est ainsi qu'un des textes fondateurs du naturalisme, au témoignage de Zola lui-même, est l'article de Taine sur Balzac. Or cette étude commence par le portrait du lecteur balzacien, grand liseur de journaux et passionné par le mouvement moderne des sciences, du commerce et de l'industrie.

Ou, exemple plus évident encore, un des textes fondateurs du mouvement décadent, *A rebours* de Huysmans, sans apporter rien de vraiment nouveau dans les doctrines littéraires, a su en revanche projeter en des Esseintes la figure de "l'idéal lecteur", auquel le maître des symbolistes dédiera sa prose.³ Paul Bourget dédie *Le Disciple* au jeune Français, dont venait d'écrire Barrès dans *Le Culte du Moi*, donnant ainsi, à l'ère de la garantie de responsabilité, le portrait du lecteur auquel sont censés s'adresser les romans à thèse : "un être en formation" selon une expression, cette fois, d'André Gide.

Le personnage régnant

De son côté le public, dans la mesure où il adhère, au moins le temps de la lecture, ou d'un engouement de quelques mois, à la garantie qui s'est imposée, accepte de se couler dans ce moule, qui lui est d'ailleurs suggéré par ce qu'on pourrait appeler avec Taine "le personnage régnant" : ainsi le personnage régnant de l'*artiste* dans les années décadentes et symbolistes, celui du *jeune homme* à l'ère de responsabilité.

Le personnage régnant conduit le lecteur à accepter comme éminemment romanesque un ensemble restreint de situations maîtresses, qui peuvent naturellement se multiplier à l'infini dans le détail des œuvres, mais qui les apparente entre elles. Ainsi par exemple le conflit de l'artiste et de la vie à l'époque symboliste, ou encore la relation du disciple et du maître qui marque, de 1889 à 1902 non seulement *Le Disciple* et *L'Etape*, mais *Le Culte du moi* et *Les Déracinés*, *L'Empreinte* d'Estaunié, *Le Livre de Monelle* de Schwob, *Le*

Disciple aimé d'Abel Hermant, *Sebastien Roch* de Mirbeau, *Les Nourritures terrestres*, *Penses-tu réussir !* de Tinan etc.

L'esthétique de la réception

On voit d'emblée que ce point de vue s'apparente à l'esthétique de la réception, mais on touche, j'espère, la différence : Hans Robert Jauss ⁴, peut-être contre ses intentions initiales, invite l'historien de la littérature à l'analyse des situations socio-culturelles du public. Or ce qui autorise les œuvres dépend en effet de ces conditions, mais ne se confond pas avec elles. Et Jauss réintroduit le déterminisme et le mécanisme dans la dialectique, parce qu'il la borne aux trois éléments de la communication, sans voir qu'il en faut un quatrième, celui-là tout imaginaire, qui permet à la structure de varier à l'infini, et que nous avons baptisé garantie.

La posture de l'auteur

Lecteur intentionnel, personnage régnant et situations maîtresses correspondent à cette manière reconnaissable que les écrivains d'une phase quelconque de l'histoire littéraire ont de "poser la voix".

Ainsi la situation de rupture où s'imaginent être avec la société les poètes décadents et symbolistes les conduit d'emblée à prendre une distance maximale avec la lisibilité même de leurs œuvres, à travers la dérision, chez Laforgue par exemple, ou l'hermétisme. Chaque livre promet une déconstruction de la littérature — par le vers libre, l'absence de personnage dans un roman — et donc une fin de la littérature, le livre unique et conclusif, *l'Igitur*. De là les multiples attitudes de poètes et de romanciers, qui se ramènent à la tension exprimée par Mallarmé dans les deux premières strophes de la *Prose pour des Esseintes*, entre le magicien (que réclamait "l'idéal lecteur" dessiné par Huysmans) et le maître ès-sciences poétiques.

Ou encore, à l'époque de la garantie de responsabilité, l'appel au maître correspond à une tension entre la posture de

l'écrivain (cette fois maître de morale et de vie) que prennent délibérément Bourget ou E. Rod, ou Desjardins (*Le Devoir présent de la jeunesse*) et sur laquelle daube Jean de Tinan dans *Penses-tu réussir !*, et l'extrême difficulté d'être un professeur de vitalisme et d'énergie. Voir Barrès, *L'Ennemi des lois*, et le professeur Velu⁵ — voir la posture de Gide. Ainsi, toujours multiple et contradictoire, la posture des écrivains, dans la dernière décennie du XIXe siècle, semble répondre de cent discordantes voix, et de la sorte provoquer à la question qu'en 1901 Camille Mauclair croyait que mille lecteurs lui écrivaient : "Dites-nous comment vivre, car nous n'en savons rien."⁶

Posture toute imaginaire, il va de soi — qui, sérieusement, pourrait à un auteur de *romans* demander comment vivre ? Mais fait pourtant, fait indiscutable : le lecteur a besoin, ces années-là, de cette fiction même, de cette posture de disciple, de cet "état de dialogue" comme l'écrivait Gide à Marcel Drouin le 10 mai 1894, de même que l'écrivain ne peut éviter — quitte à enjoindre de "brûler son livre" à Nathanaël — cette posture du maître. Ou cette imposture.

Ne pas réaliser l'imagination même

Eh quoi ? Tout n'est-il qu'imposture et illusion ? Le phénomène littéraire consiste pourtant à réaliser cette illusion à quatre dimensions, à écrire, publier, lire et juger. Mais cette réalisation est le triomphe de l'illusion. Auteurs et publics correspondent, dans l'expérience littéraire, non pas à des populations sociologiques, mais à des attitudes de l'imagination, qui coopèrent à inventer l'activité littéraire. Un écrivain est forcément un lecteur (et c'est le même); et un lecteur spécialisé dans la fabrication de l'événement de librairie — membre du comité de lecture d'une maison d'édition, critique, voire thésard et même professeur, contribue à la naissance du goût. Et fût-il fonctionnaire, lycéen, notaire, il y contribue encore, et même s'il ne lit pas, car tous les autres pensent à lui. Enfin il n'y a de lecteur que s'il y a une littérature, et il est, une fonction du texte écrit en fonction de lui.

L'illusion des illusions serait de réaliser cet ensemble

rigoureux de relations imaginaires. L'Imaginaire : c'est la première fois que j'emploie cet adjectif comme un nom, car le nom qui lui correspond est imagination. Entendons par imagination, comme l'indique son suffixe, une *action*, et qui produit des effets. L'imaginaire, par contre, c'est une chose qui n'est pas une chose, c'est le contraire de "réel". L'imagination, elle, produit du réel, et même, chez *homo sapiens* comme dirait Gilbert Durand, c'est l'imagination qui produit *le* réel. C'est la fonction vitale par laquelle nous adaptons efficacement au monde en adaptant le monde à nous-mêmes. L'imagination n'est pas un objet, c'est un pouvoir.

De Gilbert Durand, qui préfère employer l'adjectif substantivé, nous différons ainsi radicalement. Dans sa préface aux *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (et que, déjà, ce titre sonne aussi lointain qu'*Essais de psychologie contemporaine!*), après la si pertinente critique de la psychologie qu'il nomme "classique", puis celle de Sartre etc., il en vient au point de vue trop réducteur de laisser le symbole recouvrir l'imaginaire, la fonction symbolique l'imagination. Ce serait une splendide, si elle était nouvelle, métonymie.

Nous, nous voyons dans l'Affaire Dreyfus, au même titre que dans un récit de rêve, ou dans le roman de Mélusine, un fait d'imagination (on entend bien que nous parlons de méthode). Car l'imagination fait son nid partout, et pas seulement dans les mythes, l'histoire des religions et les figures du tarot. Malgré sa critique de Sartre, lequel définissait l'imagination comme "la grande fonction irréalisante de la conscience", Gilbert Durand finit par le rejoindre en confinant son royaume, comme déjà l'avait fait Bachelard, dans une préhistoire indéterminée.

Pour nous, l'imagination est la grande fonction réalisante de la conscience, et elle est la condition productive des représentations qui, dans l'ensemble des phénomènes manifestes, paraissent faites pour nous, utiles, reconnaissables, nos mères enfin. Ce qu'on appelle usuellement l'imaginaire, ou le non factuel, le non actuel, c'est précisément ce dont notre imagination infatigable n'a plus besoin à telle heure de l'histoire, — réserve pour l'avenir peut-être, mémoire

des illusions perdues et des erreurs à éviter. Le réel, c'est ce qu'a construit hier pour nous l'imagination, et que nous ébranlons sans cesse pour laisser sourdre, par d'imprévisibles failles, l'invention de notre lendemain.

Pierre Citti
Littérature et Nation

1. Voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, Paris, P.U.F., 1987.

2. Préface de *L'Immoraliste*.

3. Voir dans *Joris-Karl Huysmans — A rebours —* "Une goutte succulente"—, l'article de P. Citti, "L'Idéal lecteur", p. 93-110, Paris, SEDES, 1992.

4. Voir "Rezeptionästhetik" in *Œuvres et critiques*, II, hiver 1977-1978 ; voir H.R. Jauss : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978 ; "La jouissance poétique", dans *Poétique*, septembre 1979, p. 261-274. On peut lire, dans *La Réception de Charles Péguy en France et à l'étranger*, l'article liminaire de Hans Rudolf Picard, qui fournit une remarquable synthèse de ces doctrines.

5. Voir, à paraître au printemps 1992 dans *La Revue des Sciences humaines*, l'article de P. Citti : "La figure du primitif de 1890 à 1898".

6. *La Revue*, 15 février 1902, p. 432.

LITTÉRATURE ET NATION 2e série

année 1990

Numéro 1 (mars) : FOULES

Gabrielle MALANDAIN — Les foules dans *Notre-Dame de Paris*.

Pierre DUFIEF — La figure des meneurs et l'image de la foule dans le roman français de 1870 à 1914.

Geraldi LEROY — Les images du peuple chez Péguy.

Pierre CITTI — *Le Mystère des Foules* de Paul Adam.

Document : Paul ADAM — Préface du *Mystère des Foules*.

Numéro 2 (épuisé) : PELLÉAS ET MÉLISANDE

Paul GORCEIX — *Pelléas et Mélisande* : Un théâtre de la suggestion.

Christian BERG — Voir et savoir : une esthétique du secret.

Pierre CITTI — *Pelléas et Mélisande*, ou la proie pour l'ombre.

Serge GUT — *Pelléas et Mélisande* — un anti-*Tristan* ?

Marie-Claire BELTRANDO-PATIER — *Pelléas* ou les aventures du récit musical.

Christian GOUBAULT — La solitude singulière de *Pelléas*.

Document : Jean LORRAIN — *Pelléastres* (fragment).

Numéro 3 (septembre) ; 1889... LE PREMIER CENTENAIRE DE LA RÉVOLUTION

Jean Marie GOULEMOT — 1889, pourquoi ?

Jean M. GOULEMOT, Pascal ORY — 1889 : l'année festive.

Maurice PENAUD — Quelques réflexions sur Edmond de Goncourt.

Georges BENREKASSA — *Les Déracinés* : Barrès, les Lumières, et l'énergie nationale.

Annie PETIT — Renan ou la commémoration révolutionnaire à rebours : idéaliser, dépasser, oublier.

Charles COUTEL — Compayré, lecteur de Condorcet.

Guy TEISSIER — *Le Régicide* : un fantasma révolutionnaire de Giraudoux... ou les suites imaginaires de 1889.

Gian Paolo ROMAGNANI — Le premier centenaire de la Révolution française en Italie.

Beatrix WREDE-BOUVIER — Révolution française et mouvement ouvrier allemand. L'héritage de la Révolution française dans le mouvement ouvrier allemand du XIXe siècle.

Jonathan WEISS — Le centenaire de la Révolution française dans la presse américaine.

Numéro 4 (décembre) : CITÉS IMAGINAIRES

Maurice PENAUD — Atlantide, Atlantide.

Jean GOULEMOT — Cités imaginaires et utopies à l'âge classique.

Geraldi LEROY — *La Cité harmonieuse*, selon Péguy.

Bleuette PION — Le thème de la cité morte dans trois romans de Willa Cather.

Guy TEISSIER — *Les Villes invisibles* ou la cité idéale d'Italo Calvino.

Muriel DÉTRIE — La Ville de Pékin entre réel et imaginaire.

Jean-Pierre GUILLERM — Malaise dans l'utopie : Paul Adam.

Numéro 5 : THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900.

I — SUCCÈS ET EXPÉRIENCES

Michel CORVIN — Boulevard et société (1890-1914).

Jean-Claude LIEBER — La Comédie de l'annonceur ou ce qui faisait rire nos grands-pères.

Pierre CITTI — Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac*.

Philippe BARON — *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou.

Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE — Les très riches heures du théâtre Déjazet.

Alain NÉRY — *Axel* et le théâtre de Villiers.

Wolfgang ASHOLT — Du Symbolisme au Boulevard : Henry Bataille.

Philippe MARCEROU — Antoine monte *Le Marché* d'Henry Bernstein, le 12 juin 1900.

Jean ALBERTINI — Romain Rolland et le théâtre à succès.

**Numéro 6 : THÉÂTRE À SUCCÈS VERS 1900.
II — ÉTUDES COMPARATISTES ET
CRITIQUES**

Roger BAUER — Auteurs français à la mode sur les théâtres viennois.

Jean MOTTET — L'émergence du visuel dans le vaudeville américain, ou les premiers avatars du cinéma à la fin du XIXe siècle.

Geneviève COMÈS — Le théâtre à succès à travers *La Revue blanche*.

Colette HÉLARD-COSNIER — Jean Lorrain, critique théâtral dans *Poussières de Paris*.

Sophie LUCET — Les pourfendeurs du succès : échos "symbolistes".

Sylvie JOUANNY — Les représentations du succès dans les mémoires d'actrices vers 1900.

Catherine COQUIO — Rouveyre-Golberg : "Rois cabots" et "princes critiques".

DOCUMENT — Caricatures théâtrales d'André Rouveyre. (Hors-texte)

Numéro 7 : ALEXIS DE TOCQUEVILLE

Françoise MÉLONIO . — L'idée de nation et l'idée de démocratie chez Tocqueville.

Jean GOULEMOT — Philosophes et intellectuels dans la société d'ancien régime.

Ann. P. KERR — Charles de Rémusat, lecteur de Tocqueville

Jean-Jacques TATIN — De la démocratie en Amérique : écrire dans les "vastes limites".

Pierre CITTI — Grandeur et passion chez Tocqueville

A paraître :

(l'ordre et le sommaire des numéros peuvent être changés)

**Numéro 9 : *LA QUESTION DES ORIGINES CHEZ
LES HISTORIENS DU XIX^e SIÈCLE***

Numéro préparé par Paule PETITIER, avec des articles prévus de Pierre CITTI, Eric PELLET, Bernard PELOILLE, Paule PETITIER, Marie-Claire ROBIC.

**Numéro 10 : *DON JUAN (LE PERSONNAGE ET
LE MYTHE DANS LES ŒUVRES LITTÉRAIRES
ET MUSICALES)***

Avec des articles de Maurice MOHLO, Pierre NAUDIN, Jean-Louis-BACKÈS, Laurine QUÉTIN, Jean GUILLAUME, Bruno MOYSAN, Jean-Michel VACCARO.

Composé par Littérature et Nation
Imprimé par l'Université François-Rabelais
3, rue des Tanneurs — Tours



**LA
SOCIÉTÉ D'ÉTUDES
DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE
EN EUROPE
(S.E.F. 19)**

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, l'historien Eric Cahm, et pour secrétaire et trésorier Pierre Citti.

Elle a organisé ou coorganisé les colloques *Pelléas et Mélisande* (1990), *Théâtre à succès vers 1900* (1990), *L'Idée latine vers 1900* (1991), et contribuera aux rencontres sur Anatole France (Saint-Cyr-sur-Loire, 14-16 novembre 1991), sur *Les Intellectuels à la Belle Epoque* (Orléans, 1er février 1992), et à bien d'autres qu'on trouvera mentionnées au verso. Les Actes en sont ou seront publiés par *Littérature et Nation*.

L'adhésion à la Société est de 100 F
70 F pour les étudiants.

Adresser les cotisations au trésorier : Pierre Citti, Littérature et Nation, bureau 124, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

COLLOQUES

organisés par *Histoire de l'intelligence européenne*

Faust et ses mythes

11 mai 1992. Château de Loches.

Les Modèles littéraires

23-24 mai 1992. Azay-le-Ferron.

L'Idée impériale en Europe

25-27 septembre 1992. Azay-le-Ferron.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

Le Bergsonisme de 1889 à 1914

19-21 novembre 1992, à Saint-Cyr-sur-Loire.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

Villiers de L'Isle-Adam

6 février 1993. Université de Tours.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

Histoire littéraire et histoire des sciences

Mai 1993. Azay-le-Ferron.

L'Identité européenne

Juin 1993. Université de Tours.

Le Symbolisme et le Surréalisme en Belgique

Juin 1993. Tours. Avec le concours de la S.E.F. 19.

Jules Michelet et la question sociale

14-16 octobre 1993. Université de Tours.

L'Axe culturel franco-tchèque, de 1918 à 1938

Université d'Olomouc (Tchécoslovaquie).

COLLOQUES DE LA SAINT-MARTIN

**Le roman balzacien, lu, imité, contesté et vécu de
1870 à 1914.** Novembre 1993, Saint-Cyr-sur-Loire

L'Affaire Dreyfus et la Presse (novembre 1994).