Antoine

Compagnon

Le démon de la théorie

Littérature et sens commun

POINTS

ESSAIS

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

La Seconde Main ou le Travail de la citation
1979

Le Deuil antérieur
Roman
« Fiction & Cie », 1979

Nous, Michel de Montaigne
1980

La Troisième République des Lettres
De Flaubert à Proust
1983

Proust entre deux siècles
1989, 2013

Les Cinq Paradoxes de la modernité
1990

Chat en poche
Montaigne et l'allégorie
« La Librairie du XX^e^ siècle », 1993

Connaissez-vous Brunetière ?
Enquête sur un antidreyfusard et ses amis
« L'Univers historique », 1997

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Ferragosto
Récit
Flammarion, 1985

L'Esprit de l'Europe
(co-direction avec Jacques Seebacher)
Flammarion, 1993

Baudelaire devant l'innombrable
Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002

Prétexte, Roland Barthes
(actes de colloque, direction)
Bourgois, 2003

Les Antimodernes
De Joseph de Maistre à Roland Barthes
Gallimard, 2005

La littérature, pour quoi faire ?
Fayard, 2007

De l'autorité
(actes de colloque, direction)
Odile Jacob, 2008

Le Cas Bernard Faÿ
Du Collège de France à l'indignité nationale
Gallimard, 2009

Proust, la mémoire et la littérature
(actes de colloque, direction)
Odile Jacob, 2009

La Classe de rhéto
Gallimard, 2012
et « Folio », 2014

Une question de discipline
Entretiens avec Jean-Baptiste Amadieu
Flammarion, 2013

Un été avec Montaigne
Éd. des Équateurs / France Inter, 2013

La première édition de ce texte a été publiée
dans la collection « La Couleur des idées »,
sous la responsabilité de Jean-Luc Giribone.

ISBN 978-2-02-122808-3

(ISBN 978-2-02-022506-9, 1re publication)

© Éditions du Seuil, mars 1998

www.seuil.com

Cet ouvrage a été numérisé en partenariat avec le Centre National du Livre.

Avec le soutien du
CNL
Centre national du livre
www.centrenationaldulivre.fr

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

TABLE DES MATIÈRES

Couverture

Du même auteur

Copyright

Introduction. Que reste-t-il de nos amours ?

Théorie et sens commun

Théorie et pratique de la littérature

Théorie, critique, histoire

Théorie ou théories

Théorie de la littérature ou théorie littéraire

La littérature réduite à ses éléments

1 - La littérature

L'extension de la littérature

La compréhension de la littérature : la fonction

La compréhension de la littérature : la forme du contenu

La compréhension de la littérature : la forme de l'expression

Littérarité ou préjugé

La littérature, c'est la littérature

2 - L'auteur

La thèse de la mort de l'auteur

« Voluntas » et « actio »

Allégorie et philologie

Philologie et herméneutique

Intention et conscience

La méthode des passages parallèles

« Straight from the horse's mouth »

Intention ou cohérence

Les deux arguments contre l'intention

Retour à l'intention

Sens n'est pas signification

Intention n'est pas préméditation

La présomption d'intentionnalité

3 - Le monde

Contre la « mimèsis »

La « mimèsis » dénaturalisée

Le réalisme : reflet ou convention

Illusion référentielle et intertextualité

Les termes de la dispute

Critique de la thèse antimimétique

L'arbitraire de la langue

La « mimèsis » comme reconnaissance

Les mondes fictionnels

Le monde des livres

4 - Le lecteur

La lecture mise hors jeu

La résistance du lecteur

Réception et influence

Le lecteur implicite

L'œuvre ouverte

L'horizon d'attente (fantôme)

Le genre comme modèle de lecture

La lecture en roue libre

Après le lecteur

5 - Le style

Le style dans tous ses états

Langue, style, écriture

Haro sur le style!

Norme, écart, contexte

Le style comme pensée

Le retour du style

Style et exemplification

Norme ou agrégat

6 - L'histoire

Histoire littéraire et histoire de la littérature

Histoire littéraire et critique littéraire

Histoire des idées, histoire sociale

L'évolution littéraire

L'horizon d'attente

La philologie déguisée

Histoire ou littérature ?

L'histoire comme littérature

7 - La valeur

La plupart des poèmes sont mauvais, mais ce sont des poèmes

L'illusion esthétique

Qu'est-ce qu'un classique ?

De la tradition nationale en littérature

Sauver le classique

Dernier plaidoyer pour l'objectivisme

Valeur et postérité

Pour un relativisme tempéré

Conclusion. L'aventure théorique

Théorie ou fiction

Théorie et « bathmologie »

Théorie et perplexité

Remerciements

Bibliographie

Introduction

1. La littérature

2. L'auteur

3. Le monde

4. Le lecteur

5. Le style

6. L'histoire

7. La valeur

Conclusion

Index des noms de personnes

INTRODUCTION

Que reste-t-il de nos amours ?

> Ce pauvre Socrate n'avait qu'un Démon prohibiteur ; le mien est un grand affirmateur, le mien est un Démon d'action, un Démon de combat.
>
> BAUDELAIRE,
> « Assommons les pauvres ! ».

Pour parodier un mot célèbre : « Les Français n'ont pas la tête théorique. » Du moins jusqu'à la flambée des années soixante et soixante-dix. La théorie littéraire a vécu alors son heure de gloire, comme si la foi du prosélyte lui avait soudain permis de rattraper près d'un siècle de retard en un éclair. Les études littéraires françaises n'avaient rien connu de semblable au formalisme russe, au cercle de Prague, au *New Criticism* anglo-américain, pour ne pas parler de la stylistique de Leo Spitzer ni de la topologie de Ernst Robert Curtius, de l'antipositivisme de Benedetto Croce ni de la critique des variantes de Gianfranco Contini, ou encore de l'école de Genève et de la critique de la conscience, ou même de l'antithéorisme délibéré de F.R. Leavis et de ses disciples de Cambridge. A mettre dans la balance en face de tous ces mouvements originaux et influents qui ont occupé la première moitié du XX^e^ siècle en Europe et en Amérique du Nord, on n'aurait à citer, en France, que la « Poétique » de Valéry, suivant l'intitulé de la chaire qu'il a occupée au Collège de France (1936) – éphémère discipline dont le progrès fut bientôt interrompu par la guerre puis la mort –, et peut-être les toujours énigmatiques *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan (1941), tâtonnant confusément vers la définition d'une rhétorique générale, non instrumentale, de la langue : ce « Tout est rhétorique » que la déconstruction devait redécouvrir chez Nietzsche vers 1968. Le manuel de René Wellek et Austin Warren, *Theory of Literature*, publié aux États-Unis en 1949, était disponible en espagnol, japonais, italien, allemand,

coréen, portugais, danois, serbo-croate, grec moderne, suédois, hébreu, roumain, finlandais et gujarati à la fin des années soixante, mais non en français, idiome dans lequel il ne vit le jour qu'en 1971, sous le titre *La Théorie littéraire*, l'un des premiers de la collection « Poétique » aux Éditions du Seuil, et il n'est jamais passé en collection de poche. En 1960, peu avant de mourir, Spitzer expliquait ce retard et cet isolement français par trois facteurs : un vieux sentiment de supériorité lié à une tradition littéraire et intellectuelle continue et éminente ; l'esprit général des études littéraires, toujours marqué par le positivisme scientifique du XIX^e^ siècle à la recherche des causes ; la prédominance de la pratique scolaire de l'explication de texte, c'est-à-dire d'une description ancillaire des formes littéraires empêchant le développement de méthodes formelles plus sophistiquées. J'ajouterais volontiers, mais c'est inséparable, l'absence d'une linguistique et d'une philosophie du langage comparables à celles qui avaient envahi les universités de langue allemande ou anglaise, depuis Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein et Rudolf Carnap, ainsi que la faible incidence de la tradition herméneutique, pourtant bouleversée en Allemagne par Edmund Husserl et Martin Heidegger coup sur coup.

Ensuite, les choses ont vite changé – elles commençaient d'ailleurs à remuer au moment où Spitzer portait ce diagnostic sévère –, au point que, par un très curieux renversement qui peut donner à réfléchir, la théorie française s'est trouvée momentanément portée à l'avant-garde des études littéraires dans le monde, un peu comme si jusque-là on avait reculé pour mieux sauter, à moins qu'un tel fossé subitement franchi n'ait permis de réinventer la poudre avec une innocence et une fougue qui donnèrent l'illusion d'une avance, durant ces mirifiques années soixante qui s'étendirent en fait de 1963, la fin de la guerre d'Algérie, jusqu'en 1973, le premier choc pétrolier. Vers 1970, la théorie littéraire battait son plein et elle exerçait un immense attrait sur les jeunes gens de ma génération. Sous diverses appellations – « nouvelle critique », « poétique », « structuralisme », « sémiologie », « narratologie » –, elle brillait de tous ses feux. Quiconque a vécu ces années féeriques ne peut s'en souvenir qu'avec nostalgie. Un courant puissant nous emportait tous. En ce temps-là, l'image de l'étude littéraire, soutenue par la théorie, était séduisante, persuasive, triomphante.

Ce n'est plus exactement le cas. La théorie s'est institutionnalisée, elle s'est transformée en méthode, elle est devenue une petite technique pédagogique souvent aussi desséchante que l'explication de texte à laquelle elle s'en prenait alors avec verve. La stagnation semble inscrite dans le destin scolaire de toute théorie. L'histoire littéraire, jeune discipline ambitieuse et attrayante à la fin du XIX^e^ siècle, avait connu la même évolution triste, et la nouvelle critique n'y a pas échappé. Après la frénésie des années soixante et soixante-dix, pendant lesquelles les études littéraires françaises ont rattrapé et même dépassé les autres sur le chemin du formalisme et de la textualité, les recherches théoriques n'ont pas connu de développements majeurs en France. Faut-il incriminer le monopole de l'histoire littéraire

sur les études françaises, que la nouvelle critique n'aurait pas réussi à ébranler en profondeur, mais n'aurait fait que masquer provisoirement ? L'explication – c'est celle de Gérard Genette – paraît courte, car la nouvelle critique, même si elle n'a pas fait tomber les murs de la vieille Sorbonne, s'est solidement implantée dans l'Éducation nationale, notamment dans l'enseignement secondaire. C'est même probablement cela qui l'a rendue rigide. Il est impossible aujourd'hui de réussir à un concours sans maîtriser les distinguos subtils et le parler de la narratologie. Un candidat qui ne saurait pas dire si le bout de texte qu'il a sous les yeux est « homo- » ou « hétérodiégétique », « singulatif » ou « itératif », à « focalisation interne » ou « externe », ne sera pas reçu, comme jadis il fallait reconnaître une anacoluthe d'une hypallage, et savoir la date de naissance de Montesquieu. Pour comprendre la singularité de l'enseignement supérieur et de la recherche en France, il faut toujours en revenir à la dépendance historique de l'université par rapport aux concours de recrutement des professeurs de l'enseignement secondaire. C'est comme si l'on s'était donné avant 1980 ce qu'il suffisait de théorie pour renouveler la pédagogie : un peu de poétique et de narratologie pour expliquer le vers et la prose. La nouvelle critique, comme l'histoire littéraire de Gustave Lanson quelques générations auparavant, s'est vite réduite à quelques recettes, trucs et ficelles pour briller dans les concours. L'élan théorique s'est figé dès lors qu'il a fourni quelque science d'appoint à la sacro-sainte explication de texte.

La théorie en France fut un feu de paille, et le souhait que formulait Roland Barthes en 1969 : « La "nouvelle critique" doit devenir très rapidement un nouveau fumier, pour faire encore autre chose après » (Barthes, 1971, p. 186), ne semble pas s'être accompli. Les théoriciens des années soixante et soixante-dix n'ont pas trouvé de successeurs. Barthes lui-même a été canonisé, ce qui n'est pas le meilleur moyen de garder une œuvre vivante et active. D'autres se sont reconvertis et se livrent à des travaux assez éloignés de leurs premières amours ; certains, comme Tzvetan Todorov ou Genette, sont allés voir du côté de l'éthique ou de l'esthétique. Beaucoup sont revenus à la vieille histoire littéraire, notamment par le biais de la redécouverte des manuscrits, comme l'atteste la mode de la critique dite génétique. La revue *Poétique*, qui persévère, publie pour l'essentiel des exercices d'épigones, de même que *Littérature*, l'autre organe de l'après-68, de tout temps plus éclectique, accueillant le marxisme, la sociologie et la psychanalyse. La théorie s'est rangée et elle n'est donc plus ce qu'elle était : elle est là au sens où tous les siècles littéraires sont là, où toutes les spécialités se côtoient à l'université, chacune à sa place. Elle est casée, inoffensive, elle attend les étudiants à l'heure dite, sans autre échange avec les autres spécialités ni avec le monde que par le truchement de ces étudiants qui errent d'une discipline à l'autre. Elle n'est pas plus vivante que les autres, au sens où ce n'est plus elle qui dit pourquoi et comment il faudrait étudier la littérature, quelle est la pertinence, l'enjeu actuel de l'étude littéraire. Or rien ne l'a remplacée dans ce rôle, et l'on n'étudie d'ailleurs plus beaucoup la littérature.

« La théorie reviendra, comme toutes choses, et on redécouvrira ses problèmes le jour où l'ignorance sera allée si loin qu'il n'en sortira plus que l'ennui. » Philippe Sollers annonçait ce retour dès 1980, préfaçant la réédition de *Théorie d'ensemble*, ambitieux volume publié durant l'automne qui suivit mai 1968, au titre emprunté aux mathématiques, et réunissant les signatures de Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva et tout le groupe de *Tel Quel*, la pointe de la théorie alors à son zénith, avec peut-être un soupçon de « terrorisme intellectuel », comme Sollers le reconnaît après coup (Sollers, p. 7). La théorie avait alors le vent en poupe, elle donnait envie de vivre. « Développer la théorie pour ne pas être en retard sur la vie », avait décrété Lénine, et Louis Althusser se réclamait de lui pour appeler « Théorie » la collection qu'il dirigeait chez Maspero. Pierre Macherey y publia en 1966, année phare du mouvement structuraliste, *Pour une théorie de la production littéraire*, ouvrage où le sens marxiste de la théorie – critique de l'idéologie *et* avènement de la science – et le sens formaliste – analyse des procédés linguistiques – s'accordaient sur le dos de la littérature. La théorie était critique, et même polémique, ou militante – comme dans le titre inquiétant du livre de Boris Eikhenbaum en 1927, *Littérature, Théorie, Critique, Polémique*, en partie traduit par Tzvetan Todorov dans son anthologie des formalistes russes, *Théorie de la littérature*, en 1966 –, mais elle ambitionnait aussi de fonder une science de la littérature. « L'objet de la théorie, écrivait Genette en 1972, serait non le seul *réel*, mais la totalité du *virtuel* littéraire » (Genette, p. 11). Le formalisme et le marxisme étaient ses deux piliers pour justifier la recherche des invariants ou des universaux de la littérature, pour considérer les œuvres individuelles comme des œuvres possibles plutôt que comme des œuvres réelles, comme de simples exemplifications du système littéraire sous-jacent, plus commodes que les œuvres inactuelles, et seulement potentielles, pour accéder à la structure.

Si la théorie comme ambigu de marxisme et de formalisme était déjà passée de mode en 1980, que dire aujourd'hui ? Avons-nous atteint assez d'ignorance et d'ennui pour désirer à nouveau de la théorie ?

Théorie et sens commun

Un bilan, une carte de la théorie littéraire sont-ils cependant concevables ? Et sous quelle forme ? N'est-ce pas en principe une gageure si, comme le soutenait Paul de Man, « le principal intérêt théorique de la théorie littéraire consiste dans l'impossibilité de sa définition » (de Man, p. ?)? La théorie ne saurait donc être appréhendée que par la grâce d'une théorie négative, sur le modèle de ce Dieu caché dont seule une théologie négative

réussit à parler : c'est placer la barre un peu haut, ou pousser un peu loin les affinités, réelles au demeurant, entre la théorie littéraire et le nihilisme. La théorie ne peut pas se réduire à une technique ni à une pédagogie – elle vend son âme dans les vade-mecum aux couvertures versicolores étalés à la devanture des librairies du Quartier latin –, mais ce n'est pas une raison pour en faire une métaphysique ni une mystique. Ne la traitons pas comme une religion. La théorie littéraire n'a-t-elle d'ailleurs qu'un « intérêt théorique » ? Non, si j'ai raison de suggérer qu'elle est aussi, peut-être pour l'essentiel, critique, oppositionnelle ou polémique.

Car ce n'est ni du côté théorique ou théologique, ni du côté pratique ou pédagogique, que la théorie me semble principalement intéressante et authentique, mais par le combat farouche et vivifiant qu'elle a mené contre les idées reçues dans les études littéraires, et par la résistance tout aussi déterminée que les idées reçues lui ont opposée. On attendrait peut-être d'un bilan de la théorie littéraire qu'après avoir offert sa propre définition, par définition contestable, de la littérature – c'est bien le premier lieu commun théorique : « Qu'est-ce que la littérature ? » –, puis avoir rendu un hommage rapide aux théories littéraires anciennes, médiévales et classiques, depuis Aristote jusqu'à Batteux, sans omettre un détour par les poétiques non occidentales, il recense les différentes écoles qui se sont partagé l'attention théorique au XX^e^ siècle : formalisme russe, structuralisme praguois, *New Criticism* américain, phénoménologie allemande, psychologie genevoise, marxisme international, structuralisme et poststructuralisme français, herméneutique, psychanalyse, néomarxisme, féminisme, etc. D'innombrables manuels existent dans ce format ; ils occupent les professeurs et rassurent les étudiants. Mais ils éclairent un côté très accessoire de la théorie. Ils la dénaturent même, ou la pervertissent, car ce qui la caractérise véritablement, c'est tout le contraire de l'éclectisme, c'est son engagement, sa *vis polemica*, ainsi que les impasses où celle-ci la lance tête baissée. Les théoriciens donnent souvent le sentiment d'élever des critiques très sensées contre les positions de leurs adversaires, mais comme ceux-ci, confortés par leur bonne conscience de toujours, n'en démordent pas et continuent à pérorer, les théoriciens se mettent eux aussi à donner de la voix et poussent leurs propres thèses, ou antithèses, jusqu'à l'absurde, et du coup les anéantissent eux-mêmes devant leurs rivaux ravis de se voir justifiés par l'extravagance de la position adverse. Il suffit de laisser un théoricien parler et de se contenter de l'interrompre de temps en temps d'un « Ouais ! » un peu goguenard : il brûlera ses vaisseaux sous vos yeux !

Quand je suis entré en sixième au petit lycée Condorcet, notre vieux professeur de latin-français, qui était aussi maire de son village en Bretagne, nous demandait à chaque texte de notre anthologie : « Comment comprenez-vous ce passage ? Qu'est-ce que l'auteur a voulu nous dire ? Quelles sont les beautés du vers ou de la prose ? En quoi la vision de l'écrivain est-elle originale ? Quelle leçon pouvons-nous en retenir ? » On a pu croire un temps que la théorie littéraire avait balayé pour de bon ces questions lancinantes. Mais les réponses

passent et les questions restent. Celles-ci sont toujours à peu près les mêmes. Il y en a quelques-unes qui ne cessent de revenir génération après génération. Elles se posaient avant la théorie, elles se posaient déjà avant l'histoire littéraire, et elle se posent encore après la théorie, quasiment à l'identique. Au point qu'on se demande s'il existe une *histoire* de la critique littéraire, comme il existe une histoire de la philosophie ou de la linguistique, ponctuée d'inventions de concepts, comme le *cogito* ou le complément. En critique, les paradigmes ne meurent jamais, ils s'ajoutent les uns aux autres, ils coexistent plus ou moins pacifiquement, et ils jouent indéfiniment sur les mêmes notions – des notions qui appartiennent au langage populaire. C'est là l'un des motifs, peut-être le motif principal, du sentiment de ressassement qu'on éprouve immanquablement devant un tableau historique de la critique littéraire : rien de nouveau sous le soleil. En théorie, on passe son temps à essayer de nettoyer des termes d'usage courant : littérature, auteur, intention, sens, interprétation, représentation, contenu, fond, valeur, originalité, histoire, influence, période, style, etc. C'est aussi ce qu'on a fait longtemps en logique : on retranchait du langage ordinaire une région linguistique douée de vérité. Mais la logique s'est ensuite formalisée. La théorie littéraire n'a pas réussi à se débarrasser du langage ordinaire sur la littérature, celui des liseurs et des amateurs. Aussi, quand la théorie s'éloigne, les vieilles notions resurgissent, indemnes. Est-ce parce qu'elles sont « naturelles » ou « sensées » que nous n'y échappons jamais pour de bon ? Ou, comme le croit de Man, parce que nous ne demandons qu'à résister à la théorie, parce que la théorie fait mal, heurte nos illusions sur la langue et la subjectivité ? On dirait qu'aujourd'hui presque plus personne n'a senti passer le vent de l'aile de la théorie, ce qui est sans doute plus confortable.

Il n'en resterait donc rien, ou seulement la petite pédagogie que je décrivais ? Pas tout à fait. A la grande époque, autour de 1970, la théorie était un contre-discours, qui mettait en question les prémisses de la critique traditionnelle. *Objectivité*, *goût* et *clarté*, ainsi Barthes résumait-il, dans *Critique et Vérité*, en 1966, l'année magique, les articles de foi du « vraisemblable critique » universitaire auquel il voulait substituer une « science de la littérature ». Il y a théorie quand les prémisses du discours ordinaire sur la littérature ne sont plus acceptées comme allant de soi, quand elles sont questionnées, exposées comme des constructions historiques, comme des conventions. A ses débuts, l'histoire littéraire se fondait elle aussi sur une théorie, au nom de laquelle elle élimina de l'enseignement littéraire la vieille rhétorique, mais cette théorie a été perdue de vue ou édulcorée au fur et à mesure que l'histoire littéraire s'identifiait à l'institution scolaire et universitaire. L'appel à la théorie est par définition oppositionnel, voire subversif et insurrectionnel, mais la fatalité de la théorie est d'être transformée en méthode par l'institution académique, d'être récupérée, comme on disait. Vingt ans après, ce qui frappe, autant sinon plus que le conflit violent de l'histoire et de la théorie littéraires, c'est la similitude des questions posées par

l'une et par l'autre dans leurs débuts enthousiastes, et notamment celle-ci, toujours la même : « Qu'est-ce que la littérature ? »

Permanence des questions, contradiction et fragilité des réponses : il en résulte qu'il est toujours pertinent de repartir des notions populaires que la théorie a voulu annuler, les mêmes qui se sont redressées depuis que la théorie s'est essoufflée, afin de repasser par les réponses oppositionnelles qu'elle a proposées, mais aussi d'essayer de comprendre pourquoi celles-ci n'ont pas résolu une fois pour toutes les vieilles questions. Peut-être la théorie, à force de lutter contre l'hydre de Lerne, a-t-elle poussé ses arguments trop loin et se sont-ils retournés contre elle ? Chaque année, devant de nouveaux étudiants, il faut repartir des mêmes figures de bon sens et clichés irrépressibles, du même petit nombre d'énigmes ou de lieux communs qui balisent le discours ordinaire sur la littérature. J'en examinerai quelques-uns, les plus résistants, car c'est autour d'eux qu'on peut construire une présentation sympathique de la théorie littéraire dans toute la vigueur de ses justes colères, à travers la manière dont elle les a combattus – en vain.

Théorie et pratique de la littérature

Quelques distinctions préliminaires sont indispensables. D'abord, qui dit théorie – et sans qu'il faille être marxiste – présuppose une pratique, ou une *praxis*, à laquelle cette théorie fait face, ou dont elle fait la théorie. Dans les rues de Genève, des boutiques portent cette enseigne : « Salle de théorie ». On n'y fait pas la théorie de la littérature, mais on y enseigne le code de la route : la théorie, c'est donc le code opposé à la conduite, le code de la conduite. Quelle est donc la conduite, ou la pratique, que la théorie de la littérature codifie, c'est-à-dire organise plutôt que de la réglementer ? Ce n'est pas, semble-t-il, la littérature elle-même (ou l'activité littéraire) – la théorie de la littérature n'apprend pas à écrire des romans comme la rhétorique apprenait jadis à parler en public et formait à l'éloquence –, mais les études littéraires, c'est-à-dire l'histoire littéraire et la critique littéraire, ou encore la recherche littéraire.

En ce sens – celui de code, de didactique, ou plutôt de *déontologie* de la recherche littéraire elle-même –, la théorie de la littérature peut avoir l'air d'une discipline nouvelle, en tout cas postérieure à la naissance de la recherche littéraire au XIX^e^ siècle, lors de la refondation des universités européennes, puis américaines, sur le modèle germanique. Mais, si le mot est relativement nouveau, la chose, elle, est relativement ancienne.

On peut dire que Platon et Aristote faisaient de la théorie de la littérature lorsqu'il classaient les genres littéraires dans la *République* et la *Poétique*, et le modèle de la théorie

de la littérature reste aujourd'hui pour nous la *Poétique* d'Aristote. Platon et Aristote faisaient de la théorie parce qu'ils s'intéressaient aux catégories générales, ou même universelles, aux constantes littéraires, derrière les œuvres particulières : par exemple aux genres, aux formes, aux modes, aux figures. S'ils se préoccupaient d'œuvres individuelles (l'*Iliade*, *Œdipe roi*), c'étaient comme illustrations de catégories générales. Faire de la théorie de la littérature, c'est s'intéresser à la littérature en général, d'un point de vue qui vise l'universel.

Mais Platon et Aristote ne faisaient pas de la théorie de la littérature, au sens où la pratique qu'ils voulaient codifier n'était pas l'étude littéraire, ou la recherche littéraire, mais la littérature elle-même. Il cherchaient à formuler des grammaires prescriptives de la littérature, si normatives que Platon voulait exclure les poètes de la Cité. Au sens actuel, la théorie de la littérature, si elle se réclame de la rhétorique et de la poétique, et revalorise leur tradition antique et classique, n'est en principe pas normative.

Descriptive, la théorie de la littérature est donc moderne : elle suppose l'existence des études littéraires, instaurées au XIX^e^ siècle, à partir du romantisme. Elle n'est pas sans rapport avec la philosophie de la littérature, comme branche de l'esthétique, laquelle réfléchit à la nature et à la fonction de l'art, à la définition du beau et de la valeur. Mais la théorie de la littérature n'est pas la philosophie de la littérature ; elle n'est pas spéculative, ni abstraite, mais analytique, ou topique : son objet est le, les discours sur la littérature, la critique et l'histoire littéraires, dont elle questionne, problématise, organise les pratiques. La théorie de la littérature n'est pas la police des lettres, ni des études de lettres, mais en quelque manière leur épistémologie.

Et en ce sens, elle n'est pas non plus vraiment nouvelle. Lanson, le fondateur de l'histoire littéraire française au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, disait déjà d'Ernest Renan et d'Émile Faguet, les critiques littéraires qui l'avaient précédé – Faguet était son contemporain à la Sorbonne, mais Lanson le jugeait dépassé –, qu'ils n'avaient pas de « théorie littéraire » (Lanson, p. 1107 et 1189). C'était une manière polie de leur signifier qu'à ses yeux ils étaient des impressionnistes et des imposteurs, ne savaient pas ce qu'ils faisaient, manquaient de rigueur, d'esprit scientifique, de méthode. Lanson, lui, prétendait avoir une théorie, ce qui montre qu'histoire littéraire et théorie ne sont pas incompatibles.

L'appel à la théorie répond nécessairement à une intention polémique, ou oppositionnelle (critique, au sens étymologique du mot) : il contredit, met en doute la pratique des autres. Il est utile d'ajouter ici un troisième terme à ceux de théorie et de pratique, conformément à l'usage marxiste, mais non seulement marxiste, de ces notions : c'est le terme d'*idéologie*. Entre la pratique et la théorie, se tiendrait l'idéologie. Une théorie dirait la vérité d'une pratique, énoncerait ses conditions de possibilité, alors qu'une idéologie ne ferait que légitimer cette pratique par un mensonge, dissimulerait ses conditions de

possibilité. Selon Lanson, d'ailleurs bien reçu par les marxistes, ses rivaux n'avaient pas de théorie car ils n'avaient que des idéologies, c'est-à-dire des idées reçues.

Ainsi la théorie réagit-elle contre les pratiques qu'elle juge a-théoriques, ou antithéoriques. Ce faisant, elle les érige souvent en boucs émissaires. Lanson, qui croyait détenir avec la philologie et le positivisme historique une théorie solide, s'en prenait à l'humanisme traditionnel de ses adversaires (des hommes de culture, ou de goût, des bourgeois). La théorie s'oppose au sens commun. Plus récemment, après un tour de spirale, la théorie de la littérature s'est dressée à la fois contre le positivisme en histoire littéraire (ce que Lanson représentait), et contre la sympathie en critique littéraire (ce que Faguet avait représenté), ainsi que contre la combinaison fréquente des deux (d'abord le positivisme pour l'histoire du texte, puis l'humanisme pour son interprétation), comme chez ces philologues austères qui, après une étude minutieuse des sources du roman de Prévost, passent sans état d'âme à des jugements de coin du feu sur la réalité psychologique et sur la vérité humaine de Manon, comme si elle était à nos côtés, une fille en chair et en os.

Résumons : la théorie fait contraste avec la pratique des études littéraires, c'est-à-dire la critique et l'histoire littéraires, et elle analyse cette pratique, ou plutôt ces pratiques, les décrit, rend explicites leurs présupposés, en somme les critique (critiquer, c'est séparer, discriminer). La théorie, ce serait donc en première approximation la *critique de la critique*, ou la *métacritique* (comme on oppose à un langage le métalangage qui parle de ce langage, à la langue la grammaire qui décrit son fonctionnement). C'est une conscience critique (une critique de l'idéologie littéraire), une réflexivité littéraire (un *pli critique*, une *self-consciousness* ou une autoréférentialité) : tous traits qu'on rattache en effet à la modernité depuis Baudelaire et surtout Mallarmé.

Joignons aussitôt l'exemple : j'ai employé une série de termes qu'il convient de définir eux-mêmes, ou d'élaborer mieux, pour en tirer des concepts plus fermes, pour parvenir à cette conscience critique qui accompagne la théorie : *littérature*, puis *critique littéraire* et *histoire littéraire*, dont la théorie énonce la différence. Remettons la littérature au prochain chapitre et regardons de plus près les deux autres.

Théorie, critique, histoire

Par critique littéraire, j'entends un discours sur les œuvres littéraires qui met l'accent sur l'expérience de la lecture, qui décrit, interprète, évalue le sens et l'effet que les œuvres ont sur les (bons) lecteurs, mais sur des lecteurs qui ne sont pas nécessairement savants ni professionnels. La critique apprécie, elle juge ; elle procède par sympathie (ou antipathie),

par identification et projection : son lieu idéal est le salon, dont la presse est un avatar, non l'université ; sa forme première est la conversation.

Par histoire littéraire, j'entends en revanche un discours qui insiste sur des facteurs extérieurs à l'expérience de la lecture, par exemple sur la conception ou sur la transmission des œuvres, ou sur d'autres éléments qui en général n'intéressent pas le non-spécialiste. L'histoire littéraire est la discipline académique apparue au cours du XIX^e^ siècle, plus connue ailleurs sous le nom de philologie, *scholarship*, *Wissenschaft*, ou recherche.

On oppose parfois critique et histoire littéraires comme une démarche intrinsèque et une démarche extrinsèque : la critique s'attache au texte, l'histoire au contexte. Lanson disait qu'on faisait de l'histoire littéraire dès qu'on regardait le nom de l'auteur sur la couverture du livre, dès qu'on donnait au texte un minimum de contexte. La critique littéraire énonce des propositions du type : « A est plus beau que B », tandis que l'histoire littéraire affirme : « C dérive de D. » Celle-là vise à évaluer le texte, celle-ci à l'expliquer.

La théorie de la littérature demande que les présupposés de ces affirmations soient rendus explicites. Qu'appelez-vous littérature ? Quels sont vos critères de valeur ? dira-t-elle aux critiques, car tout va bien entre lecteurs qui partagent les mêmes normes et qui s'entendent à demi-mot, mais, si ce n'est pas le cas, la critique (la conversation) tourne vite au dialogue de sourds. Il n'est pas question de réconcilier les approches différentes, mais de comprendre pourquoi elles sont différentes.

Qu'appelez-vous littérature ? Comment prenez-vous en charge ses propriétés spéciales ou sa valeur spéciale ? dira la théorie aux historiens. Une fois reconnu que les textes littéraires ont des traits distinctifs, vous les traitez comme des documents historiques en leur cherchant des causes factuelles : vie de l'auteur, cadre social et culturel, intentions attestées, sources. Le paradoxe saute aux yeux : vous expliquez par le contexte un objet qui vous intéresse précisément parce qu'il échappe à ce contexte et lui survit.

La théorie proteste toujours contre l'implicite : c'est la mouche du coche, le *protervus* (le protestant) de la vieille scolastique. Elle demande des comptes, et elle ne fait pas sien l'avis de Proust dans *Le Temps retrouvé*, du moins pour ce qui a trait aux études littéraires : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (Proust, p. 461). La théorie veut connaître le prix. Elle n'a rien d'abstrait ; elle pose des questions, ces questions qu'historiens et critiques rencontrent sans cesse à propos de textes particuliers, mais dont ils tiennent les réponses pour acquises. La théorie rappelle que ces questions sont problématiques, qu'on peut y répondre de diverses manières : elle est relativiste.

Théorie ou théories

J'ai employé jusqu'ici le mot *théorie* au singulier, comme s'il n'y en avait qu'une. Or tout le monde a entendu dire qu'il y avait *des* théories littéraires, la théorie de M. Un Tel, la théorie de Mme Une Telle. Alors la théorie, ou les théories, ce seraient un peu comme des doctrines ou des dogmes critiques, ou des idéologies. Il y a autant de théories que de théoriciens, comme dans les domaines où l'expérimentation est peu praticable. La théorie, ce ne serait pas comme l'algèbre ou la géométrie : le professeur de théorie enseigne sa théorie, qui lui permet, comme à Lanson, de prétendre que les autres n'en ont pas. On me demandera : Quelle est votre théorie ? Je répondrai : Aucune. Et c'est cela qui fait peur : on aimerait savoir quelle est ma doctrine, la foi qu'il faudra embrasser le temps de ce livre. Soyez rassurés, ou encore plus inquiets. Je n'ai pas de foi – le *protervus* est sans foi ni loi, c'est l'éternel avocat du diable, ou le diable en personne : *Forse tu non pensavi ch'io löico fossi !* comme lui fait dire Dante, « Peut-être ne pensais-tu pas que j'étais logicien » (*Enfer*, chant XXVII, v. 122-123) –, pas de doctrine, sinon celle du doute hyperbolique face à tout discours sur la littérature. La théorie de la littérature, je la vois comme une attitude analytique et aporétique, un apprentissage sceptique (critique), un point de vue métacritique visant à interroger, questionner les présupposés de toutes les pratiques critiques (au sens large), un « Que sais-je ? » perpétuel.

Bien sûr, il y a des théories particulières, opposées, divergentes, conflictuelles – le champ, ai-je dit, est polémique –, mais nous n'allons pas adhérer à telle ou telle théorie, nous allons réfléchir de manière analytique et sceptique sur la littérature, sur l'étude littéraire, c'est-à-dire sur tout discours – critique, historique, théorique – à propos de la littérature. Nous allons essayer de nous déniaiser. La théorie de la littérature est un apprentissage du déniaisement. « En matière de critique littéraire, écrivait Julien Gracq, tous les mots qui commandent à des catégories sont des pièges » (Gracq, p. 174).

Théorie de la littérature ou théorie littéraire

Une dernière petite distinction préliminaire : j'ai parlé dans les derniers paragraphes de *théorie de la littérature*, non de *théorie littéraire*. Cette distinction est-elle pertinente ? Par exemple sur le modèle de celle de l'*histoire de la littérature* et de l'*histoire littéraire* (la synthèse *versus* l'analyse, le tableau de la littérature par opposition à la discipline philologique, comme le manuel de Lanson, *Histoire de la littérature française*, de 1895 en face de la *Revue d'histoire littéraire de la France* fondée en 1894). La théorie de la littérature, comme dans le manuel de Wellek et Warren qui porte ce titre en anglais, *Theory of Literature* (1949), est généralement comprise comme une branche de la littérature générale

et comparée : elle désigne la réflexion sur les conditions de la littérature, de la critique littéraire et de l'histoire littéraire ; c'est la critique de la critique ou la métacritique.

La théorie littéraire est plus oppositionnelle et se présente davantage comme une critique de l'idéologie, y compris celle de la théorie de la littérature : c'est elle qui dit qu'on a toujours une théorie et que, si on croit n'en pas avoir, c'est qu'on dépend de la théorie dominante du lieu et du moment. La théorie littéraire s'identifie aussi au formalisme, depuis les formalistes russes du début du XX^e^ siècle, marqués en effet par le marxisme. Comme le rappelait de Man, la théorie littéraire vient à l'existence quand l'approche des textes littéraires n'est plus fondée sur des considérations non linguistiques, par exemple historiques ou esthétiques, quand l'objet de la discussion n'est plus le sens ou la valeur, mais les modalités de production du sens ou de la valeur (de Man, p. 7). Ces deux descriptions de la théorie littéraire (critique de l'idéologie, analyse linguistique) se fortifient l'une l'autre, car la critique de l'idéologie est une dénonciation de l'illusion linguistique (de l'idée que la langue et la littérature vont de soi) : la théorie littéraire expose le code et la convention là où l'a-théorie postulait la nature.

Malheureusement, cette distinction (théorie de la littérature *versus* théorie littéraire), claire en anglais par exemple, a été oblitérée en français : le livre de Wellek et Warren, *Theory of Literature*, a été traduit – tardivement, on l'a dit – sous le titre *La Théorie littéraire* en 1971, tandis que l'anthologie des formalistes russes de Tzvetan Todorov avait été publiée quelques années auparavant, chez le même éditeur, sous le titre *Théorie de la littérature* (1966). Il faut redresser ce chiasme pour s'y retrouver.

Comme on l'aura compris, j'emprunte à ces deux traditions. A la théorie de la littérature : la réflexion sur les notions générales, les principes, les critères ; à la théorie littéraire : la critique du bon sens littéraire et la référence au formalisme. Il ne s'agit donc pas de donner des recettes. La théorie n'est pas la méthode, la technique, la cuisine. Au contraire, le but est de se rendre méfiant à l'égard de toutes les recettes, de s'en défaire par la réflexion. Mon intention n'est donc pas du tout de faciliter les choses, mais de rendre vigilant, soupçonneux, sceptique, en un mot comme en mille : critique, ou ironique. La théorie est une école d'ironie.

La littérature réduite à ses éléments

Sur quelles grandes notions exercer, aiguiser notre esprit critique ? Le rapport de la théorie et du sens commun est naturellement conflictuel. C'est donc le discours ordinaire sur la littérature, en désignant les cibles de la théorie, qui permet le mieux de la mettre à

l'épreuve. Or tout discours sur la littérature, toute étude littéraire est passible de quelques grandes questions de fond, c'est-à-dire d'un examen de ses présupposés relativement à un petit nombre de notions fondamentales. Tout discours sur la littérature prend position, implicitement le plus souvent, mais parfois explicitement, sur ces questions, dont l'ensemble définit une certaine idée de la littérature :

Qu'est-ce que la littérature ?
Quel est le rapport de la littérature et de l'auteur ?
Quel est le rapport de la littérature et de la réalité ?
Quel est le rapport de la littérature et du lecteur ?
Quel est le rapport de la littérature et du langage ?

Quand je parle d'un livre, je fais forcément des hypothèses sur ces définitions. Cinq éléments sont indispensables pour qu'il y ait littérature : un *auteur*, un *livre*, un *lecteur*, une *langue* et un *référent*.

A quoi j'ajouterai deux questions qui ne se situent pas tout à fait au même niveau et qui sont relatives, précisément, à l'*histoire* et à la *critique* : quelles hypothèses faisons-nous sur le changement, le mouvement, l'évolution littéraires, et sur la valeur, l'originalité, la pertinence littéraires ? Ou encore : comment comprenons-nous la tradition littéraire, sous son aspect dynamique (l'histoire) aussi bien que sous son aspect statique (la valeur) ?

Ces sept questions désignent les têtes de chapitre de mon livre – *la littérature*, *l'auteur*, *le monde*, *le lecteur*, *le style*, *l'histoire* et *la valeur* –, auxquelles j'ai donné des titres relevant du sens commun, puisque c'est l'éternel combat de la théorie et du sens commun qui donne à la théorie son sens. Quiconque ouvre un livre a ces notions à l'esprit. Reformulés un peu plus théoriquement, les quatre premiers titres pourraient être les suivants : *littérarité*, *intention*, *représentation*, *réception*. Pour les trois derniers – *style*, *histoire*, *valeur* – il ne semble pas qu'il y ait lieu de distinguer la manière de dire des amateurs et celle des professionnels : les uns et les autres ont recours aux mêmes mots.

Pour chaque question, je voudrais montrer la variété des réponses possibles, moins l'ensemble de celles qui ont été données dans l'histoire que celles qui sont faisables aujourd'hui : le projet n'est pas celui d'une histoire de la critique, ni celui d'un tableau des doctrines littéraires. La théorie de la littérature est une leçon de relativisme, non de pluralisme : autrement dit, plusieurs réponses sont possibles, non compossibles, acceptables, non compatibles ; au lieu de s'additionner dans une vision totale et plus complète, elles s'excluent mutuellement car elles n'appellent pas littérature, ne qualifient pas de littéraire la même chose ; elles n'envisagent pas différents aspects du même objet mais différents objets. Ancien ou moderne, synchonie ou diachronie, intrinsèque ou extrinsèque : tout n'est

pas possible à la fois. Dans la recherche littéraire, « plus c'est moins » ; aussi doit-on choisir. D'ailleurs, si j'aime la littérature, j'ai déjà choisi. Mes décisions littéraires relèvent de normes extra-littéraires – éthiques, existentielles – qui régissent les autres aspects de ma vie.

D'autre part, ces sept questions sur la littérature ne sont pas indépendantes. Elles font un système. Autrement dit, la réponse que je donne à l'une d'elles restreint les options qui me sont ouvertes pour répondre aux autres : par exemple, si je mets l'accent sur le rôle de l'auteur, il est vraisemblable que je ne donne pas autant d'importance à la langue ; si j'insiste sur la littérarité, je minimiserai le rôle du lecteur ; si je souligne la détermination de l'histoire, je diminuerai la contribution du génie, etc. Cet ensemble de choix est solidaire. C'est pourquoi n'importe quelle question serait une entrée satisfaisante dans leur système, et appellerait toutes les autres. Une seule, par exemple l'intention, suffirait peut-être à les traiter toutes.

C'est aussi pourquoi l'ordre de leur analyse est au fond indifférent : on pourrait tirer une carte au hasard, et suivre la piste. J'ai choisi de les parcourir en me fondant sur une hiérarchie qui correspond elle aussi au sens commun, lequel, à propos de littérature, pense à l'auteur avant le lecteur, et à la matière avant la manière.

Tous les lieux de la théorie seront visités de la sorte, sauf peut-être le genre (il en sera brièvement question à propos de la réception), mais c'est que le genre n'a pas été une cause célèbre de la théorie littéraire des années soixante. Le genre est une généralité, la médiation la plus évidente entre l'œuvre individuelle et la littérature. Or, d'une part, la théorie se méfie des évidences, d'autre part, elle vise les universaux.

Cette liste a un peu l'air d'une provocation, puisque c'est tout simplement celle des bêtes noires de la théorie littéraire, des moulins à vent contre lesquels elle s'est épuisée à forger des concepts sains. Qu'on n'y voie pourtant nulle malice ! Recenser les ennemis de la théorie me paraît le meilleur, le seul moyen, en tout cas le plus économique, d'en rendre compte avec confiance, de retracer ses pas, de témoigner de son énergie, de la rendre vivante, de même qu'il reste indispensable, après plus d'un siècle, de décrire l'art moderne par les conventions qu'il a niées.

Enfin, il se peut que nous soyons amenés à conclure que le « champ littéraire », malgré des différences de position et d'opinion souvent exacerbées, par-delà les querelles interminables qui l'animent, repose sur un ensemble de présupposés et de croyances partagées par tous. Pierre Bourdieu jugeait que

> les prises de position sur l'art et la littérature […] s'organisent par couples d'oppositions, souvent héritées d'un passé de polémique, et conçues comme des antinomies indépassables, des alternatives absolues, en termes de tout ou rien, qui structurent la pensée, mais aussi l'emprisonnent dans une série de faux dilemmes (Bourdieu, p. 272).

Il s'agira de désamorcer ces fausses fenêtres, ces contradictions piégées, ces paradoxes fatals qui déchirent l'étude littéraire, de résister à l'alternative imposante de la théorie et du sens commun, du tout ou rien, car la vérité est toujours dans l'entre-deux.

1

La littérature

Les études littéraires parlent de la littérature de toutes sortes de manières. Toutefois, on doit pouvoir s'accorder sur ceci : devant toute étude littéraire, quel que soit son propos, la première question un tant soit peu théorique à poser est celle de la définition qu'elle donne (ou ne donne pas) de son objet : le texte littéraire. Qu'est-ce qui rend cette étude *littéraire* ? Ou comment définit-elle les qualités *littéraires* du texte *littéraire* ? En un mot, qu'est pour elle, explicitement ou implicitement, la littérature ?

Bien entendu, cette première question n'est pas indépendante de celles qui suivront. Nous demanderons des comptes à propos de six autres termes ou notions, ou, plus exactement, sur le rapport du texte littéraire à ces six autres notions : l'*intention*, la *réalité*, la *réception*, la *langue*, l'*histoire* et la *valeur*. Ces six questions pourraient donc être reformulées en ajoutant à chacune l'épithète *littéraire*, qui malheureusement les complique plus qu'elle ne les simplifie :

Qu'est-ce que l'intention littéraire ?
Qu'est-ce que la réalité littéraire ?
Qu'est-ce que la réception littéraire ?
Qu'est-ce que la langue littéraire ?
Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?
Qu'est-ce que la valeur littéraire ?

Or on emploie le plus souvent l'adjectif *littéraire*, de même que le substantif *littérature*, comme s'ils ne posaient pas de problèmes, comme si l'on s'entendait, comme s'il y avait un consensus sur ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas. Pourtant, Aristote observait déjà, au

point de départ de sa *Poétique*, qu'il n'y avait pas de terme générique pour désigner à la fois les dialogues socratiques, les textes en prose et le vers : « L'art qui fait usage seulement du langage en prose, ou des vers [...] n'a pas reçu de nom jusqu'à présent » (1447a 28-b 9). Il y a le nom et la chose. Le nom *littérature* est sans doute nouveau (il date du début du XIX^e^ siècle ; auparavant, la *littérature*, conformément à l'étymologie, c'étaient les inscriptions, l'écriture, l'érudition, ou la connaissance des lettres, comme on dit encore « avoir de la littérature »), mais il n'a pas résolu l'énigme, comme le prouve l'existence de nombreux textes intitulés *Qu'est-ce que l'art ?* (Tolstoï, 1898), « Qu'est-ce que la poésie ? » (Roman Jakobson, 1933-1934), *Qu'est-ce que la littérature ?* (Charles Du Bos, 1938 ; Jean-Paul Sartre, 1947). Au point que Barthes avait renoncé à une définition pour se contenter de cette boutade : « La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout » (Barthes, 1971, p. 170). C'était une belle tautologie. Mais peut-on dire autre chose que : « La littérature, c'est la littérature », c'est-à-dire : « La littérature, c'est ce qu'on appelle ici et maintenant la littérature » ? Le philosophe Nelson Goodman (1977) avait proposé de remplacer la question « Qu'est-ce que l'art ? » (*What is art ?*) par la question « Quand y a-t-il art ? » (*When is art ?*). Ne faudrait-il pas aussi procéder de la sorte avec la littérature ? Après tout, il existe bien des langues où le terme *littérature* est intraduisible, où le mot équivalent n'existe pas.

Quel est ce champ, cette catégorie, cet objet ? Quelle est sa « différence spécifique » ? Quelle est sa nature ? Quelle est sa fonction ? Quelle est son extension ? Quelle est sa compréhension ? Il est nécessaire de définir la littérature pour définir l'étude littéraire, mais toute définition de la littérature ne revient-elle pas à l'énoncé d'une norme extra-littéraire ? Dans les librairies britanniques, d'un côté on trouve le rayon *Littérature* et de l'autre le rayon *Fiction*, d'un côté les livres pour l'école et de l'autre les livres pour le loisir, comme si la *Littérature*, c'était la fiction ennuyeuse, et la *Fiction*, la littérature amusante. Peut-on aller plus loin que ce classement commercial et pratique?

L'aporie résulte sans doute de la contradiction de deux points de vue possibles, et aussi légitimes l'un que l'autre : un point de vue *contextuel* (historique, psychologique, sociologique, institutionnel), et un point de vue *textuel* (linguistique). La littérature, ou l'étude littéraire, est toujours prise en sandwich entre une approche historique au sens large (le texte comme document) et une approche linguistique (le texte comme fait de langue, la littérature comme art du langage), qui sont irréductibles. Dans les années soixante, une nouvelle querelle des anciens et des modernes a réveillé la vieille guerre de tranchées entre partisans d'une définition *externe* et partisans d'une définition *interne* de la littérature, chacune acceptable mais toutes deux bornées. Genette, qui juge « sotte » la question « Qu'est-ce que la littérature ? » – elle est en effet mal posée –, a toutefois suggéré de distinguer deux régimes littéraires complémentaires, un régime *constitutif*, garanti par des conventions, donc fermé – un sonnet, un roman appartiennent de droit à la littérature,

même si personne ne les lit plus –, et un régime *conditionnel*, donc ouvert, relevant d'une appréciation révocable – l'inclusion dans la littérature des *Pensées* de Pascal ou de *La Sorcière* de Michelet dépendra des individus et des époques (Genette, 1991, p. 11).

Décrivons la littérature successivement du point de vue de l'*extension* et de la *compréhension*, puis de la *fonction* et de la *forme*, puis de la *forme du contenu* et de la *forme de l'expression*. Avançons en divisant, suivant la méthode familière de la dichotomie platonicienne, mais sans trop nous faire d'illusions sur nos chances de succès. Comme la question « Qu'est-ce que la littérature ? » est insoluble sous cette forme, ce premier chapitre sera le plus court de ce livre, mais tous les chapitres suivants continueront la quête d'une définition satisfaisante de la littérature.

L'extension de la littérature

Au plus large, la littérature, c'est tout ce qui est imprimé (ou même écrit), tous les livres que contient la bibliothèque (y compris ce qu'on appelle la littérature orale, désormais consignée). Cette acception correspond à la notion classique des belles-lettres, qui comprenaient tout ce que la rhétorique et la poétique pouvaient produire, non seulement la fiction mais aussi l'histoire, la philosophie, et la science, et encore toute l'éloquence. Mais, ainsi entendue, comme équivalente à la culture, au sens que ce mot a pris depuis le XIX^e^ siècle, la littérature perd sa « spécificité » : sa qualité proprement littéraire lui est déniée. Cependant la philologie du XIX^e^ siècle ambitionnait en effet d'être l'étude de toute une culture, dont la littérature, au sens plus étroit, était le témoignage le plus accessible. Dans l'ensemble organique constitué, suivant la philologie, par la langue, la littérature et la culture, unité identifiée à l'esprit d'une nation, ou à une race, au sens philologique, non biologique, du terme, la littérature trônait au centre, et l'étude de la littérature était la voie royale vers la compréhension d'une nation, que les génies avaient à la fois mieux sentie et dont ils avaient forgé l'esprit.

Au sens étroit, la littérature (la frontière entre le littéraire et le non-littéraire) varie considérablement selon les époques et les cultures. Séparée ou extraite des belles-lettres, la littérature occidentale, dans l'acception moderne, apparaît au XIX^e^ siècle, avec l'éclatement du système traditionnel des genres poétiques perpétué depuis Aristote. Pour celui-ci, l'art poétique – l'art de cette chose sans nom qu'il décrivait dans la *Poétique* – comprenait pour l'essentiel le genre *épique* et le genre *dramatique*, à l'exclusion du genre *lyrique*, qui n'était pas fictif, ou pas imitatif, puisque le poète s'y exprimait à la première personne, et qui fut par conséquent longtemps jugé mineur. Épopée et drame constituaient encore les deux

grands genres de l'âge classique, c'est-à-dire la narration et la représentation, ou les deux modes majeurs de la poésie, entendue comme fiction ou imitation (Genette, 1979 ; Combe). Jusque-là, la littérature au sens strict (l'art poétique), c'était le vers. Mais un déplacement capital a eu lieu au cours du XIX^e^ siècle, tandis que les deux grands genres, la narration et le drame, abandonnaient de plus en plus souvent le vers pour adopter la prose. Sous le nom de poésie, on ne connut plus bientôt, ironie de l'histoire, que le genre qu'Aristote excluait de la poétique, à savoir la poésie lyrique, qui prit sa revanche et devint synonyme de toute la poésie. Dès lors, la littérature, ce fut le *roman*, le *théâtre* et la *poésie*, reprenant la triade post-aristotélicienne des genres épique, dramatique et lyrique, mais les deux premiers s'identifiaient désormais à la prose, et le troisième seul au vers, avant que le vers libre et le poème en prose ne dissolvent encore davantage le vieux système des genres.

Le sens moderne de la littérature (roman, théâtre et poésie) est inséparable du romantisme, c'est-à-dire de l'affirmation de la relativité historique et géographique du goût, par opposition à la doctrine classique de l'éternité et de l'universalité du canon esthétique. Restreinte à la prose romanesque et dramatique, et à la poésie lyrique, la littérature est en outre conçue dans ses rapports avec la nation et avec son histoire. La littérature, ou plutôt les littératures, sont avant tout nationales.

Plus limité encore : la littérature, ce sont les grands écrivains. La notion est encore romantique : Thomas Carlyle voyait en eux les héros du monde moderne. Le canon classique, c'étaient des œuvres modèles, destinées à être imitées de manière féconde ; le panthéon moderne, ce sont des écrivains qui incarnent le mieux l'esprit de la nation. On passe ainsi d'une définition de la littérature du point de vue des écrivains (les œuvres à imiter) à une définition de la littérature du point de vue des professeurs (les hommes dignes d'admiration). Certains romans, drames ou poèmes appartiennent à la littérature parce qu'ils ont été écrits par de grands écrivains, avec ce corollaire ironique : tout ce qui a été écrit par de grands écrivains appartient à la littérature, y compris la correspondance et les notes de blanchisserie auxquelles s'intéressent les professeurs. Nouvelle tautologie : la littérature, c'est tout ce qu'écrivent les écrivains.

Je reviendrai, dans le dernier chapitre, sur la valeur ou la hiérarchie littéraire, sur le canon comme patrimoine d'une nation. Notons seulement ce paradoxe pour l'instant : le canon est composé d'un ensemble d'œuvres valorisées à la fois en raison de l'unicité de leur forme *et* de l'universalité (au moins à l'échelle nationale) de leur contenu ; la grande œuvre est réputée simultanément unique et universelle. Le critère (romantique) de la relativité historique est immédiatement contrecarré par la volonté d'unité nationale. D'où la boutade ironique de Barthes : « La littérature, c'est ce qui s'enseigne », variation sur la fausse étymologie consacrée par l'usage : « Les classiques, c'est ceux qu'on lit en classe. »

Bien entendu, identifier la littérature à la valeur littéraire (les grands écrivains), c'est du même coup (en fait et en principe) nier la valeur du reste des romans, drames et

poèmes, et plus généralement des autres genres du vers et de la prose. Tout jugement de valeur repose sur un constat d'exclusion. Dire que tel texte est littéraire, c'est toujours sous-entendre que tel autre ne l'est pas. Le rétrécissement institutionnel de la littérature au XIX^e^ siècle ignore que, pour celui qui lit, ce qu'il lit est toujours de la littérature, que ce soit Proust ou un roman-photo, et néglige la complexité des niveaux de littérature (comme il y a des niveaux de langue) dans une société. La littérature, au sens restreint, ce serait seulement la littérature savante, non la littérature populaire (la *Fiction* des librairies britanniques).

D'autre part, le canon des grands écrivains lui-même n'est pas stable, mais connaît des entrées (et des sorties) : la poésie baroque, Sade, Lautréamont, les romancières du XVIII^e^ siècle sont de bons exemples de redécouvertes qui ont modifié notre définition de la littérature. Suivant T.S. Eliot, qui raisonnait comme un structuraliste dans son article sur « La tradition et le talent individuel » (1919), un nouvel écrivain bouleverse tout le paysage de la littérature, l'ensemble du système, ses hiérarchies et ses filiations :

> Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal, qui est modifié par l'introduction de la nouvelle (la vraiment nouvelle) œuvre d'art parmi eux. L'ordre existant est complet avant l'arrivée de la nouvelle œuvre ; pour que l'ordre subsiste après l'intervention de la nouveauté, l'*ensemble* de l'ordre existant doit être altéré, fût-ce légèrement ; et ainsi les relations, proportions, valeurs de toutes les œuvres d'art par rapport à l'ensemble sont réajustées (Eliot, p. 38).

La tradition littéraire est le système synchronique des textes littéraires, système toujours en mouvement, se recomposant au fur et à mesure que des œuvres nouvelles apparaissent. Chaque œuvre nouvelle provoque un réarrangement de la tradition comme totalité (et modifie du même coup le sens et la valeur de chaque œuvre appartenant à la tradition).

Après s'être rétrécie au XIX^e^ siècle, la littérature a ainsi reconquis au XX^e^ siècle une partie des territoires perdus : auprès du roman, du drame et de la poésie lyrique, le poème en prose a gagné ses lettres de noblesse, l'autobiographie et le récit de voyage ont été habilités, et ainsi de suite. Sous l'étiquette de *paralittérature*, les livres pour enfants, le roman policier, la bande dessinée ont été assimilés. A l'aube du XXI^e^ siècle, la littérature est de nouveau à peu près aussi libérale que les belles-lettres avant la professionnalisation de la société.

Le terme *littérature* a donc une extension plus ou moins vaste suivant les auteurs, des classiques scolaires à la bande dessinée, et sa dilatation contemporaine est difficile à justifier. Le critère de valeur qui y inclut tel texte, c'est-à-dire qui en exclut tel autre, n'est pas en lui-même littéraire, ni théorique, mais éthique, social et idéologique, en tout cas extra-littéraire. Peut-on toutefois définir littérairement la littérature ?

La compréhension de la littérature : la fonction

Continuons, imitant Platon, à procéder par la dichotomie, et distinguons *fonction* et *forme* par ces deux questions : Que fait la littérature ? Et quel est son trait distinctif ?

Les définitions de la littérature par sa fonction paraissent relativement stables, que cette fonction soit entendue comme individuelle ou sociale, privée ou publique. Aristote parlait de *katharsis*, de purgation ou de purification des émotions telles que la crainte et la pitié (1449b 28). La notion est difficile à cerner, mais elle a trait à une expérience spéciale des passions liée à l'art poétique. Aristote situait par ailleurs le plaisir d'apprendre à l'origine de l'art poétique (1448b 13) : instruire ou plaire (*prodesse aut delectare*), ou encore instruire en plaisant, ce seront les deux finalités, ou la double finalité, qu'Horace reconnaîtra encore à la poésie, qualifiée de *dulce et utile* (*Ars poetica*, v. 333 et 343).

C'est la définition humaniste la plus courante de la littérature, comme connaissance spéciale, différente de la connaissance philosophique ou scientifique. Mais quelle est cette connaissance littéraire, cette connaissance que seule la littérature donne à l'homme ? Selon Aristote, Horace et toute la tradition classique, cette connaissance a pour objet ce qui est général, probable ou vraisemblable, la *doxa*, les sentences et maximes qui permettent de comprendre et de régler le comportement humain et la vie sociale. Suivant la vision romantique, cette connaissance porte plutôt sur ce qui est individuel et singulier. La continuité reste cependant profonde, de Paolo et Francesca qui, dans *La Divine Comédie*, tombent amoureux l'un de l'autre en lisant ensemble les romans de la Table ronde, à Don Quichotte, qui met en œuvre les romans de chevalerie, et à Madame Bovary, intoxiquée par les romans sentimentaux qu'elle dévore. Ces œuvres volontiers parodiques prouvent la fonction d'apprentissage dévolue à la littérature. Selon le modèle humaniste, il y a une connaissance du monde et des hommes qui nous vient de l'expérience littéraire (peut-être pas seulement de celle-ci, mais principalement de celle-ci), une connaissance que seule (ou presque seule) l'expérience littéraire nous procure. Tomberions-nous amoureux si nous n'avions jamais lu une histoire d'amour, si jamais on ne nous en avait raconté une seule ? Le roman européen notamment, dont la gloire a coïncidé avec l'expansion du capitalisme, propose, depuis Cervantès, un apprentissage de l'individu bourgeois. Ne peut-on pas avancer même que le modèle de l'individu apparu à la fin du Moyen Age, c'est le lecteur traçant son chemin dans le livre, et que le développement de la lecture fut le moyen de l'acquisition de la subjectivité moderne ? L'individu est un lecteur solitaire, un interprète de signes, un chasseur ou un devin, pourrait-on dire avec Carlo Ginzburg, qui a identifié, auprès de la déduction logico-mathématique, cet autre modèle de la connaissance à la chasse (déchiffrement des traces du passé) et à la divination (déchiffrement des signes du futur).

« Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition », écrit Montaigne au livre III des *Essais*. Son expérience, telle qu'on se plaît à la retracer, semble exemplaire de ce que nous appelons connaissance littéraire. Après avoir cru à la vérité des livres, puis en avoir douté au point de quasiment nier l'individualité, il en serait venu à retrouver en lui la totalité de l'Homme, au terme d'un parcours dialectique. La subjectivité moderne s'est développée à la faveur de l'expérience littéraire, et le lecteur est le modèle de l'homme libre. Traversant l'autre, il rejoint l'universel : dans l'expérience du lecteur, « la barrière du moi individuel dans lequel il était un homme comme les autres est tombée » (Proust), « je est un autre » (Rimbaud), ou « je suis maintenant impersonnel » (Mallarmé).

Bien entendu, cette conception humaniste de la connaissance littéraire a été dénoncée, pour son idéalisme, comme vision du monde d'une classe particulière. Liée à la privatisation de la scène de la lecture après la naissance de l'imprimerie, elle serait compromise avec des valeurs dont elle serait à la fois la cause et la conséquence, au premier chef l'individu bourgeois. C'est notamment le grief marxiste, liant littérature et idéologie. La littérature sert à produire un consensus social ; elle accompagne, puis remplace, la religion comme opium du peuple. Les littéraires, en particulier Matthew Arnold dans l'Angleterre victorienne, par son ouvrage fondateur, *Culture and Anarchy* (1869), mais aussi Ferdinand Brunetière et Lanson en France, ont pu reprendre ce point de vue à leur compte à la fin du XIX^e^ siècle, estimant que leur temps était venu : après la décadence de la religion et avant l'apothéose de la science, dans l'interrègne, il revenait à la littérature, fût-ce provisoirement, et grâce à l'étude littéraire, de procurer une morale sociale. Dans un monde de plus en plus matérialiste ou anarchiste, la littérature apparaissait comme le dernier rempart contre la barbarie, le point fixe de la fin de siècle : on rejoint là, du point de vue de la fonction, la définition canonique de la littérature.

Mais si la littérature peut être vue comme contribution à l'idéologie dominante, « appareil idéologique d'État » ou même propagande, à l'inverse on peut aussi insister sur sa fonction subversive, surtout depuis le milieu du XIX^e^ siècle et la vogue de la figure de l'artiste maudit. Il est difficile d'identifier Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont à des complices de l'ordre établi. La littérature confirme un consensus, mais elle produit aussi de la dissension, du nouveau, de la rupture. Suivant le modèle militaire de l'avant-garde, elle précède le mouvement, elle éclaire le peuple. C'est le couple de l'imitation et de l'innovation, des anciens et des modernes, auquel on reviendra. La littérature précéderait ainsi les autres savoirs et pratiques : les grands écrivains ont vu avant les autres (c'étaient des « voyants »), notamment avant les philosophes, où allait le monde : « Le monde va finir », annonçait Baudelaire dans *Fusées*, au début de l'âge du progrès, et le monde en effet n'a pas cessé de finir. L'image du voyant a été revalorisée au XX^e^ siècle dans un sens politique, attribuant à la littérature une perspicacité politique et sociale qui ferait défaut à toutes les autres pratiques.

Du point de vue de la fonction, on aboutit encore à une aporie : la littérature peut être en accord avec la société, mais aussi en désaccord ; elle peut suivre le mouvement, mais aussi le précéder. La recherche de la littérature du côté de l'institution aboutit à un relativisme socio-historique héritier du romantisme. En poursuivant la dichotomie, en regardant à présent du côté de la forme, des constantes, des universaux, en recherchant une définition formelle après une définition fonctionnelle de la littérature, on revient aux anciens et aux classiques, on passe aussi de la théorie de la littérature à la théorie littéraire, au sens où je les ai distinguées plus haut.

La compréhension de la littérature : la forme du contenu

De l'Antiquité au milieu du XVIII[e] siècle, la littérature – je sais bien que le mot est anachronique, mais faisons comme s'il désignait l'objet de l'art poétique – a été généralement définie comme imitation ou représentation (*mimèsis*) d'actions humaines par le langage. C'est comme telle qu'elle constitue une fable ou une histoire (*muthos*). Les deux termes (*mimèsis* et *muthos*) figurent dès la première page de la *Poétique* d'Aristote, et font de la littérature une *fiction*, traduction de *mimèsis* parfois adoptée, par exemple par Käte Hamburger et Genette, ou encore un mensonge, ni vrai ni faux, mais vraisemblable : un « mentir-vrai », comme disait Aragon. « Le poète, écrivait Aristote, doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la *mimèsis* qu'il est poète, et que ce qu'il représente ou imite (*mimeisthai*), ce sont des actions » (1451b 27).

Au nom de cette définition de la poésie par la fiction, Aristote excluait de la poétique non seulement la poésie didactique ou satirique, mais même la poésie lyrique, qui met en scène le moi du poète, et ne retenait que les genres épique (narratif) et tragique (dramatique). Genette parle d'une « poétique *essentialiste* », ou encore *constitutiviste*, « dans sa version thématique ». Suivant cette poétique, « la plus sûre façon pour la poésie d'échapper au risque de dissolution dans l'emploi ordinaire du langage et de se faire œuvre d'art, c'est la fiction narrative ou dramatique » (Genette, 1991, p. 16 et 18). Le qualificatif de *thématique* me semble ici à éviter, puisqu'il n'y a pas de thèmes (de contenus) constitutivement littéraires : ce qu'Aristote et Genette ont en vue, c'est le statut ontologique, ou pragmatique, constitutif des contenus littéraires ; c'est donc la fiction comme concept ou modèle, non comme thème (ou comme vide, non comme plein), et Genette l'appelle du reste *fictionalité* plutôt que fiction. Me référant aux distinctions du linguiste Louis Hjelmslev entre *substance du contenu* (les idées), *forme du contenu* (l'organisation des signifiés),

substance de l'expression (les sons) et *forme de l'expression* (l'organisation des signifiants), je dirai que, pour la poétique classique, la littérature est caractérisée par la fiction comme forme du contenu, c'est-à-dire comme concept ou modèle.

Mais s'agit-il d'une *définition* ou seulement d'une *propriété* de la littérature ? Au XIX^e^ siècle, au fur et à mesure que la poésie lyrique, pourtant ignorée de la tradition aristotélicienne, se mit à occuper le centre de la poésie et la représenta pour finir dans sa totalité, cette définition devait céder. La fiction, comme concept vide, n'était plus une condition nécessaire et suffisante de la littérature (on reverra tout cela en détail au chapitre 3 à propos de la *mimèsis*), même si c'est sans aucun doute toujours comme fiction que l'opinion courante voit globalement la littérature.

La compréhension de la littérature : la forme de l'expression

A partir du milieu du XVIII^e^ siècle, une autre définition de la littérature s'est de plus en plus opposée à la fiction, mettant l'accent sur le beau, désormais conçu, par exemple dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) de Kant et dans la tradition romantique, comme ayant sa fin en soi. Dès lors, l'art et la littérature ne renvoient qu'à eux-mêmes. Par opposition au langage ordinaire, qui est utilitaire et instrumental, la littérature trouve, dit-on, sa fin en elle-même. Selon le *Trésor de la langue française*, qui hérite de cette conception, la littérature est tout simplement l'« usage esthétique du langage écrit ».

Le versant romantique de cette idée a été longtemps le plus valorisé, séparant la littérature de la vie, tenant la littérature pour une rédemption de la vie ou, depuis la fin du XIX^e^ siècle, pour la seule expérience authentique de l'absolu et du néant. Cette tradition postromantique et cette conception de la littérature comme rachat sont encore manifestes chez Proust, qui affirme dans *Le Temps retrouvé* que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (Proust, p. 474), ou chez Sartre, avant guerre, quand un air de jazz sauve Roquentin de la contingence à la fin de *La Nausée*. La forme – la métaphore, les « anneaux nécessaires d'un beau style » chez Proust (*ibid.*, p. 468) – permet d'échapper à ce monde, d'appréhender « un peu de temps à l'état pur » (*ibid.*, p. 451).

Mais cette idée a aussi un côté formaliste, plus familier aujourd'hui, séparant le langage littéraire du langage ordinaire, ou singularisant l'usage littéraire du langage commun. Tout signe, tout langage est fatalement transparence et obstacle. L'usage ordinaire du langage cherche à se faire oublier aussitôt qu'il est entendu (il est transitif, imperceptible), tandis que

l'usage littéraire cultive sa propre opacité (il est intransitif, perceptible). Nombreuses sont les façons de rendre compte de cette polarité. Le langage ordinaire est plus dénotatif, le langage littéraire est plus connotatif (ambigu, expressif, perlocutoire, autoréférentiel) : « Elles signifient plus qu'elles ne disent », jugeait déjà Montaigne des paroles poétiques. Le langage ordinaire est plus lâche, le langage littéraire est plus systématique (organisé, cohérent, dense, complexe). L'usage ordinaire du langage est référentiel et pragmatique, l'usage littéraire du langage est imaginaire et esthétique. La littérature exploite les propriétés du médium linguistique sans but pratique. Ainsi se décline la définition formaliste de la littérature.

Du romantisme à Mallarmé, la littérature, comme le résumait Foucault, « s'enferme dans une intransitivité radicale », elle « devient pure et simple affirmation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer […] son existence escarpée ; elle n'a plus qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme » (Foucault, p. 313). Valéry en tirait cette conclusion, dans son « Cours de poétique », que « *la Littérature est*, et *ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage* » (Valéry, p. 1440). Voilà, dans ce retour aux anciens contre les modernes, aux classiques contre les romantiques, un essai de définition universelle de la littérature, ou de la poésie, comme art verbal. Genette parlerait d'« une poétique essentialiste dans sa version formelle », mais je préciserai qu'il s'agit cette fois de la *forme de l'expression*, parce que la définition de la littérature par la fiction était elle aussi formelle, mais portait sur la *forme du contenu*. D'Aristote à Valéry, en passant par Kant et Mallarmé, la définition de la littérature par la *fiction* a donc cédé la place, en tout cas chez les spécialistes, à sa définition par la *poésie* (par la *diction* selon Genette). A moins que les deux définitions ne se partagent le champ littéraire.

Les formalistes russes ont donné à l'usage proprement littéraire de la langue, et donc à la propriété distinctive du texte littéraire, le nom de *littérarité*. Jakobson écrivait en 1919 : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson, 1973, p. 15), ou, longtemps après, en 1960, « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (Jakobson, 1963, p. 210). La théorie de la littérature, au sens de la critique de la critique, et la théorie littéraire, au sens du formalisme, semblent se rejoindre dans ce concept, qui était aussi tactique et polémique. Les formalistes tentaient, grâce à lui, de rendre l'étude littéraire autonome – notamment de l'historicisme et de la psychologie vulgaires appliqués à la littérature – par la définition spécifique de son objet. Ils s'opposaient ouvertement à la définition de la littérature comme document, ou à sa définition par sa fonction de représentation (du réel) ou d'expression (de l'auteur), mais mettaient l'accent sur les aspects jugés spécifiquement littéraires de l'œuvre littéraire, et distinguaient ainsi le langage

littéraire du langage non littéraire ou ordinaire. Le langage littéraire est motivé (et non arbitraire), autotélique (et non linéaire), autoréférentiel (et non utilitaire).

Quelle est toutefois cette propriété – cette essence – qui rend littéraires certains textes ? Les formalistes, suivant Viktor Chklovski dans « L'art comme procédé » (1917), ont posé comme critère de littérarité la *défamiliarisation* ou l'*étrangeté* (*ostranénie*) : la littérature, ou l'art en général, renouvelle la sensibilité linguistique des lecteurs par des procédés qui dérangent les formes habituelles et automatiques de leur perception. Jakobson précisera ensuite que cet effet défamiliarisant résulte de la *domination* de certains procédés (Jakobson, 1935), parmi l'ensemble des invariants formels ou des traits linguistiques qui caractérisent la littérature comme expérimentation des « possibles du langage », selon l'expression de Valéry. Mais certains procédés, ou la domination de certains procédés, deviennent eux-mêmes familiers : le formalisme débouche (voir le chapitre 6) sur une histoire de la littérarité comme renouvellement de la défamiliarisation par la redistribution des procédés littéraires.

L'essence de la littérature serait donc fondée sur des invariants formels accessibles à l'analyse. Le formalisme, appuyé sur la linguistique et revigoré par le structuralisme, débarrasse l'étude littéraire des points de vue étrangers à la condition verbale du texte. Quels sont les invariants qu'il explore ? Les genres, les types, les figures. Le présupposé est qu'une science de la littérature en général est possible, par opposition à une stylistique des différences individuelles.

Littérarité ou préjugé

En quête de la « bonne » définition de la littérature, nous avons procédé selon la méthode platonicienne, par la dichotomie, en laissant toujours de côté la branche de gauche (l'extension, la fonction, la représentation), pour suivre la branche de droite (la compréhension, la forme, la défamiliarisation). Parvenus à ce point, tenons-nous enfin le bon bout ? Avons-nous rencontré avec la littérarité une condition nécessaire et suffisante de la littérature ? Pouvons-nous nous arrêter là ?

Écartons d'abord cette première objection : comme il n'existe pas d'éléments linguistiques exclusivement littéraires, la littérarité ne peut pas distinguer un usage littéraire d'un usage non littéraire du langage. Le malentendu vient en bonne partie du nouveau nom que Jakobson, bien plus tard, dans son article de grande fortune, « Linguistique et poétique » (1960), a donné à la littérarité. Il a alors appelé « poétique » une des six fonctions qu'il distinguait dans l'acte de communication (fonctions expressive, poétique,

conative, référentielle, métalinguistique et phatique), comme si la littérature (le texte poétique) abolissait les cinq autres fonctions et mettait hors jeu les cinq éléments auxquels elles étaient généralement liées (le locuteur, le destinataire, le référent, le code et le contact), pour insister sur le seul message pour lui-même. Comme dans ses articles plus anciens, « La nouvelle poésie russe » (1919) et « La dominante » (1935), Jakobson précisait toutefois que, si la fonction poétique est dominante dans le texte littéraire, les autres fonctions ne sont pourtant pas éliminées. Mais, dès 1919, Jakobson écrivait à la fois qu'en poésie « la fonction communicative [...] est réduite au minimum », et que « la poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique », comme si les autres fonctions pouvaient être oubliées (Jakobson, 1973, p. 14 et 15). La littérarité (la défamiliarisation) ne résulte pas de l'utilisation d'éléments linguistiques propres, mais d'une organisation différente (par exemple plus dense, plus cohérente, plus complexe) des mêmes matériaux linguistiques ordinaires. Autrement dit, ce n'est pas la métaphore en soi qui ferait la littérarité d'un texte, mais un réseau métaphorique plus serré, faisant passer les autres fonctions linguistiques à l'arrière-plan. Les formes littéraires ne sont pas différentes des formes linguistiques, mais leur organisation les rend (du moins certaines d'entre elles) plus visibles. Bref, la littérarité n'est pas affaire de présence ou d'absence, de tout ou rien, mais de plus et de moins (davantage de tropes par exemple) : c'est le dosage qui produit l'intérêt pour le lecteur.

Malheureusement, même ce critère assoupli et tempéré de littérarité est réfutable. Exhiber des contre-exemples est facile. D'une part certains textes littéraires ne s'écartent pas du langage ordinaire (comme l'écriture blanche, ou behavioriste, celle d'Hemingway, de Camus). Sans doute peut-on les réintégrer en avançant que l'absence de marque est elle-même une marque, que le comble de la défamiliarisation est la familiarité absolue (ou le comble de l'obscurité, l'insignifiance), mais la définition de la littérarité au sens strict, comme traits spécifiques, ou souple, comme organisation spécifique, n'en est pas moins contredite. D'autre part, non seulement les traits réputés plus littéraires se rencontrent aussi dans le langage non littéraire, mais ils y sont même parfois plus visibles, plus denses que dans le langage littéraire, comme c'est le cas avec la publicité. La publicité serait donc le sommet de la littérature, ce qui n'est quand même pas tout à fait satisfaisant. Est-ce donc toute la littérature que la littérarité des formalistes a caractérisée, ou seulement un certain type de littérature, la littérature par excellence à leurs yeux, c'est-à-dire la poésie, et encore, non toute la poésie, mais seulement la poésie moderne, avant-gardiste, obscure, difficile, défamiliarisante ? La littérarité a défini ce qu'on appelait jadis la *licence poétique*, non la littérature. A moins que Jakobson, lorsqu'il décrivait la fonction poétique comme accent sur le message, eût pensé non seulement à la forme du message, comme on l'a compris en général, mais aussi à son contenu. Le texte de Jakobson sur « La dominante » laissait pourtant entendre assez clairement que l'enjeu de la défamiliarisation était sérieux, que ses

implications étaient aussi éthiques et politiques. Sans cela, la littérarité paraît gratuite, décorative et ludique.

La littérarité, comme toute définition de la littérature, engage en fait une préférence extra-littéraire. Une évaluation (une valeur, une norme) est inévitablement incluse dans toute définition de la littérature, et par conséquent de l'étude littéraire. Les formalistes russes préféraient évidemment les textes que leur notion de littérarité décrivait le mieux, car elle en avait été induite : ils avaient partie liée avec l'avant-garde de la poésie futuriste. Une définition de la littérature est toujours une préférence (un préjugé) érigée en universel (par exemple la défamiliarisation). Plus tard, le structuralisme en général, la poétique et la narratologie, inspirés par le formalisme, devaient valoriser de la même façon la déviation et l'autoconscience littéraire, par opposition à la convention et au réalisme. La distinction proposée par Barthes dans *S/Z* entre le *lisible* (réaliste) et le *scriptible* (défamiliarisant) est, quant à elle, ouvertement évaluative, mais toute théorie repose sur un système de préférences, conscient ou non.

Même Genette devait finalement reconnaître que la littérarité, suivant l'acception de Jakobson, ne recouvrait qu'une partie de la littérature, son régime *constitutif*, non son régime *conditionnel*, et encore, du côté de la littérature dite constitutive, la *diction* seulement (la poésie), non la *fiction* (narrative ou dramatique). Il en inférait, renonçant aux prétentions du formalisme et du structuralisme, que « la littérarité, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste » (Genette, 1991, p. 31). A la littérature constitutive, elle-même hétérogène et juxtaposant à la poésie (au nom d'un critère relatif à la forme de l'expression) la fiction (au nom d'un critère relatif à la forme du contenu), s'ajoute encore, depuis le XIX^e^ siècle, le domaine vaste et imprécis de la prose non fictionnelle, conditionnellement littéraire (autobiographie, mémoires, essais, histoire, voire Code civil), annexée ou non à la littérature au gré des goûts individuels et des modes collectives. « Le plus sage, concluait Genette, est donc apparemment, et provisoirement, d'attribuer à chacune sa part de vérité, c'est-à-dire une portion du champ littéraire » (*ibid.*, p. 25). Or ce provisoire a toutes chances de durer, car il n'y a pas d'essence de la littérature, laquelle est une réalité complexe, hétérogène, changeante.

La littérature, c'est la littérature

Cherchant un critère de la littérarité, on est tombé sur une aporie à laquelle la philosophie du langage nous a habitués. La définition d'un terme comme littérature ne donnera jamais autre chose que l'ensemble des occurrences dans lesquelles les usagers

d'une langue acceptent d'employer ce terme. Peut-on aller plus loin que cette formulation d'apparence circulaire ? Un peu, car les textes littéraires sont justement ceux qu'une société utilise sans les rapporter nécessairement à leur contexte d'origine. Leur signification (leur application, leur pertinence) est censée ne pas se réduire au contexte de leur énonciation initiale. C'est une société qui décide que certains textes sont littéraires par l'usage qu'elle en fait hors de leurs contextes originaux.

Une conséquence de cette définition minimale est néanmoins ennuyeuse. En effet, si l'on veut bien se contenter de cette caractérisation de la littérature, l'étude littéraire ne saurait être tout discours sur ces textes, mais celui dont la finalité est d'attester, ou de contester, leur inclusion dans la littérature. Et si la littérature et l'étude littéraire se définissent solidairement par la décision que, pour certains textes, le contexte d'origine n'a pas la même pertinence que pour les autres, il en résulte que toute analyse qui a pour objet de reconstruire les circonstances originelles de la composition d'un texte littéraire, la situation historique dans laquelle l'auteur a écrit ce texte, et la réception du premier public, peut être intéressante, mais n'appartient pas à l'étude littéraire. Le contexte d'origine restitue le texte à la non-littérature en renversant le processus qui en a fait un texte littéraire (relativement indépendant de son contexte d'origine).

Tout ce qu'on peut dire d'un texte *littéraire* n'appartient donc pas à l'étude *littéraire*. Le contexte pertinent pour l'étude *littéraire* d'un texte *littéraire*, ce n'est pas le contexte d'origine de ce texte, mais la société qui en fait un usage littéraire en le séparant de son contexte d'origine. Ainsi la critique biographique ou sociologique, ou celle qui explique l'œuvre par la tradition littéraire (Sainte-Beuve, Taine, Brunetière), toutes variantes de la critique historique, peuvent être tenues pour extérieures à la littérature.

Mais si la contextualisation historique n'est pas pertinente, l'étude linguistique ou stylistique l'est-elle plus ? La notion de style appartient au langage ordinaire, et il faut d'abord l'affiner (voir le chapitre 5). Or la recherche d'une définition du style, comme celle de la littérature, est inévitablement polémique. Elle repose toujours sur une variante de l'opposition populaire de la norme et de l'écart, ou de la forme et du contenu, c'est-à-dire encore des dichotomies, qui visent à détruire (discréditer, éliminer) l'adversaire, plutôt que des concepts. Les variations stylistiques ne sont pas descriptibles autrement que comme des différences de signification : leur pertinence est linguistique, non proprement littéraire. Pas de différence de nature entre un slogan publicitaire et un sonnet de Shakespeare, seulement de complexité.

On en retiendra que la littérature est une inévitable pétition de principe. *La littérature, c'est la littérature*, ce que les autorités (les professeurs, les éditeurs) incluent dans la littérature. Ses limites bougent parfois, lentement, modérément (voir le chapitre 7 sur la valeur), mais il est impossible de passer de son extension à sa compréhension, du canon à l'essence. Ne disons pas pourtant qu'on n'a pas progressé, car le plaisir de la chasse, comme

Montaigne le rappelait, ce n'est pas la prise, et le modèle du lecteur, on l'a vu, c'est le chasseur.

2

L’auteur

Le point le plus controversé dans les études littéraires, c’est la place qui revient à l’auteur. Le débat est si houleux, si véhément que c’est celui que j’aurai le plus de peine à mettre en scène (ce sera aussi le chapitre le plus long). Sous le nom d’*intention* en général, c’est au rôle de l’auteur qu’on s’intéresse, au rapport du texte et de son auteur, à la responsabilité de l’auteur sur le sens et la signification du texte. On peut partir de deux idées reçues, l’ancienne et la moderne, pour les opposer et les renvoyer dos à dos, ou les garder toutes deux, de nouveau à la recherche d’une conclusion aporétique. L’ancienne idée reçue identifiait le sens de l’œuvre à l’intention de l’auteur ; elle avait cours communément du temps de la philologie, du positivisme, de l’historicisme. L’idée reçue moderne (et plus très nouvelle) dénonce la pertinence de l’intention de l’auteur pour déterminer ou décrire la signification de l’œuvre ; le formalisme russe, les *New Critics* américains, le structuralisme français l’ont répandue. Les *New Critics* parlaient d’*intentional fallacy*, ou d’« illusion intentionnelle », d’« erreur intentionnelle » : le recours à la notion d’intention leur semblait non seulement inutile mais même nuisible dans les études littéraires. Le conflit peut encore être décrit comme celui des partisans de l’*explication* littéraire, comme recherche de l’intention de l’auteur (on doit chercher dans le texte ce que l’auteur a voulu dire), et des adeptes de l’*interprétation* littéraire, comme description des significations de l’œuvre (on doit chercher dans le texte ce qu’il dit, indépendamment des intentions de son auteur). Pour échapper à cette alternative contraignante et réconcilier les frères ennemis, une troisième voie, souvent privilégiée aujourd’hui, met l’accent sur le lecteur comme critère de la signification littéraire : c’est une idée reçue contemporaine à laquelle je reviendrai au chapitre 4, mais je tenterai autant que possible de la laisser de côté pour le moment.

Une introduction à la théorie de la littérature peut se borner à explorer un petit nombre de notions contre lesquelles la théorie littéraire (les formalistes et leurs

descendants) a polémiqué : l'auteur a été manifestement le bouc émissaire principal des diverses nouvelles critiques, non seulement parce qu'il symbolisait l'humanisme et l'individualisme que la théorie littéraire voulait évincer des études littéraires, mais parce que sa mise en cause entraînait derrière elle tous les autres anticoncepts de la théorie littéraire. Ainsi l'importance donnée aux qualités spéciales du texte littéraire (la littérarité) est inversement proportionnelle à l'action reconnue à l'intention d'auteur. Les démarches qui insistent sur ces qualités spéciales attribuent un rôle contingent à l'auteur, comme chez les formalistes russes et les *New Critics* américains, qui éliminèrent l'auteur pour assurer l'indépendance des études littéraires par rapport à l'histoire et à la psychologie. Inversement, pour les approches qui font de l'auteur un point de référence central, même si elles varient sur le degré de conscience intentionnelle (de préméditation) qui gouverne le texte, et sur la manière de rendre compte de cette conscience (aliénée) – individuelle pour les freudiens, collective pour les marxistes –, le texte n'est jamais qu'un moyen d'y accéder. Parler de l'intention d'auteur et de la controverse dont elle n'a pas cessé de faire l'objet, c'est donc anticiper largement sur les autres notions qui seront examinées par la suite.

Je ne vois pas de meilleure initiation à ce délicat débat que quelques textes phares. J'en citerai trois. D'abord le prologue bien connu de *Gargantua*, où Rabelais a l'air de nous encourager à chercher le sens caché (le « plus hault sens », *altior sensus*) de son livre, suivant l'ancienne doctrine de l'allégorie, puis de se moquer de nous si nous croyons à cette méthode médiévale qui a permis de déchiffrer des sens chrétiens chez Homère, Virgile et Ovide – à moins que Rabelais ne fasse que renvoyer le lecteur à sa propre responsabilité dans ses interprétations, éventuellement subversives, du livre qu'il a entre les mains. Il n'y a toujours pas d'accord sur l'intention de ce texte capital sur l'intention, preuve que la question est sans issue. Puis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, parce que ce titre a donné son nom moderne au problème de l'intention en France : Proust y soutient, contre Sainte-Beuve, que la biographie, le « portrait littéraire », n'explique pas l'œuvre, qui est le produit d'un autre moi que le moi social, d'un moi profond irréductible à une intention consciente. On verra au chapitre 4, sur le lecteur, que les thèses de Proust devaient ébranler Lanson, qui fut conduit à modérer sa doctrine de l'explication de texte. Enfin, l'apologue de Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », recueilli parmi les fables théoriques de *Fictions* : le même texte a été écrit par deux auteurs distincts à plusieurs siècles d'intervalle ; ce sont donc deux textes différents, dont les sens peuvent même s'opposer, car les contextes et les intentions ne sont pas les mêmes.

La théorie, dénonçant la place excessive faite à l'auteur dans les études littéraires traditionnelles, avait les rieurs de son côté. Mais, en affirmant l'indifférence de l'auteur pour la signification du texte, n'a-t-elle pas poussé la logique un peu loin et sacrifié la raison au plaisir d'une belle antithèse ? Et surtout, ne s'est-elle pas trompé de cible ? En effet,

interpréter un texte, n'est-ce pas toujours faire des conjectures sur une intention humaine en acte ?

La thèse de la mort de l'auteur

Partons des deux thèses en présence. La thèse intentionnaliste est connue. L'intention d'auteur est le critère pédagogique ou académique traditionnel du sens littéraire. Sa restitution est, ou a longtemps été, la fin principale, ou même exclusive, de l'explication de texte. Suivant le préjugé ordinaire, le sens d'un texte, c'est ce que l'auteur de ce texte a voulu dire. Un préjugé n'est pas nécessairement dénué de toute vérité, mais l'avantage principal de l'identification du sens à l'intention est de résorber le problème de l'interprétation littéraire : si on sait ce que l'auteur a voulu dire, ou si on peut le savoir en faisant un effort – et si on ne le sait pas, c'est qu'on n'a pas fait un effort suffisant –, il n'y a pas lieu d'interpréter le texte. L'explication par l'intention rend donc la critique littéraire inutile (c'était le rêve de l'histoire littéraire). En outre, la théorie elle-même devient superflue : si le sens est intentionnel, objectif, historique, plus besoin non seulement de critique mais non plus de critique de la critique pour départager les critiques. Il suffit de travailler un peu plus et on aura la solution.

L'intention, et plus encore l'auteur lui-même, étalon habituel de l'explication littéraire depuis le XIX^e^ siècle, ont été le lieu par excellence du conflit entre les anciens (l'histoire littéraire) et les modernes (la nouvelle critique) dans les années soixante. Foucault a prononcé en 1969 une célèbre conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », et Barthes avait publié en 1968 un article dont le titre fracassant, « La mort de l'auteur », est devenu, aux yeux de ses partisans comme de ses adversaires, le slogan antihumaniste de la science du texte. La controverse sur la littérature et le texte s'est concentrée autour de l'auteur, en qui l'enjeu pouvait se résumer de façon caricaturale. Toutes les notions littéraires traditionnelles peuvent d'ailleurs être rapportées à celle d'intention d'auteur, ou s'en déduisent. De même, tous les anticoncepts de la théorie peuvent se dégager de la mort de l'auteur.

> L'*auteur* est un personnage moderne – jugeait Barthes –, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine » (Barthes, 1984, p. 61-62).

Tel était le point de départ de la nouvelle critique : l'auteur n'est autre que le bourgeois, l'incarnation quintessentielle de l'idéologie capitaliste. Autour de lui, s'organisent, suivant Barthes, les manuels d'histoire littéraire et tout l'enseignement de la littérature : « L'*explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite » (*ibid.*, p. 62), comme si, d'une manière ou d'une autre, l'œuvre était un aveu, ne pouvait représenter autre chose qu'une confidence.

A l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme, et enfin par la linguistique, pour laquelle « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* » (*ibid.*, p. 63), de même que Mallarmé demandait déjà « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » (Mallarmé, p. 366). Dans cette comparaison entre l'auteur et le pronom de la première personne, on reconnaît la réflexion d'Émile Benveniste sur « La nature des pronoms » (1956), qui eut une grande influence sur la nouvelle critique. L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant. D'où il s'ensuit encore que l'écriture ne peut pas « représenter », « peindre » quoi que ce soit qui serait préalable à son énonciation, et qu'elle n'a pas plus d'origine que n'en a le langage. Sans origine, « le texte est un tissu de citations » : la notion d'intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l'auteur. Quant à l'explication, elle disparaît avec l'auteur, puisqu'il n'y a pas de sens unique, originel, au principe, au fond du texte. Enfin, dernier maillon du nouveau système qui se déduit en entier de la mort de l'auteur : le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination au lieu de son origine, mais ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur tout juste déboulonné, et il s'identifie lui aussi à une fonction : il est « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (Barthes, 1984, p. 67).

Comme on le voit, tout se tient : l'ensemble de la théorie littéraire peut se rattacher à la prémisse de la mort de l'auteur, comme à tout autre de ses articles, mais celui-ci est premier, car il s'oppose lui-même au premier principe de l'histoire littéraire. Barthes lui donne à la fois une tonalité dogmatique : « Nous savons maintenant qu'un texte… », et politique : « Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de… » Comme prévu, la théorie coïncide avec une critique de l'idéologie : l'écriture ou le texte « libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi » (*ibid.*, p. 66). Nous sommes en 1968 : le renversement de l'auteur, qui signale le passage du structuralisme systématique au poststructuralisme déconstructeur, est de plain-pied avec la

rébellion antiautoritaire du printemps. Afin et avant d'exécuter l'auteur, il a toutefois fallu l'identifier à l'individu bourgeois, à la personne psychologique, et ainsi réduire la question de l'auteur à celle de l'explication de texte par la vie et la biographie, restriction que l'histoire littéraire suggère sans doute, mais qui ne recouvre certainement pas tout le problème de l'intention, et ne le résout nullement.

Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », l'argument de Foucault paraît lui aussi dépendre de la confrontation conjoncturelle avec l'histoire littéraire et le positivisme, d'où sont venues des critiques contre la manière dont il traitait les noms propres et les noms d'auteur dans *Les Mots et les Choses*, en y identifiant des « formations discursives » bien plus vastes et vagues que l'œuvre de tel ou tel (Darwin, Marx, Freud). Aussi, se recommandant de la littérature moderne qui aurait vu peu à peu la disparition, l'effacement de l'auteur, de Mallarmé – « admis le volume ne comporter aucun signataire » (Mallarmé, p. 378) – à Beckett et à Maurice Blanchot, définit-il la « fonction auteur » comme une construction historique et idéologique, la projection en termes plus ou moins psychologisants du traitement qu'on fait subir au texte. Certes, la mort de l'auteur entraîne derrière elle la polysémie du texte, la promotion du lecteur, et une liberté du commentaire jusque-là inconnue, mais, faute d'une véritable réflexion sur la nature des rapports de l'intention et de l'interprétation, n'est-ce pas du lecteur comme auteur de substitution qu'il est question ? Il y a toujours un auteur : si ce n'est plus Cervantès, c'est Pierre Ménard.

Pour que l'après-théorie ne soit pas un retour à l'avant-théorie, il faut aussi sortir de la spécularité de la nouvelle critique et de l'histoire littéraire qui a marqué cette controverse, et permis de réduire l'auteur à un principe de causalité et à un homme de paille avant de l'éliminer. Libéré de ce face-à-face magique et un peu illusoire, il paraît plus difficile de ranger l'auteur au magasin des accessoires. De l'autre côté de l'intention d'auteur, il y a en effet l'intention. S'il est possible que l'auteur soit un personnage moderne, au sens sociologique, le problème de l'intention d'auteur ne date pas du rationalisme, de l'empirisme et du capitalisme. Il est très ancien, il s'est toujours posé, et il n'est pas si aisément soluble. Dans le *topos* de la mort de l'auteur, on confond l'auteur au sens biographique ou sociologique, au sens d'une place dans le canon historique, et l'auteur au sens herméneutique de son intention, ou intentionnalité, comme critère de l'interprétation : la « fonction auteur » de Foucault symbolise on ne peut mieux cette réduction.

Après avoir rappelé comment la rhétorique traitait l'intention, on verra que cette question a été profondément renouvelée par la phénoménologie et l'herméneutique. S'il y a eu une telle consonance dans la critique des années soixante sur le thème de la mort de l'auteur, celle-là ne résulte-t-elle pas de la transposition du problème herméneutique de l'intention et du sens dans les termes très simplifiés et plus aisément négociables de l'histoire littéraire ?

« Voluntas » et « actio »

Le débat sur l'intention d'auteur – sur l'auteur en tant qu'intention – est très ancien, bien antérieur aux temps modernes. On ne voit d'ailleurs pas très bien comment il en serait autrement. Aujourd'hui, on a tendance à réduire la réflexion sur l'intention à la thèse, qui a longtemps dominé la philosophie occidentale, du dualisme de la pensée et du langage. Certes, la thèse dualiste donne du poids à l'intentionnalisme, mais la dénonciation contemporaine du dualisme ne résout pas pour autant la question de l'intention. Le mythe de l'invention de l'écriture dans le *Phèdre* de Platon est bien connu : Platon y fait valoir que l'écriture est distante de la parole comme la parole (*logos*) est distante de la pensée (*dianoia*). Dans la *Poétique* d'Aristote, la dualité du contenu et de la forme est au principe de la séparation entre l'histoire (*muthos*) et son expression (*lexis*). Enfin, toute la tradition rhétorique distingue l'*inventio* (la recherche des idées) et l'*elocutio* (la mise en mots), et les images les opposant abondent, comme celles du corps et du vêtement. Ces parallélismes sont embarrassants plus qu'éclairants, car ils font glisser la question de l'intention vers celle du style.

La rhétorique classique, en raison du cadre judiciaire de sa pratique originelle, ne pouvait pas se passer d'une distinction pragmatique entre *intention* et *action*, comme le rappelle Kathy Eden dans *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition* (1997), ouvrage auquel les distinctions qui suivent doivent beaucoup. Si nous avons tendance à l'oublier, c'est que nous confondons couramment les deux principes herméneutiques séparés – en théorie sinon en pratique – sur lesquels se fondait l'*interpretatio scripti*, principes qu'elle avait empruntés à la tradition rhétorique : un principe *juridique* et un principe *stylistique* (Eden, p. 8-10). Suivant Cicéron et Quintilien, les rhéteurs qui avaient à expliquer des textes écrits recouraient couramment à la différence juridique entre *intentio* et *actio*, ou *voluntas* et *scriptum* pour ce qui concerne cette action particulière qu'est l'écriture (Cicéron, *De oratore*, I, LVII, 244 ; Quintilien, *Institutio oratoria*, VII, X, 2). Mais afin de résoudre cette différence d'origine juridique, ces mêmes rhéteurs adoptaient volontiers une méthode stylistique, et cherchaient dans les textes des ambiguïtés qui leur permettaient de passer du *scriptum* à la *voluntas* : les ambiguïtés étaient interprétées comme les indices d'une *voluntas* distincte du *scriptum*. L'auteur en tant qu'intention et l'auteur en tant que style étaient de ce fait souvent confondus, et une distinction juridique – *voluntas* et *scriptum* – a été occultée par une distinction stylistique – sens propre et sens figuré. Mais leur chevauchement en pratique ne doit pas nous laisser ignorer qu'il s'agit de deux principes différents en théorie.

Saint Augustin reproduira cette différence de type juridique entre ce que veulent dire les mots qu'un auteur utilise pour exprimer une intention, c'est-à-dire la signification *sémantique*, et ce que l'auteur veut dire en utilisant ces mots, c'est-à-dire l'intention *dianoétique*. Dans cette distinction entre l'aspect linguistique et l'aspect psychologique de la

communication, sa préférence va, conformément à tous les traités de rhétorique de l'Antiquité, à l'intention, privilégiant ainsi la *voluntas* d'un auteur par opposition au *scriptum* du texte. Dans le *De doctrina christiana* (I, XIII, 12), Augustin dénonce l'erreur interprétative qui consiste à préférer le *scriptum* à la *voluntas*, leur relation étant analogue à celle de l'âme (*animus*), ou de l'esprit (*spiritus*), et du corps dont ils sont prisonniers. La décision de faire dépendre herméneutiquement le sens de l'intention n'est donc, chez saint Augustin, qu'un cas particulier d'une éthique subordonnant le corps et la chair à l'esprit ou à l'âme (si le corps chrétien doit être respecté et aimé, ce n'est pas pour lui-même). Augustin prend parti pour la lecture spirituelle du texte contre la lecture charnelle ou corporelle, et identifie le corps avec la lettre du texte, la lecture charnelle avec celle de la lettre. Néanmoins, de même que le corps mérite le respect, la lettre du texte doit être préservée, non pas pour elle-même, mais comme point de départ de l'interprétation spirituelle.

La distinction de l'interprétation selon la chair et de l'interprétation selon l'esprit n'est pas propre à Augustin, qui reprend à son compte le binôme paulinien de la lettre et de l'esprit – la lettre tue mais l'esprit vivifie –, lequel est d'origine et de nature non pas stylistiques, mais bien juridiques, comme dans la tradition rhétorique. Saint Paul ne fait que remplacer le couple rhétorique grec *rheton* et *dianoia*, l'équivalent du couple latin *scriptum* et *voluntas*, par le couple *gramma* et *pneuma*, ou lettre et esprit, plus familier des Juifs auxquels il s'adresse (Eden, p. 57). Mais la distinction de la lettre et de l'esprit chez saint Paul, ou encore de l'interprétation corporelle et de l'interprétation spirituelle chez saint Augustin, que nous avons tendance à rapporter à la stylistique, est en principe la transposition chrétienne d'une distinction relevant de la rhétorique judiciaire, celle de l'action et de l'intention. Sa finalité dans le christianisme primitif est du reste toujours légale, puisqu'il s'agit de justifier la Loi nouvelle contre la Loi mosaïque.

La difficulté vient cependant du fait qu'Augustin, comme les autres rhéteurs, n'a pas hésité à appliquer la méthode stylistique pour dégager l'intention de la lettre, recouvrement qui a conduit nombre de ses successeurs et commentateurs, jusqu'à nous, à confondre interprétation spirituelle, de type juridique, cherchant l'esprit sous la lettre, et interprétation figurative, de type stylistique, cherchant le sens figuré à côté du sens propre. Pourtant, même si empiriquement le chevauchement de l'interprétation spirituelle et de l'interprétation figurative est souvent réalisé chez Augustin, théoriquement, et contrairement à nous, il ne réduit pas un type d'interprétation à l'autre, n'identifie jamais l'interprétation spirituelle avec l'interprétation figurative ; il ne confond pas la distinction juridique de la lettre et de l'esprit – adaptation chrétienne de *scriptum* et *voluntas*, ou *actio* et *intentio* – et la distinction stylistique du sens littéral (*significatio propria*) et du sens figuré (*significatio translata*). C'est nous, parce que nous utilisons l'expression *sens littéral* de façon ambiguë, à la fois pour désigner le sens corporel opposé au sens spirituel, et le sens propre opposé au

sens figuré, qui confondons une distinction juridique (herméneutique) et une distinction stylistique (sémantique).

Augustin, comme Cicéron, maintient donc une séparation ferme entre la distinction légale de l'esprit et de la lettre (ou chair), et la distinction stylistique du sens figuré et du sens littéral (ou propre), même si sa propre pratique herméneutique mêle souvent les deux principes d'interprétation. La tradition rhétorique situe les deux principales difficultés de l'interprétation des textes d'une part dans l'écart entre le texte et l'intention de l'auteur, et d'autre part dans l'ambiguïté ou l'obscurité de l'expression, qu'elle soit intentionnelle ou non. On pourrait encore dire que le problème de l'intention psychologique (lettre *versus* esprit) relève plus particulièrement de la première partie de la rhétorique, l'*inventio*, tandis que le problème de l'obscurité sémantique (sens littéral *versus* sens figuré) relève plus particulièrement de la troisième partie de la rhétorique, l'*elocutio*.

Allégorie et philologie

Ayant perdu de vue les nuances de l'ancienne rhétorique, nous avons tendance, dans l'interprétation des difficultés des textes, à réduire le problème de l'intention à celui du style. Or, cette confusion n'est-elle pas cela même que nous appelons traditionnellement *allégorie* ? L'interprétation allégorique cherche à comprendre l'intention cachée d'un texte par le déchiffrement de ses figures. Les traités de rhétorique, depuis Cicéron et Quintilien, ne savaient jamais bien où placer l'allégorie. A la fois figure de pensée et trope, mais trope en plusieurs mots (métaphore continuée selon la définition habituelle), elle est équivoque, comme si elle flottait entre la première partie de la rhétorique, l'*inventio*, renvoyant à une question d'intention, et la troisième partie, l'*elocutio*, renvoyant à un problème de style. L'allégorie, par le truchement de laquelle tout le Moyen Age a pensé la question de l'intention, repose en effet sur le recouvrement de deux couples (et de deux principes d'interprétation) théoriquement distincts, l'un juridique et l'autre stylistique.

L'allégorie, au sens herméneutique traditionnel, est une méthode d'interprétation des textes, le moyen de continuer à expliquer un texte une fois qu'il est séparé de son contexte originel et que l'intention de son auteur n'est plus reconnaissable, si tant est qu'elle l'ait jamais été (Compagnon, p. 46-50). Chez les Grecs, l'allégorie avait pour nom *hyponoia*, comme le sens caché ou souterrain découvert chez Homère, à partir du VI^e^ siècle, pour donner une signification acceptable à ce qui était devenu étranger, et pour excuser le comportement des dieux, qui semblait désormais scandaleux. L'allégorie invente un autre sens, cosmologique, psychomachique, acceptable sous la lettre du texte : elle plaque une

distinction stylistique sur une distinction juridique. C'est un modèle exégétique qui sert à actualiser un texte dont nous sommes éloignés par le temps ou les mœurs (en tout cas par la culture). Nous nous le réapproprions en lui prêtant un autre sens, un sens caché, spirituel, figuratif, un sens qui nous convienne aujourd'hui. La norme de l'interprétation allégorique, qui permet de départager bonnes et mauvaises interprétations, ce n'est pas l'intention originelle, c'est le *decorum*, la convenance actuelle.

L'allégorie est une interprétation anachronique du passé, une lecture de l'ancien sur le modèle du nouveau, un acte herméneutique d'appropriation : à l'intention ancienne elle substitue celle des lecteurs. L'exégèse typologique de la Bible – la lecture de l'Ancien Testament comme s'il annonçait le Nouveau Testament – demeure le prototype de l'interprétation par l'anachronisme, ou encore la découverte de prophéties du Christ chez Homère, Virgile et Ovide, comme on les aperçut tout au long du Moyen Age. L'allégorie est un instrument tout-puissant pour induire un sens nouveau dans un texte ancien.

Reste cependant l'inévitable question de l'intention, que l'amalgame du registre juridique et du registre stylistique dans l'allégorie ne résorbe pas entièrement. Ce que le texte veut dire pour nous coïncide-t-il avec ce qu'il voulait dire pour Homère, ou avec ce qu'Homère voulait dire ? Homère avait-il à l'esprit la multiplicité des sens que les générations ultérieures ont déchiffrée dans l'*Iliade* ? Pour l'Ancien Testament, le christianisme, religion du livre révélé, a résolu la difficulté par le dogme de l'inspiration divine des textes sacrés. Si Dieu a guidé la main du prophète, alors il est légitime de lire dans la Bible autre chose que ce que son auteur instrumental et humain a voulu ou pensé dire. Mais qu'en est-il pour les auteurs de l'Antiquité, ceux que Dante rangeait dans les limbes au début de *L'Enfer*, parce que, même s'ils avaient vécu avant la naissance du Christ, leurs œuvres n'étaient pas incompatibles avec le Nouveau Testament ? C'est bien ce dilemme que Rabelais aborde dans le prologue de *Gargantua*, encourageant d'abord à interpréter son livre « à plus hault sens », selon l'image de l'os à moelle, de l'habit qui ne fait pas le moine, ou de la laideur de Socrate, puis recommandant, après avoir brutalement viré de bord, de s'en tenir à la lettre : « Croyez-vous en votre foi qu'oncques Homère, écrivant l'*Iliade* et *Odyssée*, pensast es allégories lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Hercalides Ponticq, Eustatie, Phornute ? » Non, dit-il, Homère n'y avait pas pensé, pas plus qu'Ovide à toutes les préfigurations du christianisme qu'on a trouvées dans les *Métamorphoses*. Toutefois, Rabelais ne s'en prend pas à tous ceux qui lisent un sens chrétien dans l'*Iliade* ou les *Métamorphoses*, mais seulement à ceux qui prétendent qu'Homère ou Ovide avaient mis ce sens chrétien dans leurs œuvres. Autrement dit, ceux qui liront dans *Gargantua* un sens scandaleux, comme ceux qui trouvent un sens chrétien chez Homère ou Ovide, en seront responsables, mais non Rabelais lui-même. Ainsi, pour dégager sa responsabilité, dénier son intention, Rabelais déplie la confusion habituelle et retrouve l'ancienne distinction rhétorique du juridique et du stylistique. Ceux qui déchiffreront des allégories dans

Gargantua n'auront qu'à s'en prendre à eux-mêmes. Sur cette lancée, Montaigne évoquera bientôt le « suffisant lecteur » qui trouve dans les *Essais* plus de sens que l'écrivain n'a conscience d'en avoir mis. Se relisant, il n'est d'ailleurs pas sans y découvrir lui-même des sens inconnus de lui.

Mais si Rabelais et Montaigne, comme les anciens rhéteurs, dont Cicéron et Augustin, souhaitaient, fût-ce *cum grano salis*, que l'intention fût distinguée de l'allégorie, celle-ci avait encore de beaux jours devant elle, jusqu'au moment où Spinoza, le père de la philologie, demanda, dans le *Tractatus theologico-politicus* (1670), que la Bible fût lue comme un document historique, c'est-à-dire que le sens du texte fût déterminé exclusivement par rapport au contexte de sa rédaction. La compréhension en termes d'intention, comme c'était déjà le cas quand Augustin mettait en garde contre l'interprétation systématique par la figure, est fondamentalement contextuelle, ou historique. La question de l'intention et celle du contexte se recouvrent dès lors pour une bonne part. La victoire sur les modes de l'interprétation chrétienne et médiévale au XVIII^e^ siècle, avec les Lumières, représente ainsi un retour au pragmatisme juridique de la rhétorique ancienne. L'allégorisme anachronique paraît évincé pour de bon. D'un point de vue rationnel, puisque Homère et Ovide n'étaient pas chrétiens, leurs textes ne peuvent pas être légitimement considérés comme des allégories chrétiennes (Hirsch, 1976, p. 76). A partir de Spinoza, la philologie appliquée aux textes sacrés, puis à tous les textes, vise pour l'essentiel à prévenir l'anachronisme exégétique, à faire prévaloir la raison contre l'autorité et la tradition. Selon la bonne philologie, l'allégorie chrétienne des Anciens est illégitime, ce qui ouvre la voie à l'interprétation historique.

Comme on pourrait avoir le sentiment que ce débat a été tranché depuis longtemps, ou qu'il est abstrait, il ne sera sans doute pas inutile de rappeler qu'il est toujours animé, et qu'il n'a pas fini de diviser les juristes, les constitutionnalistes en particulier. En France, le régime n'a pas cessé de changer depuis plus de deux siècles, et la constitution avec lui, et la Grande-Bretagne n'a pas de constitution écrite, mais aux États-Unis, toutes les questions politiques se posent à un moment ou à un autre sous la forme de questions légales, c'est-à-dire de questions sur l'interprétation et l'application de la constitution. Ainsi s'opposent à propos de tout problème de société les partisans d'une « constitution vivante », constamment réinterprétée pour satisfaire aux demandes d'aujourd'hui, susceptible de garantir des droits dont les générations passées n'avaient pas conscience, comme le droit à l'avortement, et les adeptes de l'« intention originelle » des pères fondateurs, pour lesquels il s'agit de déterminer et d'appliquer le sens objectif que le langage de la constitution avait au moment où elle a été adoptée. Comme d'habitude, les deux positions – allégoriste et originaliste – sont aussi insoutenables l'une que l'autre. Si chaque génération peut redéfinir les premiers principes comme il lui plaît, autant dire qu'il n'y a pas de constitution. Mais comment accepter, dans une démocratie moderne, qu'en conséquence de la fidélité à

l'intention originelle, à supposer d'ailleurs qu'elle soit vérifiable, les droits des vivants soient tenus en otages par l'autorité des morts ? Que le mort saisisse le vif, comme dit le vieil adage juridique ? Faudrait-il par exemple perpétuer les préjugés raciaux de la fin du XVIII^e^ siècle, et ratifier les visées esclavagistes et discriminatoires des rédacteurs de la constitution américaine ? Aux yeux de beaucoup de littéraires aujourd'hui, et même d'historiens, l'idée qu'un texte possède un seul sens objectif est chimérique. D'ailleurs, les partisans de l'intention originelle s'entendent rarement entre eux, et la compréhension de ce que la constitution voulait dire à l'origine reste si indéterminée que, dans chaque alternative concrète, les modernistes peuvent invoquer sa caution autant que les conservateurs. Finalement, l'interprétation d'une constitution, ou même de tout texte, soulève non seulement une question historique mais aussi une question politique, comme Rabelais le suggérait déjà.

Philologie et herméneutique

L'herméneutique, c'est-à-dire l'art d'interpréter les textes, ancienne discipline auxiliaire de la théologie, appliquée jusque-là aux textes sacrés, est devenue au cours du XIX^e^ siècle, sur les traces des théologiens protestants allemands du XVIII^e^ siècle, et grâce au développement de la conscience historique européenne, la science de l'interprétation de tous les textes et le fondement même de la philologie et des études littéraires. Selon Friedrich Schleiermacher (1768-1834), qui jeta les bases de l'herméneutique philologique à la fin du XVIII^e^ siècle, la tradition artistique et littéraire, n'étant plus dans une relation d'immédiateté avec son propre monde, est devenue étrangère à son sens originel (c'était le même problème que l'allégorèse d'Homère résolvait autrement). Il fixe donc pour but à l'herméneutique de rétablir la signification première d'une œuvre dès lors que la littérature, comme l'art en général, est aliénée de son monde d'origine : l'œuvre d'art, écrit-il, « tire une partie de son intelligibilité de sa destination première », d'où il suit que « l'œuvre d'art arrachée à son contexte premier perd de sa signification, si ce contexte n'est pas conservé par l'histoire » (cité par Gadamer, p. 185). Selon cette doctrine romantique et historiciste, la signification véritable d'une œuvre est celle qu'elle avait dans son origine : la comprendre, c'est réduire les anachronismes allégoriques et restituer cette origine. Comme l'écrit Hans-Georg Gadamer :

> Rétablir le « monde » auquel elle appartient, restituer l'état originel que le créateur avait « en vue », exécuter l'œuvre dans son style originel, tous ces moyens de

> reconstitution historique auraient donc la prétention légitime de rendre compréhensible la vraie signification d'une œuvre d'art et de mettre celle-ci à l'abri de la mécompréhension et d'une actualisation qui est fausse. […] le savoir historique ouvre la possibilité de restituer ce qui est perdu et de restaurer la tradition, dans la mesure où il redonne vie à l'occasionnel et à l'originel. Tout l'effort herméneutique est donc de retrouver le « point d'ancrage » dans l'esprit de l'artiste, qui seul rendra pleinement compréhensible la signification d'une œuvre d'art (Gadamer, p. 186).

Ainsi résumée, la pensée de Schleiermacher représente la position philologique (ou antithéorique) la plus ferme, identifiant rigoureusement la signification d'une œuvre aux conditions auxquelles elle a répondu à son origine, et sa compréhension à la reconstruction de sa production originelle. Suivant ce principe, l'histoire peut, et doit, reconstituer le contexte originel ; la reconstruction de l'intention d'auteur est la condition nécessaire et suffisante de la détermination du sens de l'œuvre.

Du point de vue du philologue, un texte ne peut pas vouloir dire ultérieurement ce qu'il ne pouvait pas vouloir dire originellement. Selon le premier canon posé par Schleiermacher pour l'interprétation dans son abrégé de 1819 : « Tout ce qui, dans un discours donné, demande à être déterminé de façon plus précise ne peut l'être qu'à partir de l'aire linguistique commune à l'auteur et à son public originel » (Schleiermacher, p. 127). C'est pourquoi la linguistique historique, à laquelle il revient de déterminer de façon univoque la langue commune à l'auteur et à son premier public, est au centre de l'entreprise philologique. Mais il ne faudrait quand même pas prendre les exégètes médiévaux pour des imbéciles ou des naïfs : ils savaient bien, comme Rabelais, qu'Homère, Virgile et Ovide n'avaient pas été chrétiens et que leurs intentions n'avaient pas pu être de produire ni de suggérer des sens chrétiens. Ils faisaient toutefois l'hypothèse d'une intention supérieure à celle de l'auteur individuel, ou en tout cas ils ne supposaient pas que tout dans un texte dût être expliqué exclusivement par le contexte historique commun à l'auteur et à ses premiers lecteurs. Or ce principe allégorique est plus puissant que le principe philologique, lequel, privilégiant absolument le contexte originel, revient à nier qu'un texte signifie ce qu'on y a lu, c'est-à-dire ce qu'il a signifié au cours de l'histoire. Au nom de l'histoire, et paradoxalement, la philologie nie l'histoire, et l'évidence qu'un texte peut signifier ce qu'il a signifié.

C'est cette prémisse de la philologie – une norme, un choix éthique, non une proposition nécessairement déduite – que le mouvement de l'herméneutique devait briser peu à peu. Comment la reconstruction de l'intention originelle était-elle en effet possible ? Schleiermacher – c'était là son romantisme – décrivait une méthode de *sympathie*, ou de *divination*, plus tard appelée *cercle herméneutique* (*Zirkel im Verstehen*), suivant laquelle,

placé devant un texte, l'interprète fait d'abord une hypothèse sur son sens comme tout, puis analyse le détail des parties, puis retourne à une compréhension modifiée du tout. Cette méthode suppose qu'il existe une relation organique d'interdépendance entre les parties et le tout : nous ne pouvons pas connaître le tout sans connaître les parties, mais nous ne pouvons pas connaître les parties sans connaître le tout qui détermine leurs fonctions. Cette hypothèse est problématique (tous les textes ne sont pas cohérents, et les textes modernes le sont même de moins en moins), mais ce n'est pas encore le paradoxe le plus gênant. La méthode philologique postule en effet que le cercle herméneutique peut combler l'écart historique entre le présent (l'interprète) et le passé (le texte), corriger par la confrontation aux parties un acte initial d'empathie divinatoire avec le tout, et parvenir ainsi à la reconstruction historique du passé. Le cercle herméneutique est conçu à la fois comme une dialectique du tout et des parties, et comme un dialogue du présent et du passé, comme si ces deux tensions, ces deux écarts devaient se résoudre d'un seul coup, simultanément et identiquement. Grâce au cercle herméneutique, la compréhension relie un sujet et un objet, et ce cercle, qui est « méthodique » comme le doute cartésien, s'évanouit une fois le sujet parvenu à la compréhension complète de l'objet. Après Schleiermacher, Wilhelm Dilthey (1833-1911) rabaissera la prétention philologique exhaustive, en opposant à l'*explication*, que seule peut atteindre la méthode scientifique appliquée aux phénomènes de la nature, la *compréhension*, qui serait la fin plus modeste de l'herméneutique de l'expérience humaine. Un texte peut être compris, mais il ne saurait être expliqué, par exemple par une intention.

La phénoménologie transcendantale de Husserl, puis la phénoménologie herméneutique de Heidegger, minèrent encore davantage cette ambition philologique, et rendirent possible l'éclosion antiphilologique qui suivit. Avec Edmund Husserl (1859-1938), la substitution au *cogito* cartésien, comme conscience réflexive, présence à soi et disponibilité à l'autre, de l'*intentionnalité*, comme acte de conscience qui est toujours conscience de quelque chose, compromet l'empathie de l'interprète dont le cercle herméneutique faisait l'hypothèse. En d'autres termes, le cercle herméneutique n'est plus « méthodique », mais conditionne la compréhension. Si toute compréhension suppose une anticipation de sens (la précompréhension), quiconque veut comprendre un texte a toujours un projet sur ce texte, et l'interprétation repose sur un préjugé. Avec Martin Heidegger (1889-1976), cette intentionnalité phénoménologique est en outre conçue comme historique : notre précompréhension, inséparable de notre existence ou de notre être-là (*Dasein*), nous interdit d'échapper à notre propre situation historique pour comprendre l'autre. La phénoménologie de Heidegger est encore fondée sur le principe herméneutique de la circularité et de la précompréhension, ou de l'anticipation de sens, mais l'argument qui fait de notre condition historique le préjugé de toute expérience implique que la reconstruction du passé est devenue impossible. « Le sens, affirme Heidegger, est ce sur quoi ouvre la projection structurée par les préalables d'acquis, de visée et de saisie et en fonction de quoi quelque

chose est susceptible d'être entendu comme quelque chose » (Heidegger, p. 197). De l'empathie, on est passé au projet, puis au préjugé, et le cercle herméneutique est devenu un cercle, sinon vicieux ou fatal, car Heidegger écartait expressément ces qualificatifs dans *Être et Temps* (« voir dans ce cercle un cercle vicieux et se mettre à l'affût des moyens de l'éviter […], c'est mésentendre de fond en comble ce qu'est l'entendre », *ibid.*, p. 198), du moins inéluctable et indépassable, puisque la compréhension elle-même n'échappe plus au préjugé historique. Le cercle ne se dissout plus une fois le texte compris ; il n'est plus « hyperbolique », mais il appartient à la structure même de l'acte de comprendre : « C'est au contraire, écrit encore Heidegger, l'expression de la *structure* existentiale *à préalables* du *Dasein* lui-même » (*ibid.*, p. 199). La philologie n'en est pas moins devenue une chimère, si l'on ne peut jamais espérer sortir de son propre monde où l'on est enfermé comme dans une bulle.

Ni Husserl ni Heidegger ne traitent principalement de l'interprétation des textes littéraires, mais, après leur mise en cause du cercle philologique, Hans-Georg Gadamer a repris, à la lumière de leurs thèses, dans *Vérité et Méthode* (1960), les questions traditionnelles de l'herméneutique depuis Schleiermacher. Quel est le sens d'un texte ? Quelle est la pertinence pour le sens de l'intention d'auteur ? Peut-on comprendre des textes qui nous sont étrangers historiquement ou culturellement ? Toute compréhension est-elle relative à notre situation historique ?

> Comme toute restauration – juge Gadamer –, le rétablissement des conditions originelles est une tentative que l'historicité de notre être voue à l'échec. Ce que l'on a rétabli, la vie que l'on a fait revenir de l'aliénation, n'est pas la vie originelle. […] une activité herméneutique pour laquelle la compréhension signifierait restauration de l'originel ne serait que transmission d'un sens maintenant défunt (Gadamer, p. 186).

Il n'y a donc plus, pour une herméneutique post-heideggerienne, de primat de la première réception, ou du « vouloir-dire » de l'auteur, quelque large qu'il soit conçu. Ce « vouloir-dire » et cette première réception ne restitueraient en tout état de cause rien de réel pour nous.

Suivant Gadamer, la signification d'un texte n'est jamais épuisée par les intentions de son auteur. Quand le texte passe d'un contexte historique ou culturel à un autre, de nouvelles significations lui sont attachées, que ni l'auteur ni les premiers lecteurs n'avaient prévues. Toute interprétation est contextuelle, dépendante de critères relatifs au contexte où elle a lieu, sans qu'il soit possible de connaître ni de comprendre un texte tel qu'en lui-même. Après Heidegger, on en a donc fini avec l'herméneutique depuis Schleiermacher.

Toute interprétation est dès lors conçue comme un dialogue entre passé et présent, ou une dialectique de la question et de la réponse. La distance temporelle entre l'interprète et le texte n'est plus à combler, ni pour expliquer ni même pour comprendre, mais, sous le nom de *fusion d'horizons*, elle devient un trait inéluctable et productif de l'interprétation : celle-ci, comme acte, d'une part fait prendre conscience à l'interprète de ses idées anticipées, d'autre part préserve le passé dans le présent. La réponse que le texte apporte dépend de la question que nous lui posons de notre point de vue historique, mais aussi de notre faculté de reconstruire la question à laquelle le texte répond, car le texte dialogue également avec sa propre histoire.

Le livre de Gadamer n'a été traduit en français qu'assez tard, en 1976, et partiellement. Tirant les conséquences de la métaphysique de Heidegger pour l'interprétation des textes, il était pourtant en phase avec le débat français sur la littérature des années soixante et soixante-dix, d'autant plus qu'il se terminait en rattachant l'herméneutique de la question et de la réponse à une conception du langage comme milieu et interaction, par opposition à sa définition comme instrument servant à l'expression d'un vouloir-dire préalable. Jusque-là, l'herméneutique phénoménologique n'avait pas rendu le langage problématique, mais maintenu qu'une signification, en deçà du langage, était exprimée ou réfléchie par lui. C'est pourquoi la notion husserlienne de « vouloir-dire » devait être rendue complice du « logocentrisme » de la métaphysique occidentale, et critiquée par Derrida dans *La Voix et le Phénomène* en 1967. Non seulement le sens du texte n'est pas épuisé par l'intention ni équivalent à elle – il ne peut donc pas être réduit au sens qu'il a pour l'auteur et ses contemporains –, mais il doit encore inclure l'histoire de sa critique par tous les lecteurs de tous les âges, sa réception passée, présente et à venir.

Intention et conscience

Ainsi, la question du rapport entre le texte et son auteur ne se réduit nullement à celle de la biographie, de son rôle sans doute excessif dans l'histoire littéraire traditionnelle (« l'homme et l'œuvre »), de son procès par la nouvelle critique (le Texte). La thèse de la mort de l'auteur, comme fonction historique et idéologique, masque un problème plus ardu et essentiel : celui de l'intention d'auteur, où l'intention importe bien davantage que l'auteur, comme critère de l'interprétation littéraire. On peut éliminer l'auteur biographique de sa conception de la littérature, sans du tout remettre en cause le préjugé ordinaire, pas nécessairement faux pourtant, faisant de l'intention le présupposé immanquable de toute interprétation.

C'est le cas de toute la critique dite de la conscience, l'école de Genève, associée à Georges Poulet notamment. Cette approche demande empathie et identification de la part du critique pour comprendre l'œuvre, c'est-à-dire pour aller à la rencontre de l'autre, de l'auteur, à travers son œuvre, comme conscience profonde. Il s'agit de reproduire le mouvement de l'inspiration, de revivre le projet créateur, ou encore de retrouver ce que Sartre appelait le « projet originel » dans *L'Être et le Néant*, faisant de chaque vie un tout, un ensemble cohérent et orienté, comme il devait les retracer chez Baudelaire et Flaubert. Or, du point de vue de la saisie de l'acte de conscience que représente l'écriture comme expression d'un vouloir-dire, tout document – une lettre, une note – peut être aussi important qu'un poème ou un roman. Certes, le contexte historique est généralement ignoré par ce genre de critique au profit d'une lecture immanente voyant dans le texte une actualisation de la conscience de l'auteur, et cette conscience n'a plus grand-chose à voir avec une biographie ni avec une intention réflexive ou préméditée, mais elle correspond aux structures profondes d'une vision du monde, à une conscience de soi et à une conscience du monde à travers cette conscience de soi, ou encore à une intention en acte. Ce nouveau type de *cogito* phénoménologique, caractérisé par quelques grands thèmes comme l'espace, le temps, l'autre, Poulet l'appellera encore, dans son dernier ouvrage (1985), « la pensée indéterminée », qui s'exprime dans toute une œuvre. Reste donc l'auteur, fût-ce comme « pensée indéterminée ».

Or le retour au texte, réclamé par la nouvelle critique, n'a souvent été qu'un retour de l'auteur comme « projet créateur » ou « pensée indéterminée », ainsi que la polémique des années soixante entre Barthes et Raymond Picard l'illustre. Barthes publia *Sur Racine* (1963) ; Picard l'attaqua dans *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* (1965) ; Barthes répliqua dans *Critique et Vérité* (1966). Dans *Sur Racine* – comme dans son *Michelet* (1954), où il cherchait à « rendre à cet homme sa cohérence », à décrire une unité, à « retrouver la structure d'une existence », c'est-à-dire « un réseau organisé d'obsessions » (Barthes, 1954, p. 5) –, Barthes, toujours proche de la critique thématique, traitait l'œuvre de Racine comme un tout afin de dégager une structure profonde unifiante chez celui qu'il appelait « l'homme racinien », expression ambiguë qui désigne la créature racinienne, mais aussi, à travers ses créatures, le créateur lui-même comme conscience profonde ou comme intentionnalité. Le structuralisme, mixte d'anthropologie et de psychanalyse, restait une herméneutique phénoménologique, et Picard ne manqua pas de relever cette contradiction : « La "nouvelle critique" réclame le retour à l'œuvre, mais cette œuvre, ce n'est pas l'œuvre littéraire […], c'est l'expérience totale d'un écrivain. De même elle se veut *structuraliste* ; toutefois il ne s'agit pas des structures littéraires […], mais des structures psychologiques, sociologiques, métaphysiques, etc. » (Picard, p. 121).

La position de Picard est bien différente. Par *littéraire* – « œuvre littéraire », « structures littéraires » – il entend « concerté, conscient, intentionnel » : « L'intention volontaire et

lucide qui lui a donné naissance, en tant qu'œuvre littéraire appartenant à un certain genre et investie d'une fonction déterminée, est tenue pour inefficace : sa réalité proprement littéraire est illusoire » (*ibid.*, p. 123). Voilà comme il résume la pensée de Barthes. A l'« intention volontaire et lucide » – expression qui a le mérite de préciser sans la moindre équivoque ce qu'un historien de la littérature entend en 1965 par « réalité littéraire » –, Barthes aurait opposé un subsconscient ou un inconscient de l'œuvre racinienne opérant comme une intention immanente. Sous cette forme renouvelée, il a préservé la figure de l'auteur. L'horizon de Picard est celui du positivisme, mais sa critique n'est pas sans justesse et, dans « La mort de l'auteur » (1968), Barthes devait concéder que « la nouvelle critique n'a fait bien souvent que […] consolider […] l'empire de l'Auteur », au sens où à la biographie, à « l'homme et l'œuvre », elle n'a fait que substituer un homme profond (à la vie, l'existence).

Répondant à Picard dans *Critique et Vérité*, Barthes ne défendra pas *Sur Racine*, mais radicalisera sa position et remplacera l'homme par le langage : « Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté » (Barthes, 1966, p. 46). La littérature est dès lors plurielle, irréductible à une intention, d'où l'éviction de l'auteur :

> Nous sommes généralement enclins, du moins aujourd'hui, à croire que l'écrivain peut revendiquer le sens de son œuvre et définir lui-même ce sens comme légal, d'où une interrogation déraisonnable adressée par le critique à l'écrivain mort, à sa vie, aux traces de son intention, pour qu'il nous assure lui-même de ce que signifie son œuvre : on veut à tout prix faire parler le mort ou ses substituts, son temps, le genre, le lexique, bref tout le *contemporain* de l'auteur, propriétaire par métonymie du droit de l'écrivain mort sur sa création (*ibid.*, p. 59).

Barthes retrouve, pour les critiquer au nom de l'absence de tout vouloir-dire, l'horizon juridique de la notion d'intention, et le privilège accordé à la première réception par l'herméneutique philologique.

Il leur oppose l'œuvre comme mythe, privée de signature par la mort : « L'auteur, l'œuvre ne sont que le départ d'une analyse dont l'horizon est un langage » (*ibid.*, p. 61). Alors que Gadamer présentait encore la compréhension comme une fusion d'horizons entre présent et passé, pour Barthes, qui radicalise sa position à la faveur de la polémique et la pousse peut-être un cran trop loin, la coupure séparant l'œuvre de son origine est absolue : « L'œuvre est pour nous sans contingence, […] l'œuvre est toujours en situation prophétique […]. Retirée de toute *situation*, l'œuvre se donne par là même à explorer » (*ibid.*, p. 54-55). Plus rien ne subsiste du cercle herméneutique ni du dialogue de la question et de la

réponse ; le texte est prisonnier de sa réception ici et maintenant. On est passé du structuralisme au poststructuralisme, ou à la déconstruction.

Ce relativisme dogmatique, ou cet athéisme cognitif, sera encore aggravé chez Stanley Fish, critique américain qui, dans *Is There a Text in This Class ?* (1980), soutiendra, aux antipodes de l'objectivisme plaidant pour un sens inhérent et permanent du texte, qu'un texte a autant de sens que de lecteurs, et qu'il n'y a pas de moyen d'établir la validité (ni l'invalidité) d'une interprétation. Le lecteur s'est dès lors substitué à l'auteur comme critère de l'interprétation.

La méthode des passages parallèles

Même les partisans de la mort de l'auteur n'ont jamais renoncé à parler, par exemple, d'*ironie* ou de *satire*, alors que ces catégories n'ont de sens qu'en référence à l'intention de dire une chose pour en faire entendre une autre : c'était bien cette intention-là que Rabelais préférait désavouer en chahutant son lecteur dans le prologue de *Gargantua*. De même, le recours à la méthode des passages parallèles (*Parallelstellenmethode*), qui tend à préférer, pour éclairer un passage obscur d'un texte, un autre passage du même auteur à un passage d'un autre auteur, témoigne, chez les plus sceptiques, de la persistance d'un certaine foi en l'intention d'auteur. C'est la méthode la plus générale et la moins controversée, en somme le procédé essentiel des études et de la recherche littéraires. Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux. Comprendre, interpréter un texte, c'est toujours, inévitablement, avec de l'identité, produire de la différence, avec du même, de l'autre : nous dégageons des différences sur fond de répétitions. C'est pourquoi la méthode des passages parallèles se trouve au fondement de notre discipline : elle en est même la technique de base. Nous y avons sans cesse recours, le plus souvent sans y penser. Du singulier, de l'individuel, de l'œuvre dans son unicité apparemment irréductible – *Individuum est ineffabile*, suivant le vieil adage scolastique –, elle permet de passer au pluriel et au sériel, et de là aussi bien à la diachronie qu'à la synchronie. La méthode des passages parallèles est aussi élémentaire que la commutation pour isoler les unités minimales en phonologie.

C'est une méthode très ancienne, car lire, et surtout relire, c'est comparer. Thomas d'Aquin écrivait dans la *Somme théologique* : *Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scripturae tradatur, quod alibi non manifeste exponatur* (*Summa theologica*, I, qu.1, art.9). « Il n'est rien qui soit transmis de manière cachée en un lieu de la sainte Écriture, qui ne soit

exposé ailleurs de manière manifeste. » L'adage a la valeur d'une mise en garde contre les excès de l'allégorèse, qu'elle soumet au contrôle du contexte, c'est-à-dire de la philologie avant la lettre. Au sens strict : toute allégorie doit pouvoir être vérifiée par un passage parallèle interprétable littéralement. Or il s'agit de la reprise d'une exigence augustinienne. Augustin ne souhaitait pas qu'on interprétât spirituellement si cela n'était pas indispensable, mais si le texte était obscur, s'il ne faisait pas sens littéralement, la mésinterprétation ou la surinterprétation était limitée par la règle en question. Suscité par l'allégorie, c'est l'a b c du métier de philologue, et la règle de Thomas d'Aquin, je ne cesse de la rappeler aux étudiants lorsque je leur recommande la prudence dans l'interprétation métaphorique d'un mot d'un poème, si un autre passage du même poème n'explique pas et ne confirme pas cette métaphore par une comparaison ou une nomination, comme dans cette tournure souvent présente dans *Les Fleurs du mal* à la suite d'une description allégorique : « Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé ! » (« Duellum »).

A la naissance de la philologie au XVIII^e^ siècle, le philologue et théologien Georg Friedrich Meier (1718-1777), dans son *Essai d'un art universel de l'interprétation* (1757), est, suivant Peter Szondi, l'un des premiers à avoir formalisé la fonction herméneutique des passages parallèles :

> Les passages parallèles (*loca parallela* [*sic*]) sont des discours ou des parties de discours qui ont une ressemblance avec le texte. Ils ressemblent donc au texte soit pour ce qui est des mots, soit pour ce qui est du sens et de la signification, soit pour les deux. Les premiers produisent le parallélisme verbal (*parallelismus verbalis*), les autres le parallélisme de la chose (*parallelismus realis*), et les troisièmes le parallélisme mixte (*parallelismus mixtus*) (cité par Szondi, p. 87).

Le *parallélisme de mots* et le *parallélisme de choses* s'opposent donc dans le texte comme l'homonymie et la synonymie dans la langue. Le parallélisme verbal décrit l'identité du mot dans des contextes différents : il sert à établir les index et les concordances, comme celles de la Bible, des classiques, aujourd'hui des modernes, imprimés ou électroniques, accessibles sur CD-ROM ou sur Internet. Le parallélisme verbal est un indice, une probabilité, mais bien entendu jamais une preuve : le mot n'a pas nécessairement le même sens dans deux passages parallèles. Meier reconnaissait aussi l'identité de la chose dans des contextes différents. La méthode vise en effet, écrit Szondi, « l'éclaircissement d'un passage obscur non seulement des passages où le même mot est employé, mais encore de ceux où la même chose est désignée sous un autre mot » (*ibid.*, p. 87). Meier accordait même sa préférence comme principe herméneutique au parallélisme de la chose. Pourtant, celui-ci nous semble plus suspect, plus subjectif (moins positif) que le parallélisme de mots. C'est que, si

l'homonymie a à peu près résisté au mouvement des idées du XX^e^ siècle, la synonymie, jadis au fondement de la stylistique, a été rendue très douteuse par la philosophie du langage et la linguistique contemporaines, pour lesquelles dire différemment, c'est dire autre chose. Le parallélisme de choses a l'air de réintroduire l'allégorie dans la philologie. Pensons néanmoins à des cas simples et peu contestables. Un index thématique, et même un index des noms de personnes, enregistrent non seulement les parallélismes de mots, mais, il faut l'espérer, les parallélismes de choses. Dans mon dernier livre, par exemple, j'ai souvent appelé Napoléon III « l'empereur », et Léon XIII ou Pie X « le pape », mais j'ai pris soin que toutes les occurrences où « l'empereur » désigne Napoléon III, et « le pape », Léon XIII ou Pie X, figurent dans l'index des noms de personnes *sub verbo* Napoléon III, Léon XIII ou Pie X. Un « index des noms de personnes » doit inclure les contextes où ces personnes sont désignées, non seulement par leur nom propre, mais aussi par des périphrases descriptives ou dénotantes. Voilà ce qu'est le parallélisme de la chose. La différence est celle que faisait Frege entre *Sinn* et *Bedeutung*, sens et référence, ou sens et dénotation. On s'est beaucoup disputé sur le sens de la périphrase la plus célèbre de la littérature française : « La fille de Minos et de Pasiphaé » – où l'on a pu voir, de Théophile Gautier à Bloch, dans *A la Recherche du temps perdu*, le plus beau vers de la langue française parce qu'il ne voulait rien dire – mais non sur le fait que cette expression avait la même dénotation que le nom propre *Phèdre*. Toutefois, dès qu'il ne s'agit plus de parallélisme entre un nom propre et une périphrase descriptive, le parallélisme de la chose est bien entendu moins aisé à établir et constitue un indice moins fort que le parallélisme du mot : voyez les index thématiques. Il est vrai que les livres en contiennent rarement en France.

Auprès des deux parallélismes du mot et de la chose, Johann Martin Chladenius (1710-1759), dans son *Introduction à l'interprétation juste des discours et des œuvres écrites* (1742), reconnaissait aussi le *parallélisme de l'intention* et le *parallélisme de la liaison* entre les mots. Le premier se distingue du parallélisme de la chose comme ce que l'auteur veut dire de ce que le texte dit, ou, suivant la vieille distinction juridique et rhétorique toujours active chez saint Augustin, *intentio* et *actio*, *voluntas* et *scriptum* : le parallélisme de l'intention, c'est donc le parallélisme de l'esprit, que la lettre peut voiler. Le second, le parallélisme de la liaison, désigne une identité de construction, ou la répétition formelle : c'est un *pattern*, un motif.

« Straight from the horse's mouth »

Quelles hypothèses la méthode des passages parallèles fait-elle relativement à l'auteur et à son intention ? Que penser de la méthode des passages parallèles à l'époque de la mort de l'auteur, puis à celle, peut-être, de sa résurrection ? Je vais me limiter au parallélisme verbal, le plus couramment exploité et le plus assuré, parce que la controverse à son sujet vaudra *a fortiori* pour les autres.

Il semble que les critiques, quels que soient leurs préjugés sur l'auteur, ou contre lui, tendent, pour éclairer un passage obscur d'un texte, à préférer un passage parallèle du même auteur. Sans que ce privilège soit en général formulé explicitement, on préfère un autre passage du même texte, ou, à défaut, un passage d'un autre texte du même auteur, ou enfin un passage d'un texte d'un auteur différent. Cet ordre de préférence fait consensus. Pour éclairer le sens du substantif *l'infini* dans « Le Voyage », « Berçant notre infini sur le fini des mers », je regarderai en priorité les deux autres occurrences du terme dans *Les Fleurs du mal* de 1861, avant de me tourner vers *Le Spleen de Paris*, où le mot est plus courant, puis vers Musset et Hugo, Leopardi, Coleridge et De Quincey. Un passage parallèle du même auteur semble avoir toujours plus de poids pour éclairer le sens d'un mot obscur qu'un passage d'un auteur différent : implicitement, la méthode des passages parallèles fait donc appel à l'intention d'auteur, sinon comme dessein, préméditation ou intention préalable, du moins comme structure, système et intention en acte. En effet, si l'intention d'auteur est jugée non pertinente pour décider du sens du texte, on ne voit pas bien comment rendre compte de cette préférence générale pour un texte du même auteur. Or, comme le fait remarquer le critique américain P.D. Juhl dans un ouvrage sur la philosophie de la critique littéraire, même les critiques les plus réservés devant l'intention d'auteur comme critère de l'interprétation n'hésitent pas à convoquer des passages parallèles pour expliquer le texte auquel ils ont affaire (Juhl, p. 214).

La querelle sur « Les Chats » de Baudelaire illustre parfaitement ce point. Commentant la rime féminine « solitudes », Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, dans leur analyse de 1962, jugent qu'elle est « curieusement éclairé[e] (comme d'ailleurs l'ensemble du sonnet) par quelques passages des "Foules" : "Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond" » (Jakobson, p. 417). Ainsi, un passage d'un autre texte de Baudelaire, en l'occurrence un poème en prose du *Spleen de Paris*, sert à expliquer et enrichir le sens d'un vers et même l'ensemble d'un sonnet des *Fleurs du mal*. Puis, à propos des épithètes « puissants et doux » qualifiant initialement les chats, ainsi qu'au sujet de la comparaison finale rapprochant leurs prunelles des étoiles, Jakobson et Lévi-Strauss citent, suivant l'édition critique de Crépet et Blin, un vers de Sainte-Beuve sur « l'astre puissant et doux » (1829), et un vers de Brizeux appelant les femmes « Êtres puissants et doux ! » (1832), avant d'ajouter : « Cela confirmerait, s'il en était besoin, que pour Baudelaire, l'image du chat est étroitement associée à celle de la femme », et de citer encore le témoignage des deux poèmes des *Fleurs du mal* intitulés « Le Chat ». Ils concluent enfin :

« Ce motif de vacillation entre mâle et femelle est sous-jacent dans “Les Chats”, où il transparaît sous des ambiguïtés intentionnelles » (*ibid.*, p. 418). Certes, il s’agit de la dernière page de l’article, et les deux auteurs restent prudents : « Cela confirmerait, s’il en était besoin… » L’argument par les passages parallèles n’en est pas moins exemplairement conduit : détour par deux précurseurs, retour aux *Fleurs du mal* pour clarifier ce qui est finalement nommé une « ambiguïté intentionnelle ».

Michael Riffaterre s’en est pris vertement à ces passages parallèles, faisant valoir que dans les deux sonnets intitulés « Le Chat », « il n’y a rien […] pour imposer à l’esprit du lecteur l’image d’une femme » (Riffaterre, p. 357). Quant à la citation des « Foules », il observe qu’elle « s’applique peut-être ailleurs mais certainement pas ici, et aucune interprétation du sonnet ne peut en être inférée. […] les auteurs doivent avoir saisi avec joie la coïncidence entre *solitudes* et l’aphorisme de Baudelaire » (*ibid.*, p. 322). Toutefois, Riffaterre réfute-t-il ce recours aux passages parallèles en fait ou en droit, parce que ceux-ci se révèlent inappropriés dans la circonstance, ou parce que la méthode des passages parallèles doit être proscrite par principe ? Il semble qu’il adopte plutôt la seconde position, puisqu’il veut s’en tenir strictement au texte (à l’expérience que le lecteur a de ce texte), et bannir en général tout « savoir extérieur au message » (*ibid.*, p. 326). Pourtant, ses réfutations restent contingentes, topiques, et ne portent pas sur la méthode des passages parallèles en elle-même : (1) les chats des deux sonnets intitulés « Le Chat » ne sont pas nettement associés à des femmes, mais, ajoute-t-il, celui du poème en prose « L’Horloge » l’est en revanche, et (2) la citation des « Foules » ne s’applique pas ici, mais, on l’a vu, « s’applique peut-être ailleurs ». Du reste, Riffaterre a lui-même recours à des passages parallèles pour définir ce qu’il appelle le *code-chat*, ou le système descriptif du chat, chez Baudelaire. Or, comme l’affirme Juhl, « l’emploi de passages parallèles pour confirmer ou infirmer une interprétation est un appel implicite à l’intention d’auteur » (Juhl, p. 218).

Mais j’entends Riffaterre souffler à mon oreille que ce n’est pas comme *idiolecte*, mais comme meilleur témoignage sur le *sociolecte*, non comme parole mais comme langue, qu’il fait appel à un passage du même auteur de préférence à un passage d’un autre auteur, de même qu’un passage parallèle chez un autre auteur de la même période a toujours plus de poids qu’un passage parallèle chez un auteur d’une autre période. La préférence pour un passage du même auteur ne serait donc qu’un cas particulier, ou le cas limite, de la préférence pour un passage d’un texte contemporain : pas de contemporain plus contemporain que le poète en personne, *straight from the horse’s mouth*, comme on dit en anglais, « à la source ». Arrêtons-nous un instant à cette expression : l’auteur comme *horse’s mouth*. Ce ne serait donc pas l’auteur comme intention mais comme ventriloque ou palimpseste littéraire que la méthode des passages parallèles convoquerait. L’idiolecte ne serait pas autre chose que le sociolecte réduit, concentré au *hic et nunc*, car le témoin le plus voisin, donc le plus fiable, de l’auteur n’est autre que l’auteur lui-même. Aucune hypothèse

intentionnelle ne serait nécessaire pour justifier cette préférence. L'argument est séduisant, mais non absolument convaincant, car on préfère également (Riffaterre comme les autres), un autre texte du même auteur plus éloigné dans le temps à un texte d'un autre auteur plus proche dans le temps : on fait donc une hypothèse de cohérence minimale des textes d'un auteur au cours du temps.

D'autre part, sans cette hypothèse de cohérence minimale, un passage parallèle du même auteur peut sans doute confirmer avec quelque probabilité une interprétation comme s'il était d'un autre auteur, mais l'absence d'un passage parallèle peut difficilement infirmer une autre interprétation. Or il est peu probable que les chats des « Chats » soient des femmes, parce que ce serait le seul poème des *Fleurs du mal* où une métaphore de ce type ne serait pas expliquée (par une comparaison ou une nomination) au cours du poème. Mais comme Riffaterre répugne à avancer l'argument du parallélisme sous cette forme (parce qu'il présupposerait en effet une cohérence, c'est-à-dire une intention en acte), il est contraint à une formulation plus dogmatique et coûteuse, car présentée comme un universel, qui est que tout poème explique ses métaphores, ou qu'un passage d'un poème ne peut pas être métaphorique s'il n'offre pas des traits métaphoriques explicites. Le résultat est le même : « Quel que soit le rôle du chat dans les images érotiques personnelles du poète, il n'est pas si important qu'il lui fasse écrire instinctivement *chat* là où il veut dire *femme* : quand il le fait, nous avons remarqué qu'il se sent obligé de fournir une explication au lecteur » (Riffaterre, p. 359).

Intention ou cohérence

La méthode des passages parallèles présuppose non seulement la pertinence de l'intention d'auteur pour l'interprétation des textes (on préfère un passage parallèle de l'auteur à un passage parallèle d'un autre auteur), mais aussi la cohérence de l'intention d'auteur. A moins que ce ne soit la même prémisse : l'hypothèse de l'intention est une hypothèse de cohérence (cohérence du texte, cohérence de l'œuvre), qui légitime les rapprochements, c'est-à-dire donne quelque probabilité pour qu'ils soient des indices suffisants. Sans cohérence présupposée dans le texte, c'est-à-dire sans intention, un parallélisme est un indice trop fragile, une coïncidence aléatoire : on ne peut pas se fonder sur la probabilité que le même mot ait le même sens dans deux occurrences différentes.

Szondi signale que Chladenius avait bien pensé au problème soulevé par la possibilité d'une contradiction entre deux passages parallèles du même auteur, mais l'avait aussitôt réglé par l'histoire du texte et l'évolution de son auteur :

> Comme celui qui compose un écrit ne rédige pas en une fois, mais à des moments différents, pouvant très bien avoir changé d'opinion entre-temps, on n'a pas le droit de prendre ensemble les passages parallèles d'un auteur sans faire de différence, mais seulement ceux qu'il a écrits sans changer d'avis (cité par Szondi, p. 89).

On le voit, le parallélisme de deux passages sera pertinent si et seulement s'ils renvoient à une intention cohérente : le mot *solitude* dans *Le Spleen de Paris* n'éclaire pas nécessairement le mot *solitude* dans *Les Fleurs du mal* ; Baudelaire, qui réclamait le droit de se contredire, a pu changer d'avis entre-temps. Chladenius résout cette différence par le passage du temps. Mais Montaigne disait : « Moi à cette heure et moi tantôt sommes bien deux », et il se flattait de son inconséquence. Si c'est d'un instant à l'autre, d'une phrase à l'autre, que l'auteur change d'avis, si l'auteur est inconséquent, les parallélismes verbaux deviennent très incertains. Pourtant, nous ne cessons d'utiliser la méthode des passages parallèles pour tenter de voir clair même dans les *Essais*.

Ainsi cette méthode – mais aussi toute recherche littéraire puisqu'elle en est la technique élémentaire – présuppose-t-elle la cohérence ou, à défaut, la contradiction, ce qui est encore la cohérence puisque la contradiction a pour nature de pouvoir être levée par une cohérence supérieure (selon Chladenius, l'évolution résout le problème ; le recours à l'inconscient est une autre façon de le traiter). Mais si ce n'était ni l'une ni l'autre, ni cohérence ni contradiction ? Peut-on formuler une doctrine du ni-ni, ni cohérence ni contradiction ? Il me semble qu'on a dégagé là un présupposé fondamental des études littéraires, qui est encore un présupposé d'intention. Cohérence et/ou contradiction caractérisent implicitement le texte produit par l'homme, par opposition à celui que composerait un singe dactylographe, l'érosion de l'eau sur un rocher, ou une machine aléatoire. Le texte produit de cette façon, on cherchera à l'*expliquer*, non à le *comprendre*. Quelle est la probabilité, demandera-t-on, pour qu'un singe tapant 630 fois de suite sur les touches d'une machine à écrire écrive « Les Chats »?

A côté du passage du temps, Chladenius, dont la qualité de la réflexion sur l'interprétation n'a pas été surpassée, envisageait deux autres obstacles à la validité de la méthode des passages parallèles : les *genres* et les *tropes*. Par *illusion générique*, il voulait dire qu'on n'attend pas d'une œuvre littéraire la même cohérence que d'un traité philosophique. Plus circonspect que la plupart des philologues à venir, il eût vraisemblablement admis, au titre de cet avertissement, que l'on n'accordât point à un passage parallèle appartenant au témoignage de l'auteur, dans sa correspondance, ses conversations, ses mémoires, c'est-à-dire dans d'autres genres, une valeur explicative prépondérante relativement à l'œuvre. Par *illusion métaphorique*, d'autre part, il évoquait l'erreur qui consiste à induire que « parce que en un endroit, ou en plusieurs, le mot est pris

dans ce sens figuré, il devrait être compris de la même manière dans un autre passage » (cité par Szondi, p. 90). C'est le travers habituel qui mène à la surinterprétation, ou au contresens, et c'est exactement ce que Riffaterre reprochait à Jakobson et Lévi-Strauss : sous prétexte que le chat et la femme étaient associés dans certains poèmes des *Fleurs du mal*, les chats des « Chats » étaient des femmes, et, à rebours, sous prétexte que *solitude* et *multitude* étaient rapprochées dans le poème en prose « Les Foules », les solitudes des « Chats » n'étaient pas simplement des hyperboles du désert. « Baudelaire est parfaitement capable de voir le chat dans la femme, la femme dans le chat. Il utilise parfois l'un comme métaphore de l'autre. Mais pas toujours » (Riffaterre, p. 359). Comme Chladenius le précisait : « Même si je sais que le mot en cet endroit a ce sens figuré, la conséquence n'est pas qu'à un autre endroit il devrait avoir précisément le même sens » (cité par Szondi, p. 90-91). Cette règle est celle qu'il convient de rappeler le plus souvent aux étudiants et aux chercheurs en littérature, qui ont tendance à considérer le lexique d'un auteur sur le modèle d'une clé des songes où, chez Baudelaire, *chat* veut toujours dire « femme », *miroir* veut toujours dire « mémoire », *mort* veut toujours dire « père », *dualité* veut toujours dire « androgyne », etc. L'hypothèse de l'intention, ou de la cohérence, n'exclut pas les exceptions, les singularités, les hapax. Or, ne l'oublions pas, on se sert aussi des passages parallèles pour invalider les surinterprétations, et l'hapax est un cas particulier des passages parallèles, lorsqu'il n'y a pas de passage parallèle à mettre en évidence.

Recourir à la méthode des passages parallèles, c'est nécessairement, quels que soient nos préjugés contre l'auteur, la biographie, l'histoire littéraire, accepter une présomption d'intentionnalité, c'est-à-dire de cohérence, intention ne voulant bien entendu pas dire préméditation, mais intention en acte. Ainsi, la méthode des passages parallèles reste l'instrument par excellence de la critique de la conscience, de la critique thématique, ou de la psychocritique : il s'agit toujours, à partir de passages parallèles, de dégager un réseau latent, profond, subconscient ou inconscient. Barthes, dans son *Michelet* et encore dans *Sur Racine*, ne procède pas autrement pour décrire « l'homme racinien », qui est à la fois la créature et, à travers elle, le créateur.

Peut-on citer une analyse littéraire qui s'interdise absolument, jusqu'au bout, la méthode des passages parallèles ? (J'ai dit que Riffaterre persistait à préférer un passage du même auteur à un passage d'un contemporain.) Ce devrait être le cas chez un partisan conséquent de la mort de l'auteur et de la suprématie unique du texte. Regardons donc *S/Z*, le livre de Barthes qui suivit son exécution de l'auteur en 1968. Le choix de la lecture strictement linéaire, sans retours en arrière, est en effet soutenu par la proscription des parallélismes, chez le même auteur comme chez les contemporains. La nouvelle de Balzac est lue dans l'indifférence à l'œuvre de Balzac. Je ne crois pas qu'on puisse trouver aisément d'exemple plus rigoureux du refus de la méthode la plus coutumière des études littéraires. Pourtant, au cœur du livre, en son point névralgique, je tombe sur ceci :

> L'artiste sarrasinien veut déshabiller l'apparence, aller toujours *plus loin*, *derrière* […] : il faut donc passer *dans* le modèle, *sous* la statue, *derrière* la toile (c'est ce qu'un autre artiste balzacien, Frenhofer, demande à la toile idéale dont il rêve). Même règle pour l'écrivain réaliste (et sa postérité critique) : il faut aller *derrière* le papier, connaître, par exemple, les rapports *exacts* de Vautrin et de Lucien de Rubempré (Barthes, 1970, p. 128-129).

Nous sommes juste au milieu de l'ouvrage (comme de la nouvelle). Ici, dans une parenthèse qui a valeur de confirmation, Barthes établit un rapprochement avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, entre Frenhofer et Sarrasine, le peintre et le sculpteur. Emporté par cette référence à ce qu'il appellera, en conclusion de son analyse, « le texte balzacien » (*ibid.*, p. 214), deux autres personnages sont cités. Dans tout *S/Z*, c'est l'unique appel au parallélisme, mais cette parenthèse est cruciale : elle tend à prouver une identité d'intention entre Frenhofer et Sarrasine, ainsi qu'entre eux et l'artiste réaliste, autrement dit Balzac, et encore entre Balzac et la critique traditionnelle, autrement dit celle qui repose essentiellement sur la méthode des passages parallèles. Barthes, lui, sait qu'il n'y a rien derrière, sous le texte, sinon un autre texte, mais pour le montrer, pour se démarquer de la méthode des passages parallèles, il a bel et bien recours à un exemple caractéristique de la méthode des passages parallèles, et l'évocation d'un autre texte de l'auteur (*Le Chef-d'œuvre inconnu*) appelle immédiatement, sans transition, explication ni réserve, une allusion à l'intention d'auteur, que la périphrase généralisante (« l'écrivain réaliste », pour ne pas dire Balzac) dissimule insuffisamment.

Aucun critique, semble-t-il, ne renonce à la méthode des passages parallèles, laquelle inclut la préférence, pour éclairer un passage obscur, d'un passage du même auteur à un passage d'un autre auteur : aucun critique ne renonce donc à une hypothèse minimale sur l'intention d'auteur, comme cohérence textuelle, ou comme contradiction se résolvant à un autre niveau (plus élevé, plus profond) de cohérence. Cette cohérence, c'est celle d'une signature, comme on l'entend en histoire de l'art, c'est-à-dire comme un réseau de petits traits distinctifs, un système de détails symptomatiques – des répétitions, des différences, des parallélismes – rendant possible une identification ou une attribution. Personne ne traite jusqu'au bout la littérature comme un texte aléatoire, comme de la *langue*, non comme de la *parole*, du *discours* et des *actes de langage*. C'est pourquoi il importe de mieux élucider nos procédés élémentaires d'analyse, leurs présuppositions et leurs implications.

Les deux arguments contre l'intention

Ainsi, même les censeurs les plus effrénés de l'auteur maintiennent dans tout texte littéraire une certaine présomption d'intentionnalité (au minimum, c'est la cohérence d'une œuvre ou simplement d'un texte), qui fait qu'ils ne le traitent pas comme s'il était le produit du hasard (un singe tapant à la machine, une pierre érodée par l'eau, un ordinateur). Reste alors à réfléchir à la notion d'intention après la critique du dualisme traditionnel de la pensée et du langage (*dianoia* et *logos*, *voluntas* et *actio*), mais sans se donner la facilité de confondre l'intention d'auteur comme critère de l'interprétation avec les excès de la critique biographique.

Deux positions polémiques extrêmes sur l'interprétation – intentionnaliste et anti-intentionnaliste – peuvent être opposées, comme lors de la controverse entre Barthes et Picard :

(1) Il faut et il suffit de chercher dans le texte ce que l'auteur a voulu dire, son « intention claire et lucide », comme disait Picard ; c'est le seul critère de la validité de l'interprétation.

(2) On ne trouve jamais dans le texte que ce qu'il (nous) dit, indépendamment des intentions de son auteur ; il n'y a pas de critère de la validité de l'interprétation.

Je voudrais tenter de me dégager du piège de cette alternative absurde entre l'objectivisme et le subjectivisme, ou entre le déterminisme et le relativisme, pour montrer que l'intention est bien le seul critère concevable de la validité de l'interprétation, mais qu'elle ne s'identifie pas à la préméditation « claire et lucide ».

Alors, l'alternative ci-dessus pourra être récrite comme ceci :

(1') On peut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à son propre contexte d'origine (linguistique, historique, culturel).

(2') On peut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence au contexte contemporain du lecteur.

Ces deux thèses ne sont plus mutuellement exclusives, mais au contaire complémentaires ; elles nous ramènent à une forme du cercle herméneutique liant précompréhension et compréhension, et postulent que, si l'autre ne peut être intrégralement pénétré, il peut du moins être un tant soit peu compris.

Les arguments habituels contre l'intention d'auteur comme critère de la validité de l'interprétation sont de deux ordres : (1) l'intention d'auteur n'est pas pertinente ; (2) l'œuvre survit à l'intention d'auteur. Résumons-les brièvement avant de voir comment leur bien-fondé peut être mis en doute.

(1) Quand quelqu'un écrit un texte, il a certes l'intention d'exprimer quelque chose, il veut dire quelque chose par les mots qu'il écrit. Mais la relation entre une suite de mots écrits et ce que l'auteur voulait dire par cette suite de mots n'a rien d'assuré, entre le sens d'une œuvre et ce que l'auteur voulait exprimer à travers elle. Bien que la coïncidence soit possible (après tout, il n'est pas interdit qu'un auteur réalise parfois strictement ce qu'il

voulait), il n'y a pas d'équation logique nécessaire entre le sens d'une œuvre et l'intention de l'auteur. Ainsi va la réfutation la plus fréquente de la notion d'intention chez les théoriciens (modérés) de la littérature, chez Wellek et Warren, Northrop Frye, Gadamer, Szondi, Paul Ricœur. Non seulement une intention d'auteur est difficile à reconstituer mais, à supposer qu'elle soit retrouvable, elle est le plus souvent sans pertinence pour l'interprétation du texte. Wimsatt et Beardsley, dans « The Intentional Fallacy » (1946), article fondateur sur le sujet, jugaient que l'expérience de l'auteur et son intention, objets d'intérêt purement historique, étaient indifférentes pour la compréhension du sens de l'œuvre : « Le dessein ou l'intention de l'auteur n'est ni disponible ni souhaitable comme norme pour juger de la réussite d'une œuvre d'art littéraire » (Wimsatt, p. 3). De deux choses l'une, en effet. Ou bien l'auteur a échoué à réaliser ses intentions et le sens de son œuvre ne coïncide pas avec elles : alors, son témoignage est sans importance, puisqu'il ne dira rien du sens de l'œuvre mais énoncera seulement ce qu'il voulait lui faire dire. Ou bien l'auteur a réussi dans ses intentions et le sens de l'œuvre coïncide avec l'intention de son auteur : mais si elle veut dire ce qu'il voulait lui faire dire, son témoignage n'apportera rien de plus. La seule intention qui compte chez un auteur est celle de faire de la littérature (au sens où l'art est intentionnel), et le poème lui-même suffit pour décider si l'auteur a réussi dans cette intention. Bref, s'il n'y a sans doute pas lieu de se priver en principe des témoignages sur l'intention, qu'ils viennent de l'auteur ou de ses contemporains, parce que ce sont des indices parfois utiles pour comprendre le sens du texte, il faut éviter de substituer l'intention au texte, car le sens d'une œuvre n'est pas nécessairement identique à l'intention de l'auteur, et il est même probable qu'il ne l'est pas.

D'où, excédant la pensée d'ailleurs très modérée de Wimsatt et Beardsley, la tentation de refuser tout témoignage externe (privé) et de se limiter à l'évidence interne (textuelle). Entre les deux, toutefois, entre les témoignages sur l'intention et l'évidence du texte, d'autres informations se situent à cheval entre le texte et le contexte, comme la langue du texte, le sens des mots pour un auteur et pour son milieu. Ces informations relèvent-elles de l'intention et sont-elles indifférentes ? S'en soucier prouve-t-il un attachement suspect à l'auteur ? Les informations de ce type peuvent toutefois être considérées comme appartenant à l'histoire de la langue, et elles sont communément admises par les anti-intentionnalistes, notamment ceux, c'est-à-dire à peu près tous, qui continuent de recourir à la méthode des passages parallèles. Ils font donc appel au texte, contre la vie de l'auteur, ses croyances, ses valeurs, ses pensées telles qu'elles peuvent être exprimées dans des journaux, des lettres, des conversations rapportées par des témoins, mais non pas contre les conventions linguistiques. D'ailleurs, dans la plupart des cas, il n'y a pas d'autre évidence pour reconstruire l'intention de l'auteur que l'œuvre elle-même. Et si d'autres témoignages existent (comme des déclarations d'intention contemporaines), ils ne lient pas l'interprète moderne : ce sont des rationalisations à prendre en compte, mais aussi à critiquer (comme

tout témoignage). Les intentionnalistes aussi bien que les anti-intentionnalistes préfèrent se fonder sur des traits textuels liés directement au sens plutôt que sur des faits biographiques liés indirectement au sens par l'intermédiaire de l'intention de l'auteur, sans nier pourtant que les faits biographiques aient en leur faveur une certaine probabilité et puissent à l'occasion, sinon infirmer, du moins confirmer une interprétation.

L'anti-intentionnalisme des structuralistes et des poststructuralistes a été bien plus radical que l'attitude raisonnable que je viens de décrire, car il dépend de l'idée de l'autosuffisance de la langue suivant Ferdinand de Saussure. Il ne s'agit plus seulement de se garder de l'intentionnalisme excessif, car, à leurs yeux, la signification n'est pas déterminée par les intentions mais par le système de la langue. Aussi l'exclusion de l'auteur (et, comme on le verra au chapitre 3, celle du référent) est-elle le point de départ de l'interprétation. A la limite, le texte lui-même est identifié à une *langue*, et non à une *parole* ou à un *discours* ; il est tenu pour un *énoncé*, et non pour une *énonciation* : hors contexte, rien ne permet de lever les ambiguïtés des énoncés ; les énonciations, les actes de langage sont donc assimilés à des énoncés types, abstraction faite de leurs usages particuliers. Comme langue, le texte n'est plus la parole de quelqu'un.

(2) Le second argument courant contre l'intention tient à la survie des œuvres. L'accent sur l'intention d'auteur serait en effet indissolublement lié au projet de reconstruction historique de la philologie. Mais la signification d'une œuvre, ainsi va l'objection, n'est pas épuisée par, ni donc équivalente à son intention. L'œuvre vit sa vie. Aussi la signification totale d'une œuvre ne peut-elle pas être définie simplement dans les termes de sa signification pour l'auteur et ses contemporains (la première réception), mais doit plutôt être décrite comme le produit d'une accumulation, l'histoire de ses interprétations par les lecteurs jusqu'à aujourd'hui. L'historicisme décrète ce processus non pertinent et exige un retour à l'origine. Mais le propre du texte littéraire, par opposition au document historique, est justement d'échapper à son contexte d'origine, de continuer à être lu après lui, de durer. Paradoxalement, l'intentionnalisme ramène ce texte à la non-littérature, nie le processus qui en a fait un texte littéraire (sa survivance). Reste quand même un gros problème : si la signification d'un texte est la somme des interprétations qu'il a reçues, quel critère permet de séparer une interprétation valide d'une mésinterprétation ? La notion de validité peut-elle être maintenue?

(3) On peut soutenir que les deux arguments anti-intentionnels (non-pertinence de l'intention, survivance de l'œuvre) se déduisent d'une même prémisse : ils mettent tous deux l'accent sur la différence entre l'écriture et la parole, sur le modèle du *Phèdre* de Platon, où le texte écrit est décrit comme deux fois distant de la pensée. Le texte écrit survit à son énonciation, il interdit les retouches de la communication que permet la parole vive, du genre : « Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. » Liant les deux arguments anti-

intentionnalistes, Gadamer soulignait que l'écrit devient l'objet par excellence de l'herméneutique en raison de l'autonomie de sa réception par rapport à son émission :

> L'horizon de sens de la compréhension n'a pour limite, ni ce que l'auteur avait primitivement en tête, ni l'horizon du destinataire pour qui le texte a été écrit à l'origine. Au premier abord, cela peut paraître un canon herméneutique raisonnable, qui est d'ailleurs généralement admis, de ne rien voir dans un texte que l'auteur ou le premier lecteur n'ait pu avoir en tête. Mais cette règle n'est vraiment applicable que dans des cas extrêmes. Car les textes ne demandent pas à être compris comme expressions vivantes de la subjectivité de l'auteur. […] Ce qui est fixé par écrit s'est détaché de la contingence de son origine et de son auteur et s'est libéré positivement pour contracter de nouvelles relations (Gadamer, p. 417-418).

L'intention, critère en somme acceptable pour la parole et la communication orale, devient un concept trop normatif, et d'ailleurs irréaliste, en ce qui concerne la littérature, ou la tradition écrite en général. Dans la parole en situation, rappelle Paul Ricœur, les ambiguïtés sont levées :

> L'intention subjective du sujet parlant et la signification de son discours se recouvrent mutuellement, de telle façon que c'est la même chose de comprendre ce que le locuteur veut dire et ce que son discours veut dire. […] Avec le discours écrit, l'intention de l'auteur et l'intention du texte cessent de coïncider. […] Ce n'est pas que nous puissions concevoir un texte sans auteur ; le lien entre le locuteur et le discours n'est pas aboli mais distendu et compliqué […] la carrière du texte échappe à l'horizon fini vécu par son auteur. Ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire (Ricœur, 1986, p. 187).

Gadamer et Ricœur formulent le problème de la manière la plus libérale qui soit, comme s'ils ménageaient la chèvre et le chou. Ce faisant, ils frôlent le truisme : nous sommes mis en garde contre un questionnement portant exclusivement sur ce que l'auteur voulait dire, et encouragés à demander également ce que le texte veut dire. Ricœur, cherchant à réconcilier tout le monde, parle même d'« intention du texte », comme Umberto Eco introduit, entre l'intention de l'auteur et l'intention du lecteur, l'*intentio operis* (Eco, p. 29). Mais ces attelages curieux – « intention du texte », *intentio operis* – sont des solécismes, en rupture avec la phénoménologie à laquelle ils feignent d'emprunter le terme

intention, puisque, pour celle-ci, intention et conscience sont fondamentalement liées. Comme le texte est sans conscience, parler d'« intention du texte » ou d'*intentio operis*, c'est réintroduire subrepticement l'intention d'auteur comme garde-fou de l'interprétation, sous un terme moins suspect ou provocateur.

Retour à l'intention

Incontestablement, l'injonction anti-intentionnaliste de Wimsatt et Beardsley a eu des effets toniques dans les études littéraires, mais elle ne présente pas moins des incohérences qui ont été souvent relevées, notamment dans les réflexions de la philosophie analytique sur le sens et l'intention, littéraires et non littéraires, comme dans le petit livre fondateur de G.E.M. Anscombe, *Intention* (1957). Quand les littéraires réfutent la pertinence de l'intention d'auteur pour l'interprétation (et l'évaluation) de la littérature, l'intention, disent les philosophes du langage, n'est en général pas bien définie : est-ce la biographie de l'auteur ? Ou son dessein, son projet ? Ou les sens auxquels l'auteur n'avait pas pensé, mais qu'il admettrait volontiers si le suffisant lecteur les lui soumettait ? La littérature étant elle-même une notion vague, elle recouvre des degrés d'intention très fluctuants : c'est pourquoi Chladenius notait que la fiabilité de la méthode des passages parallèles dépendait du genre, et qu'une œuvre littéraire et un traité philosophique ne devaient pas être traités identiquement du point de vue de l'intention. La mise en cause de l'intention d'auteur se résume le plus souvent à l'exigence d'un retour au texte contre l'homme et l'œuvre, mais elle ne doit pas être confondue avec ce retour.

Cependant, l'un des fruits de ce débat a été une élucidation et un raffinement du concept d'intention, par exemple chez ceux qui maintiennent que demander ce que veulent dire les mots, malgré les dénégations les plus subtiles, ce n'est jamais autre chose que demander ce que veut dire l'auteur, à condition de bien définir ce vouloir-dire. La distinction entre intentionnalisme et anti-intentionnalisme est par conséquent déplacée : les prétendus anti-intentionnalistes seraient en vérité indifférents non seulement à ce que veut dire l'auteur mais aussi, et surtout, à ce que veut dire le texte. La pertinence des questions sur le rôle de l'intention dans l'interprétation a en tout cas été réhabilitée par les philosophes, ainsi que la distinction entre interprétation et évaluation. En fait, les deux grands types d'argument contre l'intention (non-pertinence du dessein, à supposer qu'il soit accessible, et survivance de l'œuvre) sont fragiles et assez aisément réfutables. Reprenons-les dans l'ordre inverse.

Sens n'est pas signification

Les œuvres d'art transcendent l'intention première de leurs auteurs et veulent dire quelque chose de nouveau à chaque époque. La signification d'une œuvre ne pourrait pas être déterminée ni contrôlée par l'intention de l'auteur ou par le contexte d'origine (historique, social, culturel), sous prétexte que certaines œuvres du passé continuent à avoir pour nous de l'intérêt et de la valeur. Si une œuvre peut continuer à avoir de l'intérêt et de la valeur pour les générations futures, alors son sens ne peut pas être arrêté par l'intention de l'auteur ni par le contexte originel. Cette série d'inférences est-elle correcte ? Prenons le contre-exemple des textes satiriques, comme les « Cannibales » de Montaigne ou *Les Caractères* de La Bruyère. Une satire est topique : elle décrit et attaque une société particulière, dans laquelle elle prend la valeur d'un acte. Si elle nous fait encore de l'effet (a encore pour nous de l'intérêt et de la valeur), si elle est donc à nos yeux toujours une satire, cela résulte de l'existence d'une certaine analogie entre le contexte originel de son énonciation et le contexte actuel de sa réception, mais cette satire ne reste pas moins la satire d'une autre société que la nôtre. Nous sommes toujours sensibles à la satire des moines dans *Gargantua*, non pas parce que l'intention de Rabelais est indifférente, mais parce qu'il y a encore des hypocrites dans notre monde, même si ce ne sont plus des moines.

Depuis Frege, les philosophes du langage font une distinction entre le *sens* d'une expression (*Sinn*) et sa *dénotation* ou *référence* (*Bedeutung*) : « étoile du matin » et « étoile du soir » désignent la même planète (Vénus), mais de deux différentes manières (avec deux sens) ; la proposition « le roi de France est chauve » (exemple de Russell) a un sens (elle est bien formée), mais elle n'a pas de dénotation parce qu'il n'y a plus de roi en France depuis longtemps, et elle n'est donc ni vraie ni fausse. Afin de réfuter la thèse anti-intentionnaliste, le théoricien américain de la littérature E.D. Hirsch a étendu cette distinction au texte, séparant son sens (*meaning*), et sa signifiance (*significance*) ou son application (*using*) (Hirsch, 1967 et 1976). Contentons-nous d'appeler ces deux aspects d'une expression ou d'un texte *sens* et *signification*, avec Montaigne qui disait des poèmes : « Ils signifient plus qu'ils ne disent. » Le *sens*, suivant Hirsch, désigne ce qui reste stable dans la réception d'un texte ; il répond à la question : « Que veut dire ce texte ? » La *signification* désigne ce qui change dans la réception d'un texte ; elle répond à la question : « Quelle valeur a ce texte ? » Le sens est singulier ; la signification, qui met le sens en relation avec une situation, est variable, plurielle, ouverte, et peut-être infinie. Lorsque nous lisons un texte, qu'il soit contemporain ou ancien, nous relions son sens à notre expérience, nous lui donnons une valeur hors de son contexte d'origine. Le *sens* est l'objet de l'*interprétation* du texte ; la *signification*, de l'*application* du texte au contexte de sa réception (première ou ultérieure), et donc de son évaluation.

Cette distinction du sens et de la signification, ou de l'interprétation et de l'évaluation, comme chez Frege, est exclusivement logique ou analytique : elle repère la priorité logique du sens par rapport à la signification, de l'interprétation par rapport à l'évaluation. Elle ne désigne nullement une priorité chronologique ni psychologique, car, lorsque nous lisons, nous fondons nos interprétations sur des évaluations (les précompréhensions de la phénoménologie), nous accédons au sens par l'intermédiaire de la signification, sans d'ailleurs toujours accepter que nos évaluations soient provisoires, révisables en fonction du sens. Logique, non chronologique ni psychologique, cette distinction du sens et de la signification peut avoir l'air factice, comme une dernière ruse des conservateurs pour sauver l'intention d'auteur (le sens), tout en concédant à leurs adversaires la liberté d'utiliser les textes à leur gré (la signification). Toutefois, on doit pouvoir s'accorder pour juger que l'évaluation d'un poème qui se fonde sur une mésinterprétation (sur un contresens) n'est pas une évaluation de ce poème-ci, mais d'un autre poème. Il y a pour ainsi dire deux hommes (ou deux femmes) en chaque lecteur, celui qui est *ému* par la signification que ce poème a pour lui, et celui qui est *curieux* du sens de ce poème et de ce que son auteur a voulu dire en l'écrivant. Et ces deux *libidos* ne sont pas inconciliables.

> Comprendre un poème – disait Eliot –, cela revient au même que de l'aimer pour les bonnes raisons. […] Aimer un poème sur la base d'un contresens sur ce qu'il est, c'est aimer une simple projection de notre esprit. […] nous n'aimons pas pleinement un poème si nous ne le comprenons pas ; et d'autre part, il est également vrai que nous ne comprenons pas pleinement un poème si nous ne l'aimons pas (Eliot, p. 128).

Le texte a donc un sens originel (ce qu'il veut dire pour un interprète contemporain), mais aussi des sens ultérieurs et anachroniques (ce qu'il veut dire pour des interprètes successifs) ; il a une signification originelle (mettant son sens originel en relation avec des valeurs contemporaines), mais aussi des significations ultérieures (mettant à tout moment son sens anachronique en relation avec des valeurs actuelles). Le sens ultérieur peut s'identifier au sens originel, mais rien n'empêche qu'il s'en écarte, de même pour la signification ultérieure et la signification originelle. Quant à l'intention d'auteur, elle ne se réduit pas au sens originel, mais comprend la signification originelle : par exemple, le texte ironique a une signification originelle différente de (contraire à) son sens originel.

La distinction du sens et de la signification, de l'interprétation et de l'évaluation, suivant Hirsch, supprime la contradiction entre la thèse intentionnaliste et la survivance des œuvres. Une satire qui ne nous dirait plus rien, pour laquelle il n'y aurait plus aucun rapport entre son contexte d'origine et le nôtre, n'aurait pas de signification pour nous, mais

elle n'en conserverait pas moins son sens et sa signification originels. Les grandes œuvres sont inépuisables ; chaque génération les comprend à sa manière : cela veut dire que les lecteurs y trouvent de quoi éclairer un aspect de leur expérience. Mais si une œuvre est inépuisable, cela ne veut pas dire qu'elle n'ait pas de sens originel, ni que l'intention de l'auteur ne soit pas le critère de ce sens originel. Ce qui est inépuisable, c'est sa signification, sa pertinence hors de son contexte d'apparition.

La plupart des conflits d'interprétation ont l'air de porter sur l'intention d'auteur, notion qui leur donne une allure dramatique. En fait, souligne Hirsch, l'existence du sens originel est très rarement remise en question de façon explicite, mais certains commentateurs (les philologues) mettent plutôt l'accent sur le sens originel, les autres (les critiques) sur la signification actuelle. Personne, ou presque, ne préfère expressément un sens anachronique au sens originel, ni ne rejette en connaissance de cause une information qui éclairerait le sens originel. Implicitement, tous les commentateurs (ou presque tous) admettent l'existence d'un sens originel, mais tous ne sont pas prêts au même effort pour l'élucider. Dans l'enseignement, la contradiction entre l'intérêt pour le sens originel des textes et le souci de leur pertinence pour la formation des hommes d'aujourd'hui, entre l'éducation et l'instruction, est une donnée inéluctable. Le professeur peut insister sur le temps de l'auteur ou sur notre temps, sur l'*autre* ou sur le *même*, partir de l'autre pour rejoindre le même, ou inversement, mais, sans ces deux foyers, l'enseignement n'est sans doute pas complet.

Dans la querelle entre Barthes et Picard, on se serait trouvé, suivant Hirsch, dans un cas extrême où l'un (Barthes) aurait nié tout intérêt pour le sens originel du texte de Racine, tandis que l'autre (Picard) aurait refusé de faire la moindre différence non seulement entre sens originel et signification actuelle, mais même entre sens originel et signification originelle (« l'intention claire et lucide »). Il me semble au contraire que même ce dialogue de sourds, qui atteste la division des études littéraires entre partisans du sens originel et adeptes de la signification actuelle, confirme que l'existence d'un sens originel reste un présupposé très général, et à peu près consensuel.

Soit l'exemple le plus connu de cette polémique. Barthes disait de Néron dans *Britannicus* : « Ce que cet étouffé recherche frénétiquement, comme un noyé l'air, c'est la *respiration* » (Barthes, 1963, p. 92). A l'appui de cette affirmation, il citait en note cette réplique de Néron à Junie :

> Si […]
> Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds (II, 3).

En réponse, Picard eut beau jeu de lui reprocher son ignorance de la langue du XVII^e^ siècle et de corriger sa faute sur le sens du mot à l'époque : « *respirer* signifie ici *se détendre*, *avoir quelque répit* […]. La coloration pneumatique (dirait M. Barthes) a entièrement disparu » (Picard, p. 53). Et Picard de conseiller à Barthes de consulter les lexiques et les dictionnaires. Mais Barthes, qui citait ailleurs Littré – Furetière eût été préférable –, n'eut qu'à s'en prendre, à son tour, à cette banalisation de l'image : « On exige de ne reconnaître en elle qu'un cliché d'époque (il ne faut sentir aucune respiration dans *respirer*, puisque *respirer* veut dire au XVII^e^ siècle se détendre) » (Barthes, 1966, p. 21). Barthes reconnaît évidemment le sens originel (en l'occurrence figuré, et toujours actuel) de *respirer* (« se détendre ») : le problème n'est donc pas celui de la préférence d'un sens anachronique au sens originel, mais celui de la rémanence du sens propre derrière le sens figuré (« la coloration pneumatique »), et donc de sa contribution à la signification originelle. Le conflit oppose encore une fois deux préférences, deux choix éthiques ou idéologiques – selon qu'on voudra les qualifier –, l'accent sur le sens originel ou sur la signification actuelle. Mais Barthes ne nie pas que le texte ait un sens originel, même si ce dernier n'est pas son souci principal.

La distinction du *sens* et de la *signification*, ou de l'*interprétation* et de l'*évaluation*, ne doit donc pas être poussée trop loin. Si l'on en croit son promoteur, c'est une botte imparable qui permet de triompher des anti-intentionnalistes : aussi déterminés qu'ils soient, ils ne manquent jamais de se couper, comme ces étudiants sophistiqués qui tombent en conclusion dans le piège d'un datif d'avantage (« L'auteur *nous* expose… »), ou ces théoriciens qui ne résistent pas à l'envie de corriger les contresens que leurs adversaires font sur leurs intentions, en leur répliquant par exemple, comme Derrida à Searle : « Ce n'était pas ce que je voulais dire. » Du même coup, ils dénient leur propre thèse. Comme toute opposition binaire, la distinction du sens et de la signification est cependant trop élémentaire et tient du sophisme. Elle a simplement l'avantage de rappeler que personne (ou presque) ne nie l'existence d'un sens originel, aussi difficile soit-il de le connaître, et de montrer que l'argument du devenir de l'œuvre n'élimine pas l'intention d'auteur comme critère de l'interprétation, puisqu'il ne concerne pas le sens originel, mais autre chose – qu'on appellera si l'on veut la signification, ou l'application, ou l'évaluation, ou la pertinence (*relevance* en anglais), en tout cas une autre intention.

Intention n'est pas préméditation

Peut-on également réfuter l'autre grand argument contre l'intention ? Un auteur, dit-on, n'a pas pu vouloir dire toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte. Quel est donc le statut intentionnel des significations implicites d'un texte ? Le *New Critic* américain William Empson (1930) décrivait le texte comme une entité complexe de significations simultanées (et non successives ou exclusives). L'auteur peut-il avoir eu l'intention de toutes ces significations et implications que nous voyons dans le texte, même s'il n'y avait pas pensé en l'écrivant ? L'argument paraît définitif. Il est en fait très fragile, et nombreux sont les philosophes du langage qui identifient tout simplement *intention de l'auteur* et *sens des mots*.

Selon John Austin (1962), l'inventeur du *performatif*, toute énonciation engage un acte qu'il appelle *illocutoire*, comme *demander* ou *répondre*, *menacer* ou *promettre*, etc., qui transforme les rapports entre les interlocuteurs. Distinguons encore avec lui l'*acte illocutoire principal réalisé par une énonciation* et la *signification complexe de l'énoncé*, résultant des implications et associations multiples de ses détails. Interpréter un texte littéraire, c'est d'abord identifier l'acte illocutoire principal accompli par l'auteur lorsqu'il a écrit ce texte (par exemple son appartenance générique : est-ce une supplique ? une élégie ?). Or les actes illocutoires sont intentionnels. Interpréter un texte, c'est donc retrouver les intentions de son auteur. Mais la reconnaissance de l'acte illocutoire principal accompli par un texte reste bien entendu très générale et insuffisante – du genre : ce poème fait l'éloge de la femme, ou c'est une expansion de « Je t'aime », ou de « Marcel devient écrivain » –, et ne constitue jamais que le début de l'interprétation. Nombreuses sont les implications et associations de détail qui ne contredisent pas l'intention principale, mais dont la complexité est (infiniment) plus particulière, et qui ne sont pas intentionnelles au sens de préméditées. Toutefois, ce n'est pas parce que l'auteur n'y a pas pensé que ce n'est pas ce qu'il voulait dire (ce qu'il avait loin derrière la tête). La signification réalisée est quand même intentionnelle dans son entier, puisqu'elle accompagne un acte illocutoire qui est intentionnel.

L'intention d'auteur ne se réduit donc pas à un projet ni à une préméditation intégralement consciente (« l'intention claire et lucide » de Picard). L'art est une activité intentionnelle (dans un *ready-made*, seule reste l'intention pour faire de l'objet un objet esthétique), mais il existe de nombreuses activités intentionnelles qui ne sont ni préméditées ni conscientes. Écrire, si la comparaison est permise, ce n'est pas comme jouer aux échecs, une activité où tous les mouvements sont calculés ; c'est plutôt comme jouer au tennis, un sport où le détail des mouvements est imprévisible, mais où l'intention principale n'en est pas moins ferme : renvoyer la balle de l'autre côté du filet de la manière qui rendra le plus difficile à l'adversaire de la renvoyer à son tour. L'intention d'auteur n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit, ni ne constitue un événement séparé qui précéderait ou accompagnerait la performance, suivant la dualité fallacieuse de la

pensée et du langage. Avoir l'intention de faire quelque chose – renvoyer la balle de l'autre côté du filet ou composer des vers –, ce n'est pas faire avec conscience ni projeter. John Searle comparait l'écriture à la marche à pied : bouger les jambes, soulever les pieds, tendre les muscles, l'ensemble de ces actions n'est pas prémédité, mais elles ne sont pas pour autant sans intention ; nous avons donc l'intention de les faire quand nous marchons ; notre intention de marcher contient l'ensemble des détails que la marche à pied implique. Comme Searle, polémiquant avec Derrida, le rappelait :

> Peu de nos intentions parviennent à la conscience comme intentions. Parler et écrire sont des activités intentionnelles mais le caractère intentionnel des actes illocutoires n'implique pas qu'il y ait des états de conscience séparés de l'écriture et de la parole (Searle, 1977, p. 202).

Autrement dit, la thèse anti-intentionnaliste se fonde sur une conception simpliste de l'intention. « Intenter de dire quelque chose », « vouloir dire quelque chose », « dire quelque chose intentionnellement », ce n'est pas « préméditer de dire quelque chose », « dire quelque chose avec préméditation ». Les détails du poème ne sont pas projetés, non plus que tous les gestes de la marche à pied, et le poète ne pense pas en écrivant aux implications des mots, mais il ne s'ensuit pas que ces détails ne soient pas intentionnels, ni que le poète n'ait pas voulu dire les sens associés aux mots en question.

Proust, lorsqu'il contestait que le moi biographique et social fût au principe de la création esthétique, loin d'éliminer toute intention, substituait à l'intention superficielle et attestée dans la vie une autre intention profonde, dont l'œuvre était un meilleur témoignage que le *curriculum vitae*, mais l'intention restait au centre. L'intention ne se limite pas à ce qu'un auteur s'est proposé d'écrire – par exemple à une déclaration d'intention –, non plus qu'aux motivations qui ont pu l'inciter à écrire, comme le désir d'acquérir de la gloire, ou l'envie de gagner de l'argent, ni enfin à la cohérence textuelle d'une œuvre. L'intention, dans une succession de mots écrits par un auteur, c'est ce qu'il voulait dire par les mots utilisés. L'intention de l'auteur qui a écrit une œuvre est logiquement équivalente à ce qu'il voulait dire par les énoncés qui constituent le texte. Et son projet, ses motivations, la cohérence du texte pour une interprétation donnée, ce sont après tout des indices de cette intention.

Ainsi, pour bien des philosophes contemporains, il n'y a pas lieu de distinguer intention de l'auteur et sens des mots. Ce que nous interprétons quand nous lisons un texte, c'est, indifféremment, le sens des mots et l'intention de l'auteur. Dès qu'on commence à les distinguer, on tombe dans la casuistique. Mais cela n'implique pas de revenir à l'homme et l'œuvre, puisque l'intention n'est pas le dessein, mais le sens intenté.

La présomption d'intentionnalité

Grâce aux distinctions entre *sens* et *signification*, entre *projet* et *intention*, il semble qu'on ait levé les deux obstacles les plus sérieux au maintien de l'intention comme critère de l'interprétation d'une œuvre : l'interprétation a pour objet le sens, non la signification, l'intention, non le projet. L'intention d'auteur n'est certainement pas la seule norme possible pour la lecture des textes (la tradition allégorique, on l'a vu, y a longtemps substitué l'exigence d'une signification présentement acceptable), et il n'est pas de lecture littéraire qui n'actualise aussi les significations d'une œuvre, qui ne s'approprie l'œuvre, voire la trahisse de manière féconde (le propre d'une œuvre littéraire est de signifier hors de son contexte initial).

Deux questions délicates se posent alors. L'étude littéraire doit-elle tenter de rendre les significations actuelles de l'œuvre compatibles avec l'intention de l'auteur ? Peut-elle y réussir ? D'un point de vue théorique, les adeptes de l'herméneutique post-heideggerienne répondent sèchement « non » à la seconde question, ce qui rend la première peu pertinente. Mais en pratique, et sans triomphalisme, les praticiens de l'étude littéraire répondent généralement « oui » à ces deux questions : nous jugeons que certaines applications des textes littéraires reposent sur des contresens, résultant de l'ignorance du sens originel ou de l'indifférence à la signification originelle (je ne donnerai pas d'exemples, mais ils pullulent dans les manuels scolaires, où ils sautent aux yeux dès qu'une idéologie est démodée), et nous pensons aussi que ces contresens peuvent être redressés.

Intentionnalisme et anti-intentionnalisme extrêmes rencontrent des impasses. Notre conception du sens d'une œuvre créée par l'homme diffère de notre conception du sens d'un texte produit par le hasard. C'est un vieux *topos* auquel Proust, après bien d'autres, a songé :

> Mettez devant un piano pendant six mois quelqu'un qui ne connaît ni Wagner, ni Beethoven et laissez-le essayer sur les touches toutes les combinaisons de notes que le hasard lui fournira, jamais de ce tapotage ne naîtront le thème du Printemps de la *Walkyrie*, ou la phrase prémendelssohnienne (ou plutôt infiniment surmendelssohnienne) du *XV*e *quatuor* (Proust, p. 616).

Champollion n'a pas cherché à *expliquer* la pierre de Rosette, comme si elle avait une cause, mais à la *comprendre*, faisant l'hypothèse que les signes qui la recouvraient répondaient à une intention. Notre conception du sens d'une œuvre humaine comprend la notion d'activité intentionnelle, c'est-à-dire l'idée que les mots en question veulent dire quelque chose. Dans une œuvre, on interprète des répétitions et des différences ; toute interprétation repose sur

la reconnaissance de répétitions et de différences (de différences sur fond de répétitions), comme l'illustre la méthode des passages parallèles. Or, dans une œuvre résultant du hasard, la répétition est indifférente (insignifiante). Dans un cadavre exquis, comme type d'objet littéraire produit par le hasard, le sens doit être prêté à une intention surréelle, à une main invisible. Dans la traduction grecque de la Bible dite des Septante, soixante-dix sages enfermés dans soixante-dix cellules pendant soixante-dix jours donnèrent soixante-dix traductions identiques du texte sacré ; leur traduction était donc aussi sacrée (inspirée) que le texte primitif ; l'intention de l'auteur divin y était intégralement transportée.

L'appel au texte contre l'intention d'auteur – on les présente trop souvent comme une alternative – revient en fait le plus souvent à invoquer un critère de cohérence et de complexité immanentes que seule l'hypothèse d'une intention justifie. On préfère une interprétation à une autre parce qu'elle rend le texte plus cohérent et plus complexe. Une interprétation est une hypothèse dont nous mettons à l'épreuve la capacité de rendre compte d'un maximum d'éléments du texte. Or, que vaut le critère de cohérence et de complexité si on suppose que le poème est le produit du hasard ? Le recours à la cohérence ou à la complexité en faveur d'une interprétation n'a de sens qu'en référence à l'intention probable de l'auteur.

Partout dans les études littéraires nous faisons des hypothèses implicites sur l'intention d'auteur comme garant du sens. Au minimum, lorsque je lis « L'Héautontimorouménos » de Baudelaire :

> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau !

j'admets que le pronom de la première personne réfère au même sujet dans les trois vers successifs. Le texte est plus cohérent et plus complexe (plus intéressant) sous cette hypothèse que sous une autre. Mais si le poème a été tapé par un singe, cette inférence m'est interdite, et tout ce que je peux faire, c'est décrire ce que chaque phrase voudrait dire si elle était vraiment employée.

Le fait de considérer que les diverses parties d'un texte (vers, phrases, etc.) font un tout présuppose que le texte représente une action intentionnelle. Interpréter une œuvre suppose que cette œuvre réponde à une intention, soit le produit d'une instance humaine. Il ne s'ensuit pas que nous soyons limités à la recherche des intentions de l'œuvre, mais bien que le sens du texte est lié à l'intention de l'auteur, ou même que le sens du texte *est* l'intention de l'auteur. Appeler cette intention « intention du texte », sous prétexte qu'il

s'agit d'une intention en acte et non d'une intention préalable, cela ne fait qu'introduire une confusion.

Cohérence et complexité ne sont donc des critères de l'interprétation d'un texte qu'en tant qu'elles présupposent une intention d'auteur. Si cela n'est pas le cas, comme dans les textes produits par le hasard, cohérence et complexité ne sont pas des critères de l'interprétation. Toute interprétation est une assertion sur une intention, et si l'intention d'auteur est niée, une autre intention prend sa place, comme dans le *Don Quichotte* de Pierre Ménard. Extraire une œuvre de son contexte littéraire et historique, c'est lui donner une autre intention (un autre auteur : le lecteur), c'est en faire une autre œuvre, et ce n'est donc plus la même œuvre que nous interprétons. En revanche, quand on fait appel aux règles linguistiques, au contexte historique ainsi qu'à la cohérence et à la complexité pour comparer des interprétations, on fait appel à l'intention, dont ce sont de meilleurs indices que les déclarations d'intention (Juhl, p. 141).

Ainsi, la présomption d'intentionnalité reste au principe des études littéraires, même chez les anti-intentionnalistes les plus extrêmes, mais la thèse anti-intentionnelle, même si elle est illusoire, met légitimement en garde contre les excès de la contextualisation historique et biographique. La responsabilité critique vis-à-vis du sens de l'auteur, surtout si ce sens n'est pas de ceux vers lesquels nous inclinons, dépend d'un principe éthique de respect de l'autre. Ni les mots sur la page ni les intentions de l'auteur ne tiennent la clé de la signification d'une œuvre, et aucune interprétation satisfaisante ne s'est jamais limitée à la recherche du sens des uns ou des autres. Encore une fois, il s'agit de sortir de cette fausse alternative : le texte ou l'auteur. Et aucune méthode exclusive n'est suffisante.

3

Le monde

De quoi parle la littérature ? La *mimèsis*, depuis la *Poétique* d'Aristote, est le terme le plus général et coutumier sous lequel on a conçu les relations de la littérature et de la réalité. Dans l'ouvrage monumental d'Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), la notion allait encore de soi. Auerbach dressait le panorama de ses avatars pendant plusieurs millénaires, d'Homère à Virginia Woolf. Mais la *mimèsis* a été remise en cause par la théorie littéraire, qui a insisté sur l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde, et soutenu la thèse du primat de la forme sur le fond, de l'expression sur le contenu, du signifiant sur le signifié, de la signification sur la représentation, ou encore de la *sèmiosis* sur la *mimèsis*. Comme l'intention d'auteur, la référence serait une illusion qui fait obstacle à la compréhension de la littérature comme telle. Le comble de cette doctrine a été atteint avec le dogme de l'autoréférentialité du texte littéraire, c'est-à-dire avec l'idée que « le poème parle du poème », un point c'est tout. Philippe Sollers dénonçait brutalement en 1965 le

> prétendu *réalisme* […] ce préjugé qui consiste à croire qu'une écriture doit *exprimer* quelque chose qui ne serait pas donnée dans cette écriture, quelque chose sur quoi l'unanimité pourrait être réalisée immédiatement. Mais il faut bien voir que cet accord ne peut porter que sur des conventions préalables, la notion de *réalité* étant elle-même une convention et un conformisme, une sorte de contrat tacite passé entre l'individu et son groupe social (Sollers, p. 236).

Il n'y a plus de contenu, plus de fond. Lire pour la réalité, comme lorsqu'on cherche les modèles de la duchesse de Guermantes ou d'Albertine, c'est se tromper sur la littérature.

Mais alors, pourquoi lit-on ? Pour les références de la littérature à elle-même. Le monde des livres a complètement oblitéré l'autre monde, et nous ne sortons jamais de « La bibliothèque de Babel », recueillie dans les *Fictions* de Borges, livre culte des années théoriques que Foucault commentait à l'ouverture des *Mots et les Choses* (1966), et Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* (1968).

Les développements de la théorie littéraire, observe Philippe Hamon, ont envoyé le problème de la représentation, de la référence ou de la *mimèsis* « rejoindre dans une sorte de purgatoire critique » les autres questions que la théorie bannissait, comme l'intention ou le style (Hamon, 1982, p. 123). Ces questions taboues, je l'ai dit, sont toutes renées de leurs cendres aussitôt la théorie retirée, au point que bientôt, si l'on n'y prend garde, il faudra rappeler que la littérature parle aussi de la littérature. Après l'auteur et son intention, il s'agit ici de faire le point sur les rapports de la littérature et du monde.

Toute une série de termes posent, sans jamais le résoudre pour de bon, le problème de la relation du texte et de la réalité, ou du texte et du monde : *mimèsis* bien entendu, le terme aristotélicien traduit par « imitation » ou par « représentation » (le choix de l'une ou l'autre traduction est en soi une option théorique), « vraisemblable », « fiction », « illusion », ou même « mensonge », et bien sûr « réalisme », « référent » ou « référence », « description ». Je ne fais que les énumérer pour suggérer l'étendue des difficultés. Il y a aussi des adages, comme le célèbre *ut pictura, poesis* d'Horace (« comme la peinture, la poésie », *Ars poetica*, v. 361), ou cette fameuse « momentanée suspension volontaire de l'incrédulité » qu'on identifie couramment au contrat réaliste liant auteur et lecteur, même si c'était l'illusion poétique procurée par l'imagination romantique que Coleridge décrivait en ces termes : *willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* (Coleridge, vol. 2, p. 6). Enfin, des notions rivales devront également être examinées, comme celles de « dialogisme » ou d'« intertextualité », qui substituent à la réalité, comme référent de la littérature, la littérature elle-même.

Un paradoxe montre l'étendue du problème. Chez Platon, dans la *République*, la *mimèsis* est *subversive*, elle met en danger le lien social, et les poètes doivent être chassés de la Cité en raison de leur influence néfaste sur l'éducation des gardiens. A l'autre terme, pour Barthes, la *mimèsis* est *répressive*, elle consolide le lien social car elle a partie liée avec l'idéologie (la *doxa*), à laquelle elle sert d'instrument. Subversive ou répressive, la *mimèsis* ? Pour qu'elle puisse recevoir des qualificatifs aussi éloignés, il ne s'agit sans doute pas de la même notion : de Platon à Barthes, elle a été bel et bien renversée, mais entre les deux, d'Aristote à Auerbach, on n'y a pas vu de mal. Comme à propos de l'intention, je partirai des deux clichés concurrents, l'ancien et le moderne, pour les repenser et nous extraire de leur alternative intimidante : soit la littérature parle du monde, soit la littérature parle de la littérature.

Contre la « mimèsis »

« La poétique du récit, estime Thomas Pavel, a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité rhétorique au détriment de sa force référentielle » (Pavel, p. 7). A cette tendance générale de la théorie littéraire faisant bénéficier la forme d'un privilège au détriment de la force, l'article de Jakobson déjà cité, « Linguistique et poétique » (1960), n'a pas été étranger, loin de là, mais, avant lui, les fondateurs de la linguistique structurale et de la sémiotique, Ferdinand de Saussure et Charles Sanders Peirce, avaient établi leurs disciplines en tournant le dos au « dehors référable du langage », selon l'expression de Derrida, c'est-à-dire tout simplement au monde des choses. Chez Saussure, l'idée de l'arbitraire du signe implique l'autonomie relative de la langue par rapport à la réalité, et suppose que la signification est différentielle (résultant de la relation entre les signes) et non référentielle (résultant de la relation des mots aux choses). Chez Peirce, la liaison originelle du signe à son objet est cassée, perdue, et la série des interprétants vont indéfiniment de signe à signe sans rejoindre jamais l'origine, dans une *sèmiosis* qualifiée d'illimitée. Selon ces deux précurseurs, du moins tels que la théorie littéraire les a reçus, le référent n'existe pas au-dehors du langage, mais il est produit par la signification, il dépend de l'interprétation. Le monde est toujours déjà interprété, car la relation linguistique primaire a lieu entre des représentations, non entre le mot et la chose, ni entre le texte et le monde. Dans la chaîne sans fin ni origine des représentations, le mythe de la référence s'évapore.

Identifié à ces prémisses antiréférentielles, le texte de Jakobson a été le décalogue de la théorie, ou en tout cas l'une de ses tables de la loi, fondant la théorie littéraire sur le modèle de la linguistique. Jakobson, on s'en souvient, y distinguait six facteurs définissant la communication – destinateur, message, destinataire, contexte, code et contact – et déterminant six fonctions linguistiques distinctes. Deux de ces fonctions sont ici particulièrement requises : la fonction *référentielle*, orientée vers le *contexte* du message, c'est-à-dire le réel, et celle qui a pour visée le *message* en tant que tel, envisagé pour son propre compte, fonction que Jakobson appelait *poétique*. Jakobson soulignait bien qu'« il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction » (Jakobson, 1963, p. 214), et aussi que « toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse » (*ibid.*, p. 218). Il notait cependant que, dans l'art du langage, c'est-à-dire la littérature, la fonction poétique est *dominante* par rapport aux autres, et donc qu'elle prévaut en particulier sur la fonction référentielle ou dénotative. En littérature, l'accent serait mis sur le message.

Cet article était assez vague, plutôt programmatique qu'analytique. Nicolas Ruwet, son traducteur de 1963, en a noté depuis lors les faiblesses, au premier chef l'absence de définition du *message*, et par conséquent l'imprécision sur la nature réelle de la fonction

poétique, laquelle met l'accent sur le message : s'agit-il en l'occurrence d'une emphase sur la *forme* ou sur le *contenu* du message (Ruwet, 1989) ? Jakobson n'en dit rien, mais, dans le climat contemporain de méfiance pour le contenu auquel cet article a lui-même contribué, on a tacitement conclu que la fonction poétique était associée exclusivement (ou à peu près) à la forme du message. Les précautions de Jakobson n'ont donc pas empêché sa fonction poétique de devenir déterminante pour la conception, usuelle depuis lors, du message poétique comme soustrait à la référentialité, ou du langage poétique comme étant à lui-même sa propre référence : les clichés de l'autotélisme et de l'autoréférentialité sont ainsi à l'horizon de la fonction poétique jakobsonienne.

Une autre source de ce déni de la réalité opéré par la théorie est à trouver dans le modèle que Lévi-Strauss donnait, dès le lendemain de la guerre, dans son article programme, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie » (1945), qui s'inspirait déjà de Jakobson, à l'anthropologie et aux sciences humaines en général : celui de la linguistique structurale, en particulier de la phonologie. Sur cette base, l'analyse du mythe, puis du récit à son tour sur le modèle du mythe, a donné lieu au privilège de la *narration*, comme élément de la littérature, et par conséquent au développement de la narratologie française, comme analyse des propriétés structurales du discours littéraire, de la syntaxe de ses structures narratives, au détriment de tout ce qui concerne, dans les textes, la sémantique, la *mimèsis*, la représentation du réel, et notamment la *description*. Dans la dualité de la narration et de la description, conventionnellement pensée comme constitutive de la littérature, tout l'effort est allé vers un seul pôle, la narration, et vers sa syntaxe (non sa sémantique). Pour Barthes, par exemple, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), texte clé de la narratologie française, le réalisme et l'imitation n'ont droit qu'au tout dernier paragraphe de ce long article manifeste, comme par acquit de conscience, parce qu'il faut quand même parler de ces vieilles lunes, mais la référence est explicitement tenue pour accessoire et contingente en littérature :

> La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique. […] « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien* ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée (Barthes, 1985, p. 206).

Barthes cite en note Mallarmé pour justifier cette exclusion de la référence et ce primat du langage, car c'est bien le langage, devenant à son tour le protagoniste de cette fête un peu mystérieuse, qui se substitue lui-même au réel, comme s'il en fallait quand même un. Et en

effet, sauf à réduire tout le langage aux onomatopées, en quel sens le langage peut-il copier ? Tout ce que le langage peut imiter, c'est le langage : cela a l'air d'une évidence.

Si la rencontre de Jakobson et de Lévi-Strauss à New York, pendant la Seconde Guerre mondiale, a été importante pour le destin du formalisme français, d'autres facteurs moins circonstanciels furent également à l'origine du dogme de l'autoréférentialité, notamment l'autonomie revendiquée pour les œuvres littéraires par les principales doctrines du XX^e^ siècle à partir de Mallarmé, ou la « clôture du texte » comme principe premier aussi bien chez les formalistes russes que dans le *New Criticism* américain pendant l'entre-deux-guerres, ou encore la substitution du texte à l'œuvre, tombée aux oubliettes avec l'auteur, tandis que le texte n'est plus censé résulter que du jeu des mots et des virtualités du langage. La théorie, pour exclure le contenu de l'étude littéraire, suit le mouvement de la littérature moderne, de Valéry et Gide, qui se méfiaient déjà du réalisme – « la marquise sortit à cinq heures » –, jusqu'à André Breton ou Raymond Roussel, dont Foucault fit l'éloge, ou encore à Raymond Queneau et l'Oulipo (la littérature sous contraintes), après lesquels il est difficile d'aller plus loin dans la séparation de la littérature et de la réalité. Le refus de la dimension expressive et référentielle n'est pas propre à la littérature, mais caractérise l'ensemble de l'esthétique moderne, qui se concentre sur le médium (comme dans le cas de l'abstraction en peinture).

La « mimèsis » dénaturalisée

Si la *mimèsis*, la représentation, la référence ont figuré parmi les bêtes noires de la théorie littéraire, ou si la théorie littéraire les a proscrites et a fait l'impasse sur elles, il reste à comprendre comment elle a pu en même temps se réclamer massivement de la *Poétique* d'Aristote, dont la *mimèsis* était pourtant le concept capital pour la définition même de la littérature. C'est de là que s'est répandue notre idée reçue, jusqu'aux théories du XX^e^ siècle, sur l'art et la littérature comme imitation de la nature. Or la théorie littéraire revendique l'héritage aristotélicien et néanmoins exclut cette question fondamentale depuis Aristote. Cela doit résulter d'un changement du sens de la *mimèsis*, dont le critère était chez Aristote le vraisemblable au sens naturel (*eikos*, le possible), tandis que chez les poéticiens modernes il est devenu le vraisemblable au sens culturel (*doxa*, l'opinion). La réinterprétation d'Aristote était indispensable pour promouvoir une poétique antiréférentielle qui pût se recommander de la sienne.

Au livre III de la *République*, Platon, je le rappelle succinctement, distinguait, dans ce qu'il appelait la *diègèsis* ou le récit, trois modes suivant la présence ou l'absence de discours direct : ce sont le mode *simple*, au demeurant non attesté, quand le récit est en entier au

discours indirect ; le mode *imitatif*, ou *mimèsis*, comme dans la tragédie, quand tout est au discours direct ; et le mode *mixte*, quand le récit, comme dans l'*Iliade*, donne à l'occasion la parole aux personnages et mêle donc discours indirect et discours direct (392d-394a). La *mimèsis*, suivant Platon, donne l'illusion que le récit est pris en charge par un autre que l'auteur, comme au théâtre, où le terme trouve d'ailleurs son origine (*mimeisthai*). Lorsque Platon revient sur la *mimèsis* au livre X, c'est pour condamner l'art comme « imitation de l'imitation, éloignée de deux degrés de ce qui est » (596a-597b). Elle fait passer la copie pour l'original et éloigne de la vérité : c'est pourquoi Platon veut faire bannir de la Cité les poètes qui ne pratiquent pas la *diègèsis* simple.

Cependant, dans la *Poétique*, Aristote modifie l'usage du terme de *mimèsis* (chap. III) : la *diègèsis* n'est plus la notion la plus générale définissant l'art poétique, et texte dramatique et texte épique ne s'opposent plus, à l'intérieur de la *diègèsis*, comme plus mimétique et moins mimétique, mais la *mimèsis* devient elle-même la notion la plus générale, à l'intérieur de laquelle drame et épopée s'opposent en termes de mode *direct* (représentation de l'histoire) ou *indirect* (exposition de l'histoire). La *mimèsis* recouvre désormais non seulement le drame mais aussi ce que Platon appelait *diègèsis* simple, c'est-à-dire le récit ou la narration. Selon l'acception convenue depuis lors, cette extension aristotélicienne de la *mimèsis* à l'ensemble de l'art poétique coïncide avec une banalisation de la notion, qui désigne toute activité imitative (chap. IV), et toute poésie, toute littérature comme imitation.

La théorie littéraire, se réclamant d'Aristote tout en déniant que la littérature réfère à la réalité, devait donc montrer, par un retour au texte de la *Poétique*, que la *mimèsis*, qu'Aristote ne définit du reste jamais, n'était pas en fait concernée au premier chef par l'imitation en général, mais que c'était à la suite d'un malentendu ou d'un contresens qu'on avait fait supporter à ce mot la réflexion pluriséculaire sur les rapports de la littérature et de la réalité, sur le modèle de la peinture. Pour parvenir à ce distinguo, il suffit d'observer que, dans la *Poétique*, Aristote me mentionne nulle part d'autres objets de la *mimèsis* (*mimèsis praxeos*) que des actions humaines (chap. II), autrement dit, que la *mimèsis* aristotélicienne conserve un lien fort et privilégié avec l'art dramatique par opposition au modèle pictural – la tragédie est d'ailleurs supérieure à l'épopée, suivant Aristote –, mais surtout, que ce qui relève de la *mimèsis*, dans l'épopée comme dans la tragédie, c'est l'histoire, *muthos*, comme *mimèsis* de l'action, c'est donc la narration et non la description : « La tragédie, écrit Aristote, est *mimèsis* non d'hommes mais d'action » (1450a 16). Et cette représentation de l'histoire n'est pas analysée par lui comme imitation de la réalité, mais comme production d'un artefact poétique. Autrement dit, la *Poétique* ne met jamais l'accent sur l'objet imité ou représenté, mais sur l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire sur la technique de la représentation, sur la structuration du *muthos*. Enfin, rangeant tragédie et épopée toutes deux sous la *mimèsis*, Aristote montre qu'il se soucie fort peu du spectacle, de la représentation au sens de mise en scène, mais essentiellement de l'œuvre poétique en

tant que langage, *logos*, *muthos* et *lexis*, en tant que texte écrit et non réalisation vocale. Ce qui l'intéresse dans le texte poétique, c'est sa composition, sa *poièsis*, c'est-à-dire la syntaxe qui arrange les faits en histoire et en fiction. D'où l'oubli de la poésie lyrique, jamais mentionnée par Aristote, car il lui manque, comme à l'histoire d'Hérodote, la fiction, c'est-à-dire la distance. L'exclusion de la poésie lyrique serait bien la preuve que la *mimèsis* aristotélicienne ne vise pas à rendre compte des rapports de la littérature et de la réalité, mais de la production de la fiction poétique vraisemblable. Bref, la *mimèsis* serait la représentation d'actions humaines par le langage, ou c'est à cela qu'Aristote la limite, et ce qui l'occupe, c'est l'arrangement narratif des faits en histoire : la poétique serait en vérité une narratologie.

Voilà, très brièvement, comment invoquer la caution d'Aristote tout en tenant à distance la question qui avait toujours paru centrale chez lui, comment rendre la *Poétique* conforme à la théorie des formalistes russes et de leurs disciples parisiens. Ces trois gestes, réduisant la *mimèsis* aux actions humaines, à la technique de la représentation, enfin au langage écrit, sont accomplis par exemple, dans leur introduction, par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, les auteurs de la nouvelle traduction de la *Poétique* dans la collection « Poétique » en 1980, rendant compatibles les deux emplois du terme, par Aristote d'une part, par Genette, Todorov et la revue *Poétique* d'autre part. Sous le nom de *poétique*, en somme, Aristote voulait parler de la *sèmiosis* et non de la *mimèsis* littéraire, de la narration et non de la description : la *Poétique* est l'art de la construction de l'illusion référentielle. L'important n'est pas que cette interprétation soit plus vraie ou plus fausse que la lecture traditionnelle, faisant supporter à la *mimèsis* les rapports de la littérature et de la réalité – toute époque réinterprète et retraduit les textes fondamentaux à sa manière : aux philologues de trancher, de décider s'il y a contresens –, mais qu'à contrecarrer l'acception habituelle de la *mimèsis*, la réalité a bien été évacuée de la théorie : on a sauvé Aristote du lieu commun faisant de la littérature une imitation de la nature et présupposant que la langue peut copier le réel, on a séparé la *mimèsis* du modèle pictural, de l'*ut pictura, poesis*, on a glissé de l'imitation à la représentation, du représenté au représentant, de la réalité à la convention, au code, à l'illusion, au réalisme comme effet formel.

Ainsi, on est passé de la nature (*eikos*) à la littérature, ou à la culture et à l'idéologie (*doxa*), comme référence de la *mimèsis*. Le glissement n'était d'ailleurs pas entièrement inédit. Sous le nom d'« imitation », l'ambiguïté régnait depuis longtemps entre la *mimèsis* comme *imitatio naturae* et comme *imitatio antiquorum*. La doctrine classique levait la difficulté, sans résoudre le problème, en décidant que, comme les Anciens avaient été les meilleurs imitateurs de la nature, imiter les Anciens, c'étaient aussi imiter la nature, et vice versa. Mais devant une nature nouvelle, comme celle que les voyageurs rencontrèrent en Orient ou en Amérique à partir de la Renaissance, les modèles de l'Antiquité empêchaient de percevoir la différence et reconduisaient l'inconnu au connu. Le dilemme entre nature et

culture apparaissait dès Aristote, qui écrivait au début du chapitre IX de la *Poétique* que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » (1451a 36). Or Aristote disait peu de chose sur le nécessaire (*anankaion*), c'est-à-dire naturel, et bien plus sur le vraisemblable ou sur le probable (*eikos*), c'est-à-dire humain. Nous nous situions en apparence dans l'ordre des phénomènes, mais Aristote faisait bientôt passer le vraisembable du côté de ce qui était susceptible de persuader (*pithanon*), lorsqu'il affirmait qu'« il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable (*adunata eikota*) à ce qui est possible mais non persuasif (*dunata apithana*) » (1460a 27), et un peu plus bas glissait à ceci : « Un impossible persuasif (*pithanon adunaton*) est préférable au non-persuasif, fût-il possible (*apithanon dunaton*) » (1461b 11). Ce faisant, l'antonyme d'*eikos* (le vraisemblable) devient *apithanon* (le non-persuasif), et la *mimèsis* se trouve assez nettement réorientée du côté de la rhétorique et de la *doxa*, de l'opinion. Le vraisemblable, comme y insisteront les théoriciens, ce n'est donc pas ce qui peut arriver dans l'ordre du possible, mais ce qui est acceptable pour l'opinion commune, ce qui est *endoxal* et non *paradoxal*, ce qui correspond au code et aux normes du consensus social. Cette lecture de l'*eikos* de la *Poétique* comme synonyme de la *doxa*, comme système de conventions et d'attentes anthropologiques et sociologiques, bref comme idéologie décidant du normal et de l'anormal, si elle éloigne encore la *mimèsis* de la réalité pour y voir un code, ou même une censure, n'est pas entièrement sans fondement. Après tout, à l'âge classique, le vraisemblable avait partie liée aux bienséances, comme conscience collective du *decorum*, ou de ce qui convenait, et il dépendait manifestement d'une norme sociale.

Le réalisme : reflet ou convention

La théorie littéraire – on vient de le constater une fois de plus dans sa relecture de la *Poétique* – est inséparable d'une critique de l'idéologie, laquelle aurait pour propriété de se donner comme allant de soi, c'est-à-dire comme naturelle, alors qu'elle est culturelle (c'est le thème d'une bonne partie de l'œuvre de Barthes). La *mimèsis* fait passer la convention pour la nature. Prétendue imitation de la réalité tendant à occulter l'objet imitant au profit de l'objet imité, elle est traditionnellement associée au réalisme, et le réalisme au roman, et le roman à l'individualisme, et l'individualisme à la bourgeoisie, et la bourgeoisie au capitalisme : la critique de la *mimèsis* est donc *in fine* une critique de l'ordre capitaliste. De la Renaissance à la fin du XIX^e^ siècle, le réalisme s'est identifié toujours davantage à l'idéal de précision référentielle de la littérature occidentale, analysé dans le livre d'Auerbach,

Mimésis. Auerbach y esquissait l'histoire de la littérature occidentale à partir de ce qu'il définissait comme sa visée propre : la représentation de la réalité. A travers les changements de style, l'ambition de la littérature, fondée sur la *mimèsis*, était de donner un compte rendu de plus en plus authentique de l'expérience véritable des individus, des divisions et des conflits opposant l'individu à l'expérience commune. La crise de la *mimèsis*, comme celle de l'auteur, est une crise de l'humanisme littéraire, et à la fin du XX^e^ siècle l'innocence ne nous est plus permise. Cette innocence relative à la *mimèsis* était encore celle de Georg Lukács, qui se fondait sur la théorie marxiste du reflet pour analyser le réalisme comme montée de l'individualisme contre l'idéalisme.

Refuser de s'intéresser aux rapports de la littérature et de la réalité, ou les traiter comme une convention, c'est donc en quelque manière adopter un parti idéologique, antibourgeois et anticapitaliste. Encore une fois, l'idéologie bourgeoise est identifiée à une illusion linguistique : croire que le langage peut copier le réel, que la littérature peut le représenter fidèlement, comme un miroir ou une fenêtre sur le monde, selon les images conventionnelles du roman. Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, s'en prenait ainsi à la métaphore de la « transparence » qui traverse toute l'histoire du réalisme, et entreprenait l'archéologie de « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage » (Foucault, p. 133). Toute l'œuvre de Derrida peut se comprendre elle aussi comme une déconstruction du concept idéaliste de *mimèsis*, ou comme une critique du mythe du langage comme présence. Blanchot, avant eux, s'était appuyé sur l'utopie de l'adéquation du langage pour exalter, par contraste, une littérature moderne, de Hölderlin à Mallarmé et à Kafka, à la recherche de l'intransitivité.

En conflit avec l'idéologie de la *mimèsis*, la théorie littéraire conçoit donc le réalisme non plus comme un « reflet » de la réalité mais comme un discours qui a ses règles et conventions, comme un code qui n'est ni plus naturel ni plus vrai que les autres. Le discours réaliste n'en a pas moins été l'objet de prédilection de la théorie littéraire, depuis que sa caractérisation formelle indépassable a été donnée par Jakobson dès 1921, dans un article intitulé : « Du réalisme en art ». Il proposait alors de définir le réalisme par la prédominance de la métonymie et de la synecdoque, en opposition avec la primauté de la métaphore dans le romantisme et le symbolisme. Jakobson maintint cette distinction en 1956 dans un autre article important, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » : « Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques » (Jakobson, 1963, p. 63). L'école littéraire connue sous le nom de réalisme est ainsi caractérisée, mais aussi et plus généralement un certain type de discours qui traverse toute l'histoire, sur la base de la double polarité métaphorique et métonymique qui définit suivant Jakobson le langage.

La théorie structuraliste et poststructuraliste a été radicalement conventionnaliste, au sens où elle s'est opposée à toute conception référentielle de la fiction littéraire. Suivant ce conventionnalisme extrême, rappelle Pavel,

> Les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs ; tout ce qui nous paraît faire référence à un hors-texte est régi en fait par des conventions rigoureuses et arbitraires, et le hors-texte est, par conséquent, l'effet trompeur d'un jeu d'illusions (Pavel, p. 145).

Non seulement la théorie française a eu pour idéal littéraire l'équivalent de l'abstraction en peinture, mais elle a estimé que toute littérature dissimulait sa nécessaire condition abstraite. Le réalisme a par conséquent été vu comme un ensemble de conventions textuelles, à peu près de même nature que les règles de la tragédie classique ou du sonnet. Cette exclusion de la réalité est manifestement excessive : les mots et les phrases ne peuvent pas être assimilés à des couleurs et des formes élémentaires. En peinture, les conventions de la représentation sont diverses, mais la perspective géométrique est plus réaliste que d'autres conventions. Il ne s'agit pourtant ni d'approuver ni de réfuter ce déni de la référence, mais plutôt de comprendre pourquoi et comment il s'est répandu avec autant de succès, et pourquoi le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine n'a pas même suffi à réintroduire une dose de réalité sociale et humaine.

Le réalisme, évacué comme contenu, a donc été analysé comme effet formel, et il ne semble pas exagéré de dire qu'en vérité toute la narratologie française s'est engouffrée dans l'étude du réalisme, que ce soit Todorov dans *Littérature et Signification* (1967), et aussi, à rebours ou par l'absurde, dans *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Genette dans « Discours du récit » (1972), Hamon dans ses études de la description et du personnage, Barthes enfin, dont les quelques pages sur « L'effet de réel » (1968) poussent à sa limite ce type d'analyse. Mais il faudrait aussi parler de tout ce qui s'est fait sur le modèle des fonctions de Vladimir Propp, de la logique du récit de Claude Bremond, des actants et des isotopies de A.J. Greimas, qui, à leur manière, œuvrent sur le même terrain et tentent de repenser le réalisme comme forme. Parce que le réalisme était la bête noire de la théorie littéraire, elle n'a parlé à peu près que de lui.

Illusion référentielle et intertextualité

Si, comme le veut la linguistique saussurienne dont dépend la théorie littéraire, la langue est forme et non substance, système et non nomenclature, si elle ne peut donc pas copier le réel, le problème devient celui-ci : non plus « Comment la littérature copie-t-elle le réel ? », mais : « Comment nous fait-elle croire qu'elle copie le réel ? » Par quels dispositifs ? Barthes affirmait dans *S/Z* que,

> dans le roman le plus réaliste, le référent n'a pas de « réalité » : qu'on imagine le désordre provoqué par la plus sage des narrations, si ses descriptions étaient prises au mot, converties en programmes d'opérations, et tout simplement *exécutées*. En somme […], ce qu'on appelle « réel » (dans la théorie du texte réaliste) n'est jamais qu'un code de représentation (de signification) : ce n'est jamais un code d'exécution (Barthes, 1970, p. 87).

Le texte n'est pas exécutable comme un programme ou un scénario : cela suffit à Barthes pour rejeter toute hypothèse référentielle dans la relation de la littérature et du monde, ou même du langage et du monde, pour expulser toutes considérations référentielles hors de la théorie littéraire. Le référent est le produit de la *sèmiosis*, et non un donné préexistant. La relation linguistique primaire ne met plus en rapport le mot et la chose, ou le signe et le référent, le texte et le monde, mais un signe et un autre signe, un texte et un autre texte. L'illusion référentielle résulte d'une manipulation de signes qui masque la convention réaliste, occulte l'arbitraire du code, et fait croire à la naturalisation du signe. Elle doit donc être réinterprétée en termes de code.

La seule façon désormais acceptable de poser la question des rapports de la littérature et de la réalité est de la formuler en termes d'« illusion référentielle », ou, suivant l'expression de Barthes qui a fait fortune, comme un « effet de réel ». La question de la représentation se ramène alors à celle du vraisemblable, comme convention ou code partagé par l'auteur et le lecteur. Voyez le *locus amœnus* de la rhétorique antique dans les récits des voyageurs de la Renaissance en Orient ou en Amérique, confirmant que ce n'est jamais le réel lui-même qui est décrit ou vu, même quand c'est le Nouveau Monde, mais toujours déjà un texte fait de clichés et de stéréotypes. Barthes retrouve les accents du Platon de la *République* pour éloigner la littérature du réel :

> Le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel […]. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie (*ibid.*, p. 61).

La question de la référence se trouve alors renvoyée à celle de l'intertextualité – « Le code est une perspective de citations » (*ibid.*, p. 27) –, ou, comme l'écrit encore Barthes :

> l'artiste réaliste ne place nullement la « réalité » à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies (*ibid.*, p. 173).

La référence n'a pas de réalité ; ce qu'on appelle le réel n'est qu'un code. Le but de la *mimèsis* n'est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel. Le réalisme est donc l'illusion produite par l'intertextualité : « Ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la "subtile immensité des écritures" » (*ibid.*, p. 129).

Certes, on rencontrerait la notion d'*intertextualité* par bien d'autres cheminements dans le réseau qui lie les éléments de la littérature, par exemple à partir de la lecture, mais, comme on vient de le voir chez Barthes, les autres textes prennent manifestement la place de la réalité pour la théorie littéraire, et c'est l'intertextualité qui se substitue à la référence. Ainsi se manifeste une seconde génération de la théorie chez Barthes, après une première époque toute tournée vers le texte dans son immanence, sa fermeture, son système, sa logique, son face-à-face avec le langage. Après l'élaboration de la syntaxe du texte littéraire, au moment où une sémantique devrait être à l'ordre du jour, l'intertextualité se présente comme une façon d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque. Avec elle, on est passé du texte clos au texte ouvert, ou du moins du structuralisme à ce qu'on appelle parfois le poststructuralisme.

Le terme d'*intertexte*, ou d'*intertextualité*, a été forgé par Julia Kristeva, peu après son arrivée à Paris en 1966, dans le cadre du séminaire de Barthes, pour rendre compte des travaux du critique russe Mikhaïl Bakhtine et déplacer l'accent de la théorie littéraire vers la productivité du texte, jusque-là perçu de manière statique par le formalisme français : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, p. 146). L'intertextualité désigne, suivant Bakhtine, le dialogue entre les textes, au sens large : c'est « l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel », suivant une expression de Kristeva. Elle est donc calquée sur ce que Bakhtine appelait *dialogisme*, c'est-à-dire les rapports que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés.

Chez Bakhtine, pourtant, la notion de dialogisme avait une ouverture supérieure sur le monde, sur le « texte » social. S'il y a du dialogisme partout, c'est-à-dire une interaction sociale des discours, si le dialogisme est la condition du discours, Bakhtine distingue des

genres plus ou moins dialogiques. Ainsi le roman est le genre dialogique par excellence – affinité qui nous reconduit d'ailleurs à la liaison privilégiée du dialogisme et du réalisme – et, dans le roman (réaliste), Bakhtine oppose encore l'œuvre *monologique* de Tolstoï (moins réaliste) et l'œuvre *polyphonique* de Dostoïevski (plus réaliste), mettant en scène une multiplicité de voix et de consciences. Bakhtine trouve dans les œuvres populaires et les rites carnavalesques médiévaux, ou encore chez Rabelais, l'origine exemplaire de cette polyphonie du roman moderne. En général, il distingue deux généalogies du roman européen, l'une où le plurilinguisme reste en dehors du roman et désigne par contraste son unité stylistique, l'autre où le plurilinguisme, de Rabelais à Cervantès et jusqu'à Proust ou Joyce, est intégré à l'écriture romanesque.

L'œuvre de Bakhtine, en contrepoint des formalistes russes, puis français, qui enferment l'œuvre dans ses structures immanentes, réintroduit la réalité, l'histoire et la société dans le texte, vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique de langues et de styles hétérogènes. L'intertextualité, calquée sur le dialogisme bakhtinien, s'est toutefois refermée sur le texte, l'a emprisonné à nouveau dans sa littérarité essentielle. Elle se définit, suivant Genette, par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », c'est-à-dire, le plus souvent, par « la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8). Citation, plagiat, allusion en sont les formes ordinaires. De ce point de vue plutôt restrictif, négligeant la productivité sur laquelle Kristeva, après Bakhtine, insistait, l'intertextualité tend parfois à remplacer tout simplement les vieilles notions de « source » et d'« influence » chères à l'histoire littéraire, pour désigner les relations entre les textes. Du reste, auprès des « sources littéraires », l'histoire littéraire reconnaissait les « sources vivantes », comme un coucher de soleil ou un deuil amoureux, ce qui montre qu'une même notion recouvrait déjà les rapports de la littérature avec le monde *et* avec la littérature, et ce qui rappelle par ailleurs que le point de vue de l'histoire littéraire n'était pas exclusivement biographique. Insistant sur les relations entre les textes, la théorie littéraire a eu pour conséquence sans doute inévitable de surestimer les propriétés formelles des textes au détriment de leur fonction référentielle, et par là de déréaliser le dialogisme bakhtinien : l'intertextualité est vite devenue un dialogisme restreint.

Le système de Riffaterre est à cet égard exemplaire : il illustre à merveille comment le dialogisme de Bakhtine a perdu tout enracinement dans le réel en devenant intertextualité. Riffaterre appelle « illusion référentielle », sur le modèle de l'« illusion intentionnelle » (l'*intentional fallacy* des *New Critics* américains), l'erreur, courante à ses yeux, qui consiste à substituer la réalité à sa représentation, à « mett[r]e la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur » (Riffaterre, p. 93). Victime de l'illusion référentielle, le lecteur croit que le texte réfère au monde, alors que les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs. Et les critiques font en général de même, plaçant la référentialité dans le texte alors qu'elle est le fait du lecteur, qui rationalise ainsi un effet

du texte. Cette correction repose sur le postulat d'une distinction fondamentale entre le langage de tous les jours et la littérature. Riffaterre concède que, dans le langage ordinaire, les mots réfèrent aux objets, mais c'est pour ajouter aussitôt qu'en littérature il n'en est rien. En littérature, l'unité de sens ne serait donc pas le mot mais le texte entier, et les mots perdraient leurs références particulières pour jouer les uns avec les autres dans le contexte et produire un effet de sens nommé *signifiance*. Notons ici le glissement : alors que, pour Jakobson, le contexte était en vérité du hors-texte, c'est-à-dire le réel, et que la fonction référentielle y était précisément attachée, le contexte n'est autre, chez Riffaterre, que du texte (du co-texte, si l'on veut), et la signifiance littéraire s'oppose à la signification non littéraire à peu près comme Saussure séparait la valeur (relation entre signes) et la signification (relation entre signifiant et signifié). « L'intertexte, écrit encore Riffaterre, est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie », et c'est la seule référence qui importe dans les textes littéraires, lesquels sont autosuffisants et ne parlent pas du monde mais d'eux-mêmes et des autres textes. « L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. » (Riffaterre cité par Genette, 1982, p. 8-9). Il s'ensuit que l'intertextualité, c'est la littérarité elle-même, et que le monde n'existe plus pour la littérature. Mais cette définition restreinte et purifiée de l'intertextualité ne repose-t-elle pas sur une pétition de principe, à savoir sur une distinction arbitraire et étanche entre langage ordinaire et littérature, signification et signifiance ? J'y reviendrai dans un moment.

De Bakhtine à Riffaterre, l'enjeu de l'intertextualité a donc été singulièrement réduit, et la réalité n'en fait plus partie. Genette, dans *Palimpsestes* (1982), nomme *transtextualité* toutes les relations d'un texte avec d'autres textes. A l'intertextualité, limitée à la présence effective d'un texte dans un autre, il adjoint les paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité, dressant une typologie complexe de la « littérature au second degré ». On s'est échappé dans les hauteurs, où la complexité des relations intertextuelles a servi à éliminer le souci du monde que le dialogisme contenait.

Les termes de la dispute

J'ai examiné jusqu'ici les deux thèses extrêmes sur les rapports de la littérature et de la réalité. Je les rappelle chacune en une phrase : selon la tradition aristotélicienne, humaniste, classique, réaliste, naturaliste et même marxiste, la littérature a pour fin de représenter la réalité, et elle le fait à peu près convenablement ; selon la tradition moderne

et la théorie littéraire, la référence est une illusion, et la littérature ne parle pas d'autre chose que de la littérature. Mallarmé l'annonçait : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée » (Mallarmé, p. 366). Puis Blanchot enfonça le clou. Comme pour l'intention, je voudrais à présent tenter de nous extraire de cette alternative piégée, ou de la malédiction du binarisme qui veut nous forcer à choisir entre deux positions aussi intenables l'une que l'autre, en montrant que le dilemme repose sur une conception quelque peu limitée, ou désuète, de la référence, et suggérer plusieurs manières de renouer le lien entre la littérature et la réalité. Il ne s'agit pas d'écarter les objections contre la *mimèsis*, ni de réhabiliter celle-ci purement et simplement au nom du sens commun et de l'intuition, mais d'observer comment on a pu refonder le concept de *mimèsis* après la théorie.

Je procéderai en deux temps. D'abord, j'essaierai de montrer la fragilité, voire l'inconsistance et l'incohérence du refus de la référence en littérature. Par exemple, la critique de l'illusion référentielle chez Barthes et chez Riffaterre n'est pas sans failles : l'un et l'autre se donnent pour adversaire une théorie simpliste, *ad hoc*, inadéquate ou caricaturale de la référence, ce qui fait qu'il leur est plus aisé de s'en démarquer et d'avancer que la littérature n'a pas de référence dans la réalité. Ils demandent, comme Blanchot avant eux, l'impossible (la communication angélique), pour conclure à l'impuissance du langage et à l'isolement de la littérature. Déçus dans leur désir déplacé de certitude dans un domaine où celle-ci est inaccessible, ils préfèrent un scepticisme radical à une probabilité raisonnable sur la relation du livre et du monde. Je mentionnerai ensuite quelques tentatives plus récentes pour repenser les rapports de la littérature et du monde de manière plus souple, ni mimétique ni antimimétique.

Critique de la thèse antimimétique

Dans *S/Z*, Barthes attaquait les fondements de la *mimèsis* littéraire sous prétexte que le roman, même le plus réaliste, n'était pas exécutable, que ses instructions ne pouvaient pas être suivies pratiquement et littéralement (Barthes, 1970, p. 82). L'argument était déjà assez étrange, puisqu'il revenait à considérer la littérature comme un mode d'emploi. Il suffit d'avoir essayé de suivre les instructions qui accompagnent n'importe quel appareil électronique – un magnétoscope ou un ordinateur – pour se rendre compte qu'elles ne sont en général pas moins impraticables qu'un roman de Balzac, sans que l'on soit pourtant tenté de leur dénier tout rapport avec la machine en question. Pour comprendre la

description d'un geste, par exemple pour exécuter les mouvements détaillés par un manuel de gymnastique, il faut pour ainsi dire avoir déjà fait le geste. On tâtonne, on procède par approximations successives (*trial and error*), et petit à petit l'engin fonctionne, l'exercice se révèle faisable : on touche ainsi à la réalité du cercle herméneutique. Pour nier le réalisme du roman en général, Barthes doit au préalable identifier le réel et l'« opérable », immédiatement transposable, par exemple sur scène ou à l'écran. Autrement dit, il met d'abord la barre bien trop haut, demande trop, pour constater qu'à l'évidence ses exigences ne peuvent pas être satisfaites, que la littérature n'est pas à la hauteur.

Dans « L'effet de réel » (1968), article de grande influence, Barthes s'attache à un baromètre qui apparaît dans la description du salon de Mme Aubain dans *Un cœur simple* de Flaubert, comme à une notation inutile, un détail « superflu », dérangeant parce qu'il est absolument anodin, insignifiant, dépourvu de la moindre fonction du point de vue de l'analyse structurale du récit : « Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. » Le piano, juge-t-il, connote le standing bourgeois, les boîtes suggèrent le désordre de la maison, mais « aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre » (Barthes, 1982, p. 82). Ce signe serait proprement insignifiant au-delà de son sens littéral (« un baromètre est un baromètre », comme aurait dit Gertrude Stein). Quelle est donc la signification de cette insignifiance ?

> Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens (*ibid.*, p. 86-87).

L'objet insignifiant dénote le réel, comme une photographie, ainsi que Barthes devait en définir le noème dans *La Chambre claire* (1980) : « Ça a été. » Le baromètre justifie, accrédite par là le réalisme.

Mais, en premier lieu, on pourrait sans doute contester que le baromètre soit aussi insignifiant dans *Un cœur simple* que Barthes veut bien le dire, et donc, puisqu'il représente suivant Barthes – avec une petite porte chez Michelet qu'il cite par ailleurs – l'exemple paradigmatique du détail inutile, qu'il y ait, même dans le roman prétendument le plus réaliste, des éléments qui répugnent à ce point au sens et disent purement et simplement : « Je suis le réel. » Le baromètre pourrait bien indiquer un souci du temps, non pas seulement du temps qu'il fait aujourd'hui, car un thermomètre suffirait pour cela, mais du temps qu'il fera demain, et donc une obsession particulièrement appropriée en Normandie, région réputée pour son climat changeant et sa « propension pluvieuse ». A tout le moins,

un baromètre fait plus de sens en Normandie qu'en Provence : il serait peut-être gratuit chez Daudet ou Pagnol, mais probablement pas chez Flaubert. Dans *A la Recherche du temps perdu*, le père du héros est amplement caractérisé, et aussi ridiculisé, par le rituel qui consiste chez lui à consulter trop régulièrement le baromètre. Voici la première occurrence de cette manie dans *Du côté de chez Swann* :

> Mon père haussait les épaules et il examinait le baromètre, car il aimait la météorologie, pendant que ma mère, évitant de faire du bruit pour ne pas le troubler, le regardait avec un respect attendri, mais pas trop fixement pour ne pas chercher à percer le mystère de ses supériorités (Proust, p. 11).

Le voilà habillé pour l'hiver, car il y a peu de passages aussi méchants dans la *Recherche* : les rapports du père et du fils sont représentés et résumés par ce baromètre.

Barthes a toutefois besoin qu'il y ait dans le roman des notations qui ne renvoient à rien d'autre qu'au réel, comme si avec elles le réel faisait irruption dans le roman, et il en donne la clé en conclusion de son article :

> Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une *forme du signifié* […]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel* (Barthes, 1982, p. 88-89).

Le passage est assez théâtral, mais non limpide. Le baromètre, loin de représenter fidèlement la vie de province en Normandie au milieu du XIX^e^ siècle, agit comme un signe conventionnel et arbitraire, un clin d'œil complice rappelant au lecteur qu'il se trouve devant une œuvre prétendument réaliste : le baromètre ne dénote rien qui compte ; il connote donc le réalisme en tant que tel. Sans doute la position de Barthes est-elle toujours la même : le réalisme n'est jamais qu'un code de signification qui cherche à se faire passer

pour naturel en parsemant le récit d'éléments qui lui échappent apparemment : insignifiants, ils occultent l'omniprésence du code, trompent le lecteur sur l'autorité du texte mimétique, ou demandent sa complicité sur le dos du monde. L'illusion référentielle, masquant la convention et l'arbitraire, est encore un cas de naturalisation du signe. Car le référent n'a pas de réalité, il est produit par le langage et non donné avant le langage, etc.

Christopher Prendergast, dans un ouvrage très intéressant sur la *mimèsis* (*The Order of Mimesis,* 1986), dégage cependant les apories de cette attaque barthésienne contre la *mimèsis*. D'abord, Barthes nie que le langage en général ait une relation référentielle au monde, mais si ce qu'il dit est vrai, s'il peut dénoncer l'illusion référentielle, s'il peut donc énoncer la vérité de l'illusion référentielle, alors c'est qu'il y a quand même moyen de parler de la réalité et de référer à quelque chose qui existe, c'est donc que le langage n'est pas toujours, pas complètement inadéquat (Prendergast, p. 69). Il n'est pas si facile d'éliminer totalement la référence, car elle intervient au moment même où elle est niée, comme condition même de la possibilité de cette négation. Qui dit illusion dit réalité au nom de laquelle dénoncer cette illusion. Et si la réalité est l'illusion, quelle est la réalité de cette illusion ? A ce jeu-là, on tourne très vite en rond. C'est pourquoi Montaigne, confronté au même problème du scepticisme intégral, c'est-à-dire de la fracture du langage et de l'être, se contentait d'une question qui arrêtait le manège : « Que sais-je ? », c'est-à-dire je ne sais jamais que je ne sais vraiment pas. Mais Barthes en veut plus, il veut que je ne sache rien.

Au demeurant, l'explication que donne Barthes du fonctionnement de ces éléments insignifiants est elle-même très curieuse. Prendergast souligne que la dramatisation rhétorique à laquelle Barthes se livre, recourant à des métaphores (*collusion* du signe et du référent, *expulsion* du signifié) et à des personnifications (« nous sommes le réel »), parvient à faire accepter par le lecteur une théorie de la référence des plus sommaire et exagérée. La personnification est frappante : le langage est personnifié pour dénier lui-même qu'il soit langage. Grâce à ces figures, Barthes illustre une sorte de prestidigitation par laquelle les mots disparaissent, donnent au lecteur l'illusion qu'il n'est pas confronté au langage mais à la réalité elle-même (« nous sommes le réel »). Le signe s'efface devant (ou derrière) le référent pour créer l'effet de réel : l'illusion de la présence de l'objet. Le lecteur croit qu'il a affaire aux choses mêmes : victime de l'illusion, il est comme enchanté ou halluciné (*ibid.*, p. 71).

Ainsi, Barthes, pour affirmer que le langage n'est pas référentiel, et le roman pas réaliste, soutient une théorie de la référence depuis longtemps discréditée, supposant que par la *collusion* du signe et du référent, l'*expulsion* de la signification, il y aurait un passage direct, immédiat, du signifiant au référent, sans la médiation de la signification, c'est-à-dire qu'on hallucine l'objet. L'effet de réel, l'illusion référentielle, ce serait une *hallucination*. Barthes nous demande de penser que c'est cela qui devrait arriver au lecteur du roman réaliste si ce roman était authentiquement réaliste, et que c'est cette inauthenticité que les

détails insignifiants voileraient. Mesurés à cette exigence, aucun langage n'est référentiel, aucune littérature n'est mimétique, à moins que Barthes ne veuille donner comme modèles du lecteur Don Quichotte et Madame Bovary, victimes de la puissance hallucinatoire de la littérature. Mais Coleridge prenait soin de distinguer l'illusion poétique (*willing suspension of disbelief*) de l'hallucination (*delusion*), et la qualifiait de « foi *négative*, qui permet simplement aux images présentées d'agir par leur propre force, sans dénégation ni affirmation de leur existence réelle par le jugement » (Coleridge, vol. 2, p. 134). A ses yeux, la « suspension de l'incrédulité » n'était donc nullement une foi positive, et l'idée d'une hallucination véritable, précisait-il, devrait heurter le sens de la fiction et de l'imitation que se fait tout esprit bien formé.

La critique de Prendergast peut avoir l'air exagérée, mais ce n'est pas, loin de là, le seul endroit de son œuvre où Barthes ait recours à l'hallucination comme modèle de la référence afin de discréditer celle-ci. Dans *S/Z*, il mesurait le réalisme à l'opérable, au transposable sans interférence dans le réel. Le roman vraiment réaliste, ce serait celui qui passerait tel quel à l'écran, ce serait l'hypotypose généralisée : je verrais comme si j'y étais. Dans *La Chambre claire*, le célèbre *punctum* n'est pas non plus sans rapport avec l'hallucination, et Barthes le compare d'ailleurs à l'expérience d'Ombredane, où des Noirs d'Afrique, qui voient pour la première fois de leur vie un petit film censé leur enseigner l'hygiène quotidienne, sur un écran dressé quelque part dans la brousse, sont fascinés par un détail insignifiant, « la poule minuscule qui traverse dans un coin la place du village » (Barthes, 1980, p. 82), au point de perdre le fil du message. L'expérience à laquelle Barthes mesure l'échec référentiel du langage est en somme celle de la première représentation, comme encore dans l'histoire, qui lui était chère, du « soldat de Baltimore ». Évoqué par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, il avait été préposé à la garde d'un théâtre sans avoir jamais assisté à un spectacle. Quand Othello menaça Desdémone, le soldat tira sur l'acteur, lequel en fut quitte pour un bras cassé. Stendhal parlait d'*illusion parfaite* et la jugeait rare et surtout très éphémère, ne durant pas plus d'une demi-seconde ou d'un quart de seconde. Dans l'expérience d'Ombredane, comme dans l'histoire du « soldat de Baltimore », on a affaire au cas limite d'individus pour qui fiction et réalité ne font qu'un, parce qu'ils n'ont pas été initiés à l'image, au signe, à la représentation, au monde de la fiction. Mais il suffit de lire deux romans, de voir deux films, d'aller deux fois au théâtre, pour n'être plus victimes de l'hallucination telle que Barthes la décrit dans le but de dévoiler l'illusion référentielle. Barthes se borne à une théorie très simplifiée et excessive de la référence afin d'en montrer l'échec, mais il est trop facile de prendre prétexte du fait que, lorsque nous parlons des choses, nous ne les voyons pas, nous ne les fantasmons pas, nous ne les hallucinons pas, pour dénier toute fonction référentielle au langage, et toute réalité des objets de perception hors du système sémiotique qui les produit. Dans son commentaire bien connu sur le *fort-da*, dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud montrait comment un enfant de dix-huit mois dont

la mère s'était éloignée maîtrisait cette absence en jouant avec une bobine qu'il faisait disparaître et revenir à volonté par-dessus le bord de son berceau, tout en émettant des sons ressemblant à *fort* (« parti ») et *da* (« voilà »), attestant par là une expérience précoce du signe comme tenant lieu de la chose en son absence, et point du tout comme fantasme de la chose (Freud, p. 51-53). C'est pourtant avant le stade du *fort-da*, repris par Jacques Lacan pour définir l'accès au symbolique (Lacan, p. 318-319), que Barthes voudrait nous reconduire pour nier que le langage et la littérature aient le moindre rapport à la réalité.

L'illusion référentielle, telle que Riffaterre la définit, échappe au paradoxe le plus criant de l'effet de réel suivant Barthes. Pour Barthes, en effet, c'est tout le langage qui n'est pas référentiel. Riffaterre, en revanche, a soin de distinguer l'usage commun de la langue et son usage poétique :

> Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun collé sur son contenu comme une étiquette sur un bocal, formant chacun une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même (Riffaterre, p. 93-94).

En somme, dans le langage ordinaire, la signification serait verticale, mais elle serait horizontale en littérature. Et la référence fonctionnerait convenablement dans le langage ordinaire, tandis que la *signifiance* serait le propre du langage littéraire. On notera cependant que, pour maintenir la référence dans le langage, mais en soustraire la littérature, Riffaterre renvoie lui aussi à une théorie de la référence depuis longtemps démodée, en tout cas pré-saussurienne ou *ad hoc*, faisant du langage un système d'étiquettes sur des bocaux, ou une nomenclature : c'est la philosophie du langage du Père Castor, du nom de ces albums où de nombreux enfants ont appris à lire et où, sous le dessin d'un fer à repasser, étaient inscrits les mots « fer à repasser », mais ce n'est pas sur ce modèle que la langue et la référence fonctionnent. Pourtant, cette théorie cocasse de la référence – des étiquettes sur des bocaux – n'élimine même pas la difficulté, car l'aporie, cette fois, est celle de la littérarité elle-même : comment distinguer en effet le langage poétique, doté de signifiance, du langage ordinaire, pour sa part référentiel ? On touche tout de suite à la pétition de principe, car il n'y a pas d'autre critère de l'opposition entre langage ordinaire et langage poétique que, précisément, le postulat de la non-référentialité de la littérature. Le langage poétique est signifiant parce que la littérature n'est pas référentielle, et vice versa. D'où la conclusion quelque peu dogmatique et circulaire à laquelle Riffaterre aboutit : « La référentialité effective n'est jamais pertinente à la signifiance poétique » (*ibid.*, p. 118). Circulaire, parce que la signifiance poétique a été elle-même définie par son antagonisme avec la référentialité. C'est pourtant seulement grâce à

ce raisonnement que Riffaterre peut prétendre que la *mimèsis* n'est jamais que l'illusion produite par la signifiance : « Le texte poétique est autosuffisant : s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes. » Comme chez Barthes, le monde des livres se substitue entièrement au livre du monde, mais par *fiat*.

L'arbitraire de la langue

Le déni de la faculté référentielle de la littérature, chez Barthes et dans la théorie littéraire française en général, vient de l'influence d'une certaine linguistique, celle de Saussure et de Jakobson, ou plutôt d'une certaine interprétation de cette linguistique. Avant de repenser de façon moins manichéenne le rapport de la littérature à la réalité, il faut vérifier si cette linguistique impliquait nécessairement la négation de la référence. Un curieux paradoxe résulte en tout cas de la coïncidence de ce déni et de cette influence : ce déni de la référence a en effet orienté la théorie littéraire vers l'élaboration d'une syntaxe plutôt que vers celle d'une sémantique de la littérature, alors que Saussure et Jakobson n'étaient ni l'un ni l'autre syntacticiens, et cette influence de Saussure et de Jakobson l'a conduite à ignorer les travaux majeurs de la syntaxe contemporaine, nommément la grammaire générative de Noam Chomsky, alors qu'elle se décidait pour la constitution d'une syntaxe de la littérature.

L'insistance sur la fonction poétique du langage au détriment de sa fonction référentielle résulte d'une lecture restrictive de Jakobson, tandis que l'affirmation du conventionnalisme des codes littéraires, sur le modèle du code de la langue – réputé arbitraire, obligatoire et inconscient –, est empruntée à la théorie du signe linguistique de Saussure. Pourtant, pas plus que l'exclusion de la fonction référentielle n'était fidèle à Jakobson, qui ne raisonnait pas en termes d'exclusion ni d'alternative, mais de coexistence et de dominante, l'affirmation de l'arbitraire de la langue, au sens de la secondarité ou même de l'impossibilité de la référence, n'était vraiment conforme au texte de Saussure. En d'autres termes, le *Cours de linguistique générale* ne justifie pas la prémisse qui voudrait que le langage ne parle pas du monde. Il importe de le rappeler pour renouer les liens entre la littérature et le réel.

Suivant Saussure, en effet, ce n'était pas la langue qui était arbitraire, mais, plus précisément et topiquement, la liaison de l'aspect phonétique et de l'aspect sémantique du signe, du signifiant et du signifié, au sens d'obligatoire et d'inconsciente. Il n'y avait d'ailleurs rien de très nouveau dans ce conventionnalisme linguistique, lieu commun de la philosophie du langage depuis Aristote, même si Saussure plaçait l'arbitraire précisément

entre le son et le concept, et non plus, comme on l'avait fait traditionnellement, entre le signe et la chose. D'autre part, Saussure faisait un rapprochement, qui lui non plus n'était pas vraiment original, mais hérité du romantisme, et néanmoins fondamental pour la théorie structurale et poststructurale, entre la langue comme système de signes arbitraires et la langue comme vision du monde d'une communauté linguistique. Ainsi, c'est sur le modèle du conventionnalisme linguistique affectant la liaison du son et du concept, ou du signe et du référent, que tout le contenu sémantique de la langue elle-même a été couramment perçu comme s'il constituait un système indépendant du réel ou du monde empirique : l'implication abusive tirée de Saussure est, suivant Pavel, que « ce réseau formel [la langue] est projeté sur l'univers, qu'il organise selon un schéma linguistique *a priori* » (Pavel, p. 146). Il y a là une inférence qui n'est pas nécessaire et qui peut être réfutée : l'arbitraire du signe n'implique pas en toute logique la non-référentialité irrémédiable de la langue.

De ce point de vue, le chapitre essentiel du *Cours de linguistique générale* est celui qui porte sur la *valeur* (II, IV). Tandis que la *signification*, dit Saussure, est le rapport du signifiant et du signifié, la *valeur* résulte du rapport des signes entre eux, ou « de la situation réciproque des pièces de la langue ». Nommer, c'est isoler dans un continuum : le découpage en signes discrets d'une matière continue est arbitraire, au sens où une autre division pourrait être produite par une autre langue, mais cela ne veut pas dire que ce découpage ne parle pas de ce continuum. Différentes langues nuancent différemment les couleurs, mais c'est bien le même arc-en-ciel qu'elles découpent toutes. Or, pour comprendre le destin de la valeur dans la théorie littéraire, il suffit de rappeler comment Barthes résumait cette notion dans ses « Éléments de sémiologie » en 1964. Il rappelait d'abord l'analogie proposée par Saussure entre la langue et une feuille de papier : en la découpant, on obtient divers morceaux dont chacun a un recto et un verso (c'est la signification), et dont chacun présente un certain découpage par rapport à ses voisins (c'est la valeur). Cette image, poursuivait Barthes, amène à concevoir la « production du sens », c'est-à-dire la parole, le discours, l'énonciation, et non plus la langue,

> comme *un acte de découpage simultané* de deux masses amorphes, de deux « royaumes flottants », comme dit Saussure ; Saussure imagine en effet qu'à l'origine (toute théorique) du sens, les idées et les sons forment deux masses flottantes, labiles, continues et parallèles, de substances ; le sens intervient lorsqu'on découpe en même temps, d'un seul coup, ces deux masses (Barthes, 1985, p. 52).

L'origine saussurienne des langues, fût-elle toute théorique, a eu, comme tout mythe de l'origine et en particulier des langues, une incidence considérable : elle a permis à Barthes de passer en un tournemain de la notion traditionnelle et locale de l'arbitraire du signe – au sens d'immotivé et de nécessaire – à celle, non nécessairement impliquée, de l'arbitraire non seulement de la langue comme système mais aussi de toute « production de sens », de la parole dans sa relation au réel, ou plutôt dans son absence de relation au réel. Bien entendu, Saussure n'avait jamais suggéré que la parole fût arbitraire. Mais Barthes fait sans état d'âme le saut depuis un conventionnalisme étroit, portant sur la nature arbitraire du signe linguistique, jusqu'à un conventionnalisme généralisé, portant sur l'irréalisme de la langue et même de la parole, un conventionnalisme si absolu que les notions d'adéquation et de vérité perdent toute pertinence. En somme, puisque tous les codes sont des conventions, les discours ne sont pas plus ou moins adéquats, mais tous aussi arbitraires. Le langage, découpant arbitrairement à la fois du signifiant et du signifié, constitue une vision du monde, c'est-à-dire un découpage du réel dont nous sommes irrémédiablement prisonniers. Barthes projette sur le *Cours* de Saussure l'hypothèse de Sapir-Whorf (du nom des anthropologues Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf) sur le langage, selon laquelle les cadres linguistiques constituent la vision du monde des locuteurs, ce qui a pour conséquence ultime de rendre les théories scientifiques incommensurables, intraduisibles, et toutes également valides. On retombe par ce détour sur l'herméneutique post-heideggerienne, avec laquelle cette conception du langage est conforme : le langage est sans issue vers l'autre, dont le réel, à la manière de notre situation historique qui borne notre horizon.

Or il y a là un saut immense, selon lequel la prémisse : « Il n'y a pas de pensée sans langage », entraîne l'arbitraire du discours, non plus au sens du conventionnalisme du signe mais du despotisme de tout code, comme si du renoncement à la dualité de la pensée et du langage s'ensuivait immanquablement la non-référentialité de la parole. Mais ce n'est pas parce que les langues ne divisent pas toutes pareillement les couleurs de l'arc-en-ciel qu'elles ne parlent pas du même arc-en-ciel. Le poids des mots a certainement compté dans ce glissement abusif sur le sens de l'arbitraire : lien immotivé et nécessaire entre signifiant et signifié, ainsi que Benveniste, dans « Nature du signe linguistique » (1939), avait précisé qu'il fallait l'entendre chez Saussure, il a été compris par Barthes et ses successeurs comme le pouvoir absolu et tyrannique du code. Une fois encore, il est utile de rappeler ici l'affinité de la théorie littéraire et de la critique de l'idéologie. C'est l'idéologie qui est arbitraire au second sens, c'est-à-dire qu'elle constitue un discours aveuglant ou aliénant sur la réalité, mais la langue ne peut pas lui être purement et simplement assimilée car c'est aussi elle qui permet de démasquer l'arbitraire. *Valeur*, *représentation*, *code* sont également des termes ambigus, conduisant à une vision totalitaire de la langue : celle-ci est à la fois contrainte par l'immotivation du signe étendue à l'inadéquation de la langue, et contraignante car cette inadéquation est conçue comme un despotisme. La tyrannie de la langue est ainsi devenue

un lieu commun, illustré par le titre du livre d'introduction au formalisme et au structuralisme du critique américain Fredric Jameson : *The Prison-House of Language* (1972), ou le langage comme prison. Sur cette lancée, Barthes devait prononcer en 1977, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, des propos, qui ont choqué, sur le « fascisme » de la langue :

> Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif. […] Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir (Barthes, 1978, p. 12).

Le jeu de mots sophistique sur *code* et *législation* est ici flagrant, entraînant l'assimilation de la langue à une vision du monde, puis à une idéologie répressive ou à une *mimèsis* coercitive. L'époque n'était plus celle des *Mythologies* ni de la sémiologie : prenant ses distances avec la communication et la signification (« communiquer »), Barthes semble mettre désormais au premier plan une fonction du langage qui rappelle sa force illocutoire (« assujettir »), ou les actes de langage analysés par la pragmatique, mais avec une inflexion dictatoriale. En ce sens, parler a affaire au réel, à l'autre, mais il reste que la langue, foncièrement, n'est pas réaliste.

Il s'agit moins de réfuter cette vision tragique de la langue que d'observer qu'on est passé, avec la théorie littéraire – ou plutôt : la théorie littéraire est ce passage même –, d'une totale absence de problématisation de la langue littéraire, d'une confiance innocente, instrumentale – dissimulant, si l'on veut, à coup sûr des intérêts objectifs, comme on disait à une époque – dans la représentation du réel et l'intuition du sens, à une suspicion absolue de la langue et du discours, au point d'exclure toute représentation. Au fondement de ce passage, on trouve Saussure encore, c'est-à-dire la domination du binarisme, d'une pensée dichotomique et manichéenne, tout ou rien, ou bien la langue est transparente ou bien la langue est despotique, ou bien elle est toute bonne ou bien elle est toute mauvaise. « Les choses ne signifient pas plus ou moins, elles signifient ou ne signifient pas », décrétait déjà Barthes à l'époque de *Sur Racine* (Barthes, 1963, p. 151), confondant langage et tragédie : « La division racinienne est rigoureusement binaire, le possible n'y est jamais rien d'autre que le contraire » (*ibid.*, p. 40). Comme la scission tragique, suivant Barthes, la langue et la littérature ne sont pas le domaine du plus ou moins, mais du tout ou rien : un code n'est pas plus ou moins référentiel, le roman réaliste n'est pas plus réaliste que le roman pastoral, comme on pourrait dire que différentes perspectives, en peinture, pour être elles aussi des conventions, ne sont pas plus ou moins naturelles.

Comme il a toujours régné dans cette discussion, au moins depuis l'article inaugural de Jakobson, « Du réalisme en art » (1921), une confusion certaine entre la référence dans la langue et l'école réaliste en littérature, identifiée au roman bourgeois, il n'est pas possible d'ignorer le contexte historique dans lequel la thèse de l'arbitraire de la langue a été reçue. Ainsi, réintroduire de la réalité en littérature, c'est, encore une fois, sortir de la logique binaire, violente, tragique, disjonctive, où s'enferment les littéraires – ou bien la littérature parle du monde, ou bien la littérature parle de la littérature –, et revenir au régime du plus ou moins, de la pondération, de l'à-peu-près : le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde. Si l'être humain a développé ses facultés de langage, après tout, c'est bien pour s'entretenir de choses qui ne sont pas de l'ordre du langage.

La « mimèsis » comme reconnaissance

Les partisans de la *mimèsis*, s'appuyant traditionnellement sur la *Poétique* d'Aristote, disaient que la littérature imitait le monde ; les adversaires de la *mimèsis* (en gros, les poéticiens modernes), mettant l'accent sur la *Poétique* comme technique de représentation, répliquaient qu'elle n'avait pas de dehors et pastichait seulement la littérature. Les renvoyant dos à dos, la réhabilitation de la *mimèsis* entreprise dans les deux dernières décennies passe par une troisième lecture de la *Poétique*. On ne revient pas sur la mise en question, opérée par les poéticiens modernes, du modèle visuel ou pictural imposé, dès avant Aristote, par l'usage platonicien du mot, et resté prégnant malgré l'inclusion aristotélicienne de la *diègèsis* dans la *mimèsis*. En revanche, on fait valoir que pour Aristote, à la différence de Platon qui y voyait une copie de copie, et donc une dégradation de la vérité, la *mimèsis* n'était pas passive mais active. Suivant la définition du début du chapitre IV de la *Poétique*, la *mimèsis* constituait un apprentissage :

> Dès l'enfance les hommes ont, inscrite dans leur nature, […] une tendance à *mimeisthai* [imiter ou représenter] – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à *mimeisthai* [imiter ou représenter] et qu'il a recours à la *mimèsis* dans ses premiers apprentissages (1448b 6).

La *mimèsis* est donc connaissance, et ni copie ni réplique à l'identique : elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde. Réévaluer la

mimèsis malgré l'opprobre que la théorie littéraire a jeté sur elle, cela revient d'abord à souligner son lien à la connaissance, et par là au monde et à la réalité. Deux auteurs ont particulièrement développé cet argument.

Northrop Frye, dans son *Anatomie de la critique* (1957), insistait déjà sur trois notions trop souvent négligées de la *Poétique* pour dégager la *mimèsis* du modèle visuel de la copie : *muthos* (l'histoire ou l'intrigue), *dianoia* (la pensée, l'intention ou le thème), et *anagnôrisis* (la reconnaissance). Aristote définissait le *muthos* comme « le système des faits » ou « l'agencement des faits en système » (1450a 4 et 15). Le *muthos*, c'est la composition des événements en une intrigue linéaire ou une séquence temporelle. Frye, infléchissant la poétique vers l'anthropologie, en inférait que la finalité de la *mimèsis* n'était nullement de copier, mais d'établir des rapports entre des faits qui, sans cet agencement, apparaîtraient comme purement aléatoires, de dévoiler une structure d'intelligibilité des événements, et par là de donner un sens aux actions humaines. Quant à la *dianoia*, « ce sont les formes dans lesquelles on démontre que quelque chose est ou n'est pas » (1450b 12) : c'est en somme l'intention principale, au sens que je donnais précédemment à cette expression en référence à Austin, c'est l'interprétation proposée au lecteur ou au spectateur, qui conceptualise l'histoire, passe de la séquence temporelle des faits au sens ou au thème comme unité de l'histoire. Frye, suivant les anthropologues, et contrairement aux futurs narratologues français, donnait la priorité à l'ordre sémantique, et même symbolique, par rapport à la structure linéaire de l'intrigue. L'*anagnôrisis* enfin, ou reconnaissance, c'est dans la tragédie « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance » (1452a 29), la prise de conscience de la situation par le héros, et la plus belle, d'après Aristote, était celle d'Œdipe, comprenant qu'il avait tué son père et désiré sa mère. Suivant Frye, la reconnaissance était une donnée fondamentale de l'intrigue : « Dans la tragédie, la *cognitio* est normalement la reconnaissance du caractère inévitable d'une séquence causale enchaînée dans le temps » (Frye, p. 214 [am.] et 260 [fr.], trad. modifiée). Mais, par une extension, ou un changement de niveau du concept, Frye passait subrepticement de la reconnaissance par le héros, à l'intérieur de l'intrigue, à une autre reconnaissance, extérieure à l'intrigue, liée à sa réception par le spectateur ou le lecteur : « Il semble que la tragédie parvienne jusqu'à un *Augenblick*, ou moment crucial, à partir duquel le chemin vers ce qui aurait pu être, et le chemin vers ce qui va être, seront vus simultanément. Vus par le public, du moins » (*ibid.*, p. 214 et 259-260, trad. modifiée). Attribuant une fonction de reconnaissance au spectateur ou au lecteur, Frye peut soutenir que l'*anagnôrisis*, et donc la *mimèsis*, produisent un effet hors de la fiction, c'est-à-dire dans le monde. La reconnaissance transforme le mouvement linéaire et temporel de la lecture en la saisie d'une forme unifiante et d'une signification simultanée. De l'intrigue (*muthos*), elle fait passer au thème et à l'interprétation (*dianoia*) :

> Quand le lecteur d'un roman se demande : « Que va-t-il arriver dans cette histoire ? », sa question porte sur le déroulement de l'intrigue, et particulièrement sur cet aspect crucial de l'intrigue qu'Aristote nomme reconnaissance ou *anagnôrisis*. Mais il peut également se demander : « Qu'est-ce que cette histoire signifie ? » Cette question touche à la *dianoia* et indique qu'il y a des éléments de reconnaissance dans les thèmes tout comme dans les intrigues (*ibid.*, p. 54 et 71, trad. modifiée).

Autrement dit, auprès de la reconnaissance par le héros dans l'intrigue, une autre reconnaissance intervient – ou la même –, celle du thème par le lecteur dans la réception de l'intrigue. Le lecteur s'approprie l'*anagnôrisis* comme reconnaissance de la forme totale et de la cohérence thématique. Le moment de la reconnaissance est donc, pour le lecteur ou le spectateur, celui où le dessein intelligible de l'histoire est saisi rétrospectivement, où le rapport du début et de la fin devient manifeste, précisément où le *muthos* devient *dianoia*, forme unifiante, vérité générale. La reconnaissance par le lecteur, au-delà de la perception de la structure, est subordonnée à la réorganisation de cette dernière afin de produire une cohérence thématique et interprétative. Mais le prix de cette réinterprétation efficace de la *Poétique* a été le déplacement de la reconnaissance du dedans au dehors de la fiction.

Paul Ricœur, dans sa grande trilogie *Temps et Récit* (1983-1985), insiste pareillement sur la liaison de la *mimèsis* avec le monde, et sur son inscription dans le temps. La théorie littéraire associait la *mimèsis* à la *doxa*, à un savoir inerte, passif, répressif, au consensus et à l'idéologie, voire au fascisme. Ricœur, quant à lui, traduit *mimèsis* par « activité mimétique », et l'identifie quasiment au *muthos*, traduit par « mise en intrigue » et inséparable d'une expérience temporelle, même si Aristote reste silencieux sur ce rapport. *Mimèsis* et *muthos* sont des opérations et non des structures, car la poétique est l'art de « composer les intrigues » (1447a 2). Aristote décrit « le processus actif d'imiter ou de représenter » (Ricœur, 1983, p. 58), expression où, selon Ricœur, l'imitation ou la représentation d'actions (*mimèsis*) et l'agencement des faits (*muthos*) sont quasiment synonymes : « C'est l'intrigue qui est la représentation de l'action » (1450a 1). La *mimèsis*, comme mise en intrigue, est un « modèle de concordance », un « paradigme d'ordre » : complétude, totalité, étendue appropriée sont ses traits suivant Aristote, qui affirme qu'« un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (1450b 26), définis par la composition poétique. L'intrigue est linéaire, mais son lien interne est logique plus que chronologique, ou encore, de la succession des événements l'intrigue fait une intelligibilité. C'est pourquoi Ricœur insiste sur l'intelligence mimétique et mythique, qui, comme chez Frye, est reconnaissance, une reconnaissance qui sort du cadre de l'intrigue pour devenir celle du spectateur, lequel apprend, conclut, reconnaît la forme intelligible de l'intrigue. La *mimèsis* vise dans le *muthos* non son caractère de fable, mais son caractère de cohérence. « Composer l'intrigue,

c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique » (Ricœur, 1983, p. 60).

Ainsi, la *mimèsis*, imitation ou représentation d'actions (*mimèsis praxeos*), mais aussi agencement des faits, est tout le contraire du « décalque du réel préexistant » : elle est « imitation créatrice ». Non pas « redoublement de présence », mais « coupure qui ouvre l'espace de la fiction », elle « instaure la littérarité de l'œuvre littéraire » (*ibid.*, p. 7 :): «L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. » Pourtant, ayant insisté sur la *mimèsis* comme coupure, Ricœur voudrait qu'elle soit aussi liaison avec le monde. Il distingue donc de la *mimèsis*-création, qu'il appelle *mimèsis* II, un amont et un aval, d'une part une référence au réel, d'autre part la visée du spectateur ou du lecteur, quelque éparses et discrètes qu'elles soient toutes deux dans la *Poétique*. Autour de la *mimèsis* comme configuration poétique et comme fonction de médiation, le réel reste présent sur ses deux bords. Par exemple, lorsque Aristote oppose la tragédie et la comédie en ce que « l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels » (1448a 16-18), le critère permettant de discriminer le haut et le bas est ce qui est actuel, donc ce qui est :

> Pour que l'on puisse parler de « déplacement mimétique », de « transposition » quasi métaphorique de l'éthique à la poétique, il faut concevoir l'activité mimétique comme lien et non pas seulement comme coupure. Elle est le mouvement même de *mimèsis* I à *mimèsis* II. S'il n'est pas douteux que le terme *muthos* marque la discontinuité, le mot même de *praxis*, par sa double allégeance, assure la continuité entre les deux régimes, éthique et poétique, de l'action (Ricœur, 1983, p. 78).

Quant à l'aval de la *mimèsis*, sa réception, ce n'est certainement pas une catégorie majeure de la *Poétique*, mais quelques indices montrent qu'elle n'est pas complètement ignorée, comme lorsque Aristote identifie quasiment le vraisemblable et le persuasif, c'est-à-dire considère le vraisemblable du point de vue de son effet. C'est pourquoi, suivant Ricœur, « la poétique moderne réduit trop vite [la *mimèsis*] à une simple disjonction, au nom d'un prétendu interdit jeté par la sémiotique sur tout ce qui est tenu pour extra-linguistique » (*ibid.*, p. 80). La *mimèsis* comme activité créatrice, comme coupure, s'insère entre la précompréhension du monde de *mimèsis* I et la réception de l'œuvre de *mimèsis* III : « La configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre » (*ibid.*, p. 86).

L'apprentissage mimétique est donc lié à la reconnaissance, laquelle est construite dans l'œuvre et éprouvée par le lecteur. Le récit, suivant Ricœur, est notre façon de vivre dans le

monde – de vivre le monde –, il représente notre connaissance pratique du monde et engage un travail communautaire de construction d'un monde intelligible. La mise en intrigue, fictionnelle ou historique, est la forme même d'une connaissance humaine distincte de la connaissance logico-mathématique, plus intuitive, plus présomptive, plus conjecturale. Or cette connaissance est liée au temps, car le récit donne forme à la succession informe et silencieuse des événements, met en rapport des débuts et des fins (on peut se rappeler ici, par contraste, la haine de Barthes pour le dernier mot). Du temps, le récit fait de la temporalité, c'est-à-dire cette structure de l'existence qui advient au langage dans le récit, et il n'y a pas d'autre chemin vers le monde, d'autre accès au référent que de raconter des histoires : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (*ibid.*, p. 85). Ainsi, à nouveau, la *mimèsis* n'est plus présentée comme copie statique, ou comme tableau, mais comme activité cognitive, mise en forme de l'expérience du temps, configuration, synthèse, *praxis* dynamique qui, au lieu d'imiter, produit ce qu'elle représente, augmente le sens commun et aboutit à la reconnaissance.

Chez Ricœur comme chez Frye, la *mimèsis* produit des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés. C'est donc au titre de sa valeur cognitive, publique et communautaire qu'elle est réhabilitée, contre le scepticisme et le solipsisme auquel conduisait la théorie littéraire française structuraliste et poststructuraliste. Là aussi, les choix critiques sont à mettre en rapport avec des valeurs extra-littéraires (existentielles, éthiques) et un moment historique. Mais l'éclectisme de Frye et l'œcuménisme de Ricœur conduisent à des synthèses parfois lâches, ou en tout cas très souples, de la poétique et de l'éthique, notamment dans l'identification furtive de la reconnaissance dans l'intrigue et hors de l'intrigue.

Évitant ce travers, tout en soulignant l'importance primordiale de l'*anagnôrisis* dans la *Poétique*, Terence Cave a écrit sur cette notion un livre aussi riche que le *Mimèsis* d'Auerbach (*Recognitions : A Study in Poetics*, 1988). La valeur heuristique de la *mimèsis* y est encore soulignée, mais sans confusion entre la reconnaissance interne et la reconnaissance externe. Aristote insiste sur cette valeur heuristique au chapitre IV, sans référence à l'*anagnôrisis*, mais ce qu'il appelle l'« action avec reconnaissance » (chap. X), au terme de laquelle le héros, comme Œdipe, apprend son identité, n'en est pas moins un paradigme de la définition de l'identité au sens philosophique : « Convenablement construit, le *muthos* tragique mime un ordre intelligible, et l'*anagnôrisis* semble alors destinée à devenir le critère de l'intelligibilité » (Cave, p. 243).

La *mimèsis* est donc parfaitement dégagée du modèle pictural, mais cette fois pour être rattachée au paradigme cynégétique, que Cave emprunte à l'historien Carlo Ginzburg et qui fait du lecteur un détective, un chasseur à l'affût des indices qui lui permettront de donner un sens à l'histoire. Le signe de reconnaissance dans la fiction renvoie au même mode de

connaissance que la trace, l'indice, l'empreinte, la signature et tous ces autres signes qui permettent d'identifier un individu ou de reconstruire un événement. Selon Ginzburg, le modèle de ce type de connaissance, par opposition à la déduction, c'est l'art du chasseur qui déchiffre le récit du passage de la bête par les traces qu'elle a laissées. Cette reconnaissance séquentielle conduit à une identification fondée sur des indices ténus et marginaux. Auprès de la chasse, la reconnaissance a aussi un modèle sacré, celui de la divination, comme construction du futur et non plus reconstruction du passé. Le chasseur et le devin, par leurs procédures, se distinguent du logicien et du mathématicien, et leur intelligence pratique des choses se rapproche de la *mètis* grecque, incarnée en Ulysse, comme induction fondée sur des détails signifiants relevés à la marge de la perception : l'art du détective, du connaisseur (le critique d'attribution en histoire de l'art), du psychanalyste relèvent du paradigme cynégétique.

> Peut-être l'idée même de narration – notait Ginzburg – […] est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. […] Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements (Ginzburg, p. 149).

Ce modèle du récit, supérieur à ceux, anthropologique ou éthique, sur lesquels Frye et Ricœur se fondaient pour réhabiliter la *mimèsis*, en fait également une connaissance. La *mimèsis* n'a donc plus rien de la copie. Elle constitue une forme spéciale de la connaissance du monde humain, selon une analyse du récit toute différente de la syntaxe que les adversaires de la *mimèsis* cherchaient à élaborer, et qui inclut le temps de la reconnaissance. Sans doute la théorie littéraire avait-elle déjà relu la *Poétique* en mettant l'accent sur le *muthos*, sur la syntaxe du récit, mais non sur la *dianoia* ni sur l'*anagnôrisis*, non sur le sens ni sur l'interprétation. De différentes manières, la *mimèsis* a été reliée au monde.

Les mondes fictionnels

Le triomphe facile de la théorie littéraire sur la *mimèsis* dépendait d'une conception de la référence linguistique simpliste et outrée : l'hallucination ou rien. Mais d'autres théories

de la référence plus subtiles sont disponibles depuis longtemps : elles permettent de repenser les rapports de la littérature et de la réalité, et par ce biais d'innocenter également la *mimèsis*. Celle-ci exploite les propriétés référentielles du langage ordinaire, liées notamment aux indices, aux déictiques, aux noms propres. Mais voici le problème : la condition logique (pragmatique) de la possibilité de la référence est l'existence de quelque chose à propos de quoi des propositions vraies ou fausses seront possibles. Pour qu'il y ait référence à quelque chose, il faut que cette chose existe (la proposition : « Le roi de France est chauve », on s'en souvient, n'est ni vraie ni fausse). Autrement dit : la référence présuppose l'existence ; quelque chose doit exister pour que le langage puisse y référer.

Or, en littérature, les expressions référentielles proprement dites sont en nombre très limité : à la première page du *Père Goriot*, Paris et la rue Neuve-Sainte-Geneviève ont des référents mondains, mais non Mme Vauquer, ni sa pension, ni le père Goriot, qui n'existent pas hors du roman. Et pourtant le narrateur peut s'écrier dès la deuxième page : « Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*. » Et le lecteur ne jette pas le livre, il continue sa lecture comme si de rien n'était. Dans *Un cœur simple*, le mot « baromètre » n'est pas référentiel à proprement parler, puisque le baromètre n'existe pas hors du roman. Si la présupposition existentielle n'est pas satisfaite, le langage de la fiction peut-il quand même être référentiel ? Quels sont les référents dans un monde de fiction ?

Les logiciens se sont penchés sur ce problème. Dans un roman, ont-ils répondu, le mot semble référer, il crée une illusion de référence, il mime les propriétés référentielles du langage ordinaire. Aussi Austin, dans *Quand dire, c'est faire* (1962), mettait-il la littérature à part des actes de langage (*speech acts*, suivant le terme de Searle). Pour qu'il y ait un acte de langage, par exemple un performatif dans des mots tels que « Je promets de… », il posait en effet cette condition : « Personne ne niera, je pense, que ces mots doivent être prononcés "sérieusement", et de façon à être pris "au sérieux". […] Je ne dois pas être en train de plaisanter, par exemple, ou d'écrire un poème » (Austin, p. 44). Le poème n'engage à rien, comme une plaisanterie ou une mise en scène théâtrale :

> Une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème […]. Il est clair qu'en de telles circonstances le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage parasitaire par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des étiolements de langage (*ibid.*, p. 55).

La poésie était assimilée par Austin à la plaisanterie, puisqu'elle manquait de sérieux, et la langue littéraire revenait à un parasitisme et à un étiolement de la langue ordinaire. Ces

métaphores peuvent choquer ceux qui aiment la littérature et préfèrent penser que la langue littéraire est plutôt supérieure qu'inférieure à la langue ordinaire, mais elles ont le mérite de souligner pourquoi et comment les énoncés de la fiction diffèrent de ceux de la vie courante. Searle, à son tour, a décrit l'énoncé de fiction comme une assertion feinte, puisqu'elle ne répond pas aux conditions pragmatiques (sincérité, engagement, capacité de prouver ce qu'on dit) de l'assertion authentique (Searle, 1975). En poésie, un acte de langage apparent n'en est pas réellement un, mais seulement la *mimèsis* d'un acte de langage réel. Cette adresse à la Mort à la fin du « Voyage », par exemple : « Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte ! », ce n'est pas vraiment un ordre, mais seulement l'imitation d'un ordre, un acte de langage fictif qui s'inscrit dans un acte de langage réel, lequel est : écrire un poème.

Ainsi, dans la fiction, les mêmes actes de langage ont lieu que dans le monde : des questions sont posées, des ordres sont donnés, des promesses sont faites. Mais ce sont des actes fictifs, conçus et combinés par l'auteur pour composer un seul acte de langage réel : le poème. La littérature exploite les propriétés référentielles du langage, ses actes de langage sont fictifs, mais une fois qu'on entre dans la littérature, qu'on s'y installe, le fonctionnement des actes de langage fictifs est exactement le même que celui des actes de langage réels, hors de la littérature.

Il n'en reste pas moins que l'usage fictionnel du langage déroge à l'axiome d'existence des logiciens : « On ne peut faire référence qu'à ce qui existe. » Récemment, toutefois, la philosophie analytique, jusque-là consacrée exclusivement aux rapports du langage et de la réalité, à l'exclusion des phrases du genre : « Le roi de France est chauve », s'est de plus en plus intéressée aux mondes possibles, dont les mondes fictionnels sont une variété. Au lieu de retrancher une partie du langage ordinaire afin d'isoler un langage bien formé, celui de la logique, comme on le faisait depuis Aristote, les philosophes du langage sont devenus plus tolérants pour les pratiques langagières existantes, ou plus curieux de ces pratiques, et se sont donc intéressés aux mondes produits par les jeux de langage, ont cherché à en rendre compte. Ainsi, la réflexion sur la référence littéraire a été rouverte dans le cadre de la sémantique des mondes possibles ou fictionnels.

Les événements d'un roman, écrit Pavel dans *Univers de la fiction* (1988), où il fait le tour des travaux des philosophes sur les mondes possibles, ont « une sorte de réalité qui leur est propre » (Pavel, p. 19), une réalité mitoyenne de la réalité des mondes réels. Traditionnellement, les philosophes considéraient que les êtres de fiction n'avaient pas de statut ontologique, et donc que toutes les propositions à leur sujet n'étaient ni vraies ni fausses, mais simplement mal formées et inappropriées. La phrase : « Le père Goriot était à huit heures et demie rue Dauphine » n'avait à leurs yeux pas de pertinence. Et pourtant cette phrase existe : dans les mondes possibles, pour que des propositions soient valables, il n'est pas nécessaire qu'elles portent sur le même inventaire d'individus que dans le monde

réel ; il suffit de demander aux individus des mondes possibles d'être compatibles avec le monde réel. Comme Aristote le disait déjà : « Le rôle du poète est de dire, non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » (1451a 36). Autrement dit, la référence fonctionne dans les mondes fictionnels tant qu'ils restent compossibles avec le monde réel, mais elle se bloque si le père Goriot se met tout à coup à dessiner des cercles carrés. La littérature mêle sans cesse le monde réel et le monde possible : elle s'intéresse aux personnages et aux événements réels (la Révolution française est très présente dans *Le Père Goriot*), et le personnage fictionnel est un individu qui aurait pu exister dans un autre état de choses. Pavel en conclut :

> Dans beaucoup de situations historiques, les écrivains et leur public tiennent pour acquis que l'œuvre littéraire décrit des contenus qui sont effectivement possibles et en rapport avec le monde réel. Cette attitude correspond à la littérature réaliste, dans le sens large du terme. Vu ainsi, le réalisme n'est donc pas uniquement un ensemble de conventions stylistiques et narratives, mais une attitude fondamentale concernant les relations entre l'univers réel et la vérité des textes littéraires. Dans une perspective réaliste, le critère de la vérité ou fausseté d'une œuvre littéraire et de ses détails est fondé sur la notion de possibilité […] par rapport à l'univers réel (Pavel, p. 63).

Les textes de fiction utilisent donc les mêmes mécanismes référentiels que les emplois non fictionnels du langage, pour référer à des mondes fictionnels tenus pour des mondes possibles. Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction et, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ».

Le monde des livres

« Le livre est un monde, notait Barthes dans *Critique et Vérité*. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde » (Barthes, 1966, p. 69). Sur la base de cette affirmation – le livre est un monde –, il déduisait une similitude de situation entre l'écrivain et le critique, une identité de la littérature au premier degré et de la littérature au second degré. Cette équation, confortable pour la critique, a

connu son heure de gloire. Le critique serait lui aussi un écrivain à part entière, parce qu'il parle du livre comme l'écrivain parle du monde. L'ennui, c'est que Barthes soutient par ailleurs que l'écrivain, devant le monde, ne parle pas du monde mais du livre, parce que le langage est impuissant en face du monde. Le critique est devant le livre comme l'écrivain est devant le monde, mais l'écrivain n'est jamais devant le monde, puisque, entre lui et le monde, il y a toujours le livre. La proposition « le livre est un monde » est manifestement réversible, et elle n'est pas la véritable prémisse de la théorie, permettant de fonder logiquement la parenté, ou même l'identité, du critique et de l'écrivain ; cette véritable prémisse, c'est la proposition inverse : « le monde est un livre », ou « le monde est déjà (*toujours déjà*) un livre ». Le critique est aussi un écrivain parce que l'écrivain est déjà un critique ; le livre est un monde parce que le monde est un livre. Barthes écrit « le livre est un monde » là où il faudrait « le monde est un livre », ou même « n'est qu'un livre », à la fois pour se conformer à son idée de l'arbitraire de la langue et pour justifier l'identité du critique et de l'écrivain. Mais le déni de la réalité proclamé par la théorie littéraire n'a peut-être été justement qu'un déni, ou ce que Freud appelait un *désaveu*, c'est-à-dire une négation qui coexiste, dans une sorte de conscience double, avec la croyance irrépressible que le livre parle « quand même » du monde, ou qu'il constitue un monde, ou un « quasi-monde », comme disent de la fiction les philosophes analytiques.

En réalité, le contenu, le fond, le réel n'ont jamais été totalement évacués par la théorie littéraire. Il se peut même que le déni de la référence observé par les théoriciens n'ait été qu'un alibi pour pouvoir continuer à parler du réalisme, non de la poésie pure, non du roman pur, malgré leur adhésion formelle au mouvement littéraire moderniste et avant-gardiste. Ainsi, la narratologie et la poétique ont été autorisées à continuer à lire de bons vrais romans, mais comme sans y toucher, sans boire de ce vin-là, sans être dupes. La fin de la réprésentation aurait été un mythe, car on croit à un mythe et en même temps on n'y croit pas. Ce mythe a été alimenté par quelques phrases venues de Mallarmé : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre », ou de Flaubert et de son rêve d'un « livre sur rien ». Paul de Man, toujours l'analyste le plus décapant des engouements de la théorie, faisait cependant remarquer que, même chez Mallarmé, le réel ne s'absente jamais absolument au profit d'une logique purement allégorique. Si Mallarmé postule une limite non référentielle de la poésie et tend en effet à réduire le rôle de la référence en poésie, son œuvre ne se situe pourtant pas à cette limite, qui la rendrait au demeurant inutile, mais plus ou moins loin sur l'asymptote qui y mène. Mallarmé, disait-il, reste un « poète de la représentation », car « la poésie ne renonce pas à sa fonction mimétique [...] si aisément et à si faible prix » (de Man, p. 182). Mais c'est encore cette violente logique binaire, terroriste, manichéenne, si chère aux littéraires – fond ou forme, description ou narration, représentation ou signification – qui induit des alternatives dramatiques et nous envoie nous cogner contre les

murs et les moulins à vent. Alors que la littérature est le lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille.

4

Le lecteur

Après « Qu'est-ce que la littérature ? », « Qui parle ? », et « De quoi ? », la question « A qui ? » semble inévitable. Après la *littérature*, l'*auteur* et le *monde*, l'élément littéraire le plus urgent à examiner est le *lecteur*. Le critique du romantisme M.H. Abrams décrivait la communication littéraire suivant le modèle élémentaire d'un triangle, dont l'œuvre occupait le centre de gravité, et dont les trois sommets correspondaient au monde, à l'auteur et au lecteur. L'approche objective, ou formelle, de la littérature s'attache à l'œuvre ; l'approche expressive, à l'artiste ; l'approche mimétique, au monde ; et l'approche pragmatique, enfin, au public, à l'audience, aux lecteurs. Les études littéraires font une place très variable au lecteur, mais, pour y voir plus clair, comme pour l'auteur et le monde, il n'est pas inopportun de partir à nouveau des deux pôles regroupant les positions antithétiques, d'un côté les approches qui ignorent tout du lecteur, et de l'autre celles qui le mettent en valeur, ou même le situent au premier plan de la littérature, identifient la littérature à la lecture. A propos du lecteur, les thèses sont aussi tranchées que sur l'intention et sur la référence, et, bien entendu, elles ne sont pas indépendantes des précédentes. Ma démarche consistera encore une fois à les opposer, à les déjouer, et à chercher une issue à cette troisième alternative où l'on s'enferme.

La lecture mise hors jeu

Sans remonter trop loin, la controverse sur la lecture a opposé, par exemple, l'impressionnisme et le positivisme à la fin du XIX^e^ siècle. La critique scientifique (Brunetière),

puis historique (Lanson), polémiquait contre ce qu'elle appelait la critique impressionniste (Anatole France notamment), qui livrait ses sentiments sur la littérature semaine après semaine dans les chroniques des journaux et des revues. A cette critique qui cultive le goût, procède par la sympathie, parle de son expérience, de ses réactions, suivant la tradition humaniste représentée exemplairement par les éloges que Montaigne faisait de la lecture comme culture de l'honnête homme, on oppose la nécessité de la distance, de l'objectivité, de la méthode. « Pour parler franc, avouait en effet Anatole France, le critique devrait dire : "Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine." » En contraste avec cette première lecture d'amateurs et de liseurs, la lecture prétendument savante, attentive, conforme à l'attente du texte, est une lecture qui se nie elle-même comme lecture. Pour Brunetière et Lanson, chacun à sa manière, il s'agit d'échapper au lecteur et à ses caprices, non pas d'annuler, mais d'encadrer ses impressions par la discipline, d'atteindre l'objectivité dans le traitement de l'œuvre elle-même. « L'exercice de l'explication, écrivait Lanson, a pour but, et, lorsqu'il est bien pratiqué, pour effet, de créer chez les étudiants une habitude de lire attentivement et d'interpréter fidèlement les textes littéraires » (Lanson, 1925, p. 40).

Autre déni de la lecture, fondé sur des prémisses toutes différentes, mais contemporain, chez Mallarmé, qui affirmait dans « Quant au livre » : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant » (Mallarmé, p. 372). Le livre, l'œuvre, entourés d'un rituel mystique, existent tels qu'en eux-mêmes, détachés du même coup de leur auteur et de leur lecteur, dans leur pureté d'objets autonomes, nécessaires et essentiels. Pas plus que l'écriture de l'œuvre moderne ne se veut expressive, sa lecture ne réclame d'identification de la part de quiconque.

Malgré leur querelle sur l'intention d'auteur, l'historicisme (ramenant l'œuvre à son contexte originel) et le formalisme (demandant le retour au texte dans son immanence) se sont longtemps entendus pour bannir le lecteur, dont l'exclusion fut le plus nettement et expressément formulée par les *New Critics* américains de l'entre-deux-guerres. Ils définissaient l'œuvre comme une unité organique autosuffisante, dont il convenait de pratiquer une lecture rapprochée (*close reading*), c'est-à-dire une lecture idéalement objective, descriptive, attentive aux paradoxes, aux ambiguïtés, aux tensions faisant du poème un système clos et stable, un monument verbal au statut ontologique aussi séparé de sa production et de sa réception que chez Mallarmé. Suivant leur adage, « Un poème ne doit pas signifier mais être », ils recommandaient la dissection du poème en laboratoire pour dégager ses virtualités de sens. Les *New Critics* dénonçaient ainsi ce qu'ils appelaient l'« illusion affective » (*affective fallacy*), pendant à leurs yeux de l'illusion intentionnelle (*intentional fallacy*), et dont il était impérieux de se déprendre parallèlement. « L'illusion

affective, écrivaient Wimsatt et Beardsley, est une confusion entre le poème et ses *résultats* (ce qu'il *est* et ce qu'il *fait*) » (Wimsatt, p. 21).

Pourtant, l'un des fondateurs du *New Criticism*, le philosophe I.A. Richards, n'ignorait pas l'immense problème posé à l'étude littéraire par la lecture empirique. Dans ses *Principles of Literary Criticism* (1924), il commençait par distinguer des commentaires techniques portant sur l'objet littéraire, les commentaires critiques portant sur l'expérience littéraire, et il approuvait cette expérience sur le modèle promu par Matthew Arnold et par la critique victorienne, faisant de la littérature comme substitut de la religion le catéchisme moral de la nouvelle société démocratique. Mais, aussitôt après, Richards adoptait un point de vue résolument antisubjectiviste, qui fut encore renforcé à la suite des expériences qu'il devait tenter sur la lecture et dont il rendit compte dans *Practical Criticism* (1929). Pendant des années, Richards demanda à ses étudiants de Cambridge de « commenter librement », d'une semaine à l'autre, quelques poèmes qu'il leur soumettait sans nom d'auteur. La semaine suivante, il faisait son cours sur les poèmes en question, ou plutôt sur les commentaires de ses étudiants. Richards leur recommandait de procéder à plusieurs lectures successives (en moyenne rarement moins de quatre, et jusqu'à douze) des pièces soumises, et de consigner par écrit leurs réactions à chaque lecture. Les résultats étaient généralement pauvres, ou même désastreux (on se demande d'ailleurs par quelle perversion Richards a continué ses expériences aussi longtemps), caractérisés par un certain nombre de traits typiques : l'immaturité, l'arrogance, le manque de culture, l'incompréhension, les clichés, les préjugés, la sentimentalité, la psychologie populaire, etc. L'ensemble de ces déficiences faisait obstacle à l'effet du poème sur les lecteurs. Mais, au lieu d'en inférer un relativisme radical, un scepticisme épistémologique absolu à propos de la lecture, comme le feront plus tard, sur la base de la même évidence calamiteuse, les adeptes du primat de la réception (comme Stanley Fish, dont il sera question plus loin), Richards maintenait contre vents et marées la conviction que ces obstacles pouvaient être levés par l'éducation afin d'accéder à une compréhension pleine et parfaite d'un poème, pour ainsi dire *in vitro*. La mécompréhension et le contresens, concédait Richards, ne sont pas des accidents, mais le cours des choses le plus normal et le plus probable à la lecture d'un poème. La lecture échoue en général devant le texte : Richards est l'un des rares critiques qui aient osé porter ce diagnostic catastrophique. Le constat de cet état de fait ne le conduisait pas, toutefois, au renoncement. Au lieu de conclure à la nécessité d'une herméneutique qui rende compte du contresens et de la mécompréhension, comme celle de Heidegger et de Gadamer, il réaffirmait les principes d'une lecture rigoureuse qui redresserait les erreurs habituelles. La poésie peut être déconcertante, difficile, obscure, ambiguë, mais le problème principal tient au lecteur, à qui il faut apprendre à lire plus soigneusement, à dépasser ses limitations individuelles et culturelles, à « respecter la liberté et l'autonomie du poème » (Richards, 1929, p. 277). En d'autres termes, cette expérience pratique particulièrement intéressante,

portant sur l'idiosyncrasie et l'anarchie de la lecture, loin de mettre en cause les principes du *New Criticism*, renforçait au contraire, aux yeux de Richards, la nécessité théorique de la lecture rapprochée, objective, dédouanée du lecteur.

Pour la théorie littéraire née du structuralisme et marquée par la volonté de décrire le fonctionnement neutre du texte, le lecteur empirique a été pareillement un intrus. Loin de favoriser l'émergence d'une herméneutique de la lecture, la narratologie et la poétique, quand il leur est arrivé de faire la part du lecteur dans leurs analyses, se sont contentées d'un lecteur abstrait, ou parfait : elles se sont limitées à décrire les contraintes textuelles objectives qui règlent la performance du lecteur concret, à condition bien entendu qu'il se conforme à ce que le texte attend de lui. Le lecteur est alors une fonction du texte, comme celui que Riffaterre nommait l'*archilecteur*, lecteur omniscient auquel aucun lecteur réel ne saurait s'identifier en raison de ses facultés interprétatives limitées. En général, on peut dire que pour la théorie littéraire – de même que les textes individuels sont jugés secondaires par rapport au système universel auquel ils donnent accès, ou que la *mimèsis* est considérée comme un sous-produit de la *sèmiosis* – la lecture réelle est négligée au profit d'une théorie de la lecture, c'est-à-dire de la définition du lecteur compétent ou idéal, le lecteur que demande le texte et qui se plie à l'attente du texte.

Ainsi, la méfiance pour le lecteur est – ou a été longtemps – une attitude largement partagée dans les études littéraires, caractérisant aussi bien le positivisme que le formalisme, le *New Criticism* que le structuralisme. Le lecteur empirique, la mécompréhension, les ratés de la lecture, comme des bruits et des brouillages, gênent toutes ces démarches, que ce soit à l'auteur ou au texte qu'elles préfèrent s'attacher. D'où la tentation pour toutes ces méthodes d'ignorer le lecteur ou, si elles reconnaissent sa présence, comme c'est le cas chez Richards, de formuler leur propre théorie comme une discipline de la lecture, ou une lecture idéale, visant à remédier aux défauts des lecteurs empiriques.

La résistance du lecteur

Lanson, malgré son entêtement positiviste, avait été ébranlé par les arguments de Proust en faveur de la lecture, qu'il résumait en ces termes : « On n'atteindrait jamais le livre, mais toujours un esprit réagissant [au] livre et s'y mêlant, le nôtre, ou celui d'un autre lecteur » (Lanson, 1925, p. 41). Il ne saurait y avoir d'accès immédiat, pur, au livre. Proust avait affirmé ce point de vue hérétique en 1907 dans « Journées de lecture » (sa préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin, deux conférences sur la lecture dans la tradition victorienne de la religion du livre), puis dans *LeTemps retrouvé*. Ce dont nous nous

souvenons, ce qui nous a marqué dans nos lectures d'enfant, disait Proust en se démarquant du moralisme ruskinien, ce n'est pas le livre lui-même, mais le cadre dans lequel nous l'avons lu, les impressions qui ont accompagné sa lecture. La lecture est empathique, projective, identificatoire. Elle malmène forcément le livre, l'adapte aux soucis du lecteur. Comme Proust le redira dans *Le Temps retrouvé*, le lecteur applique ce qu'il lit à sa propre situation, par exemple à ses amours, et « l'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin » (Proust, 1989, p. 489). L'abbé Prévost ne décrivait pas Manon, dont l'apparence physique reste mystérieuse, sauf qu'elle est « charmante » et « aimable » ; il se contentait de lui donner « l'air de l'Amour même » afin que chaque lecteur pût lui prêter les traits qui étaient pour lui ceux de l'idéal. Aussi l'écrivain, le livre contrôlent-ils très peu leur lecteur. Suivant Proust,

> L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : « mon lecteur ». En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même (*ibid.*, p. 489-490).

Le lecteur est libre, majeur, indépendant : sa fin est moins de comprendre le livre que de se comprendre lui-même à travers le livre ; il ne peut d'ailleurs comprendre un livre que s'il se comprend lui-même grâce à ce livre. Cette thèse proustienne effrayait Lanson, qui comptait sur la statistique pour redresser cette impression de désordre :

> Encore resterait-il qu'on pourrait faire le recueil et le classement des impressions subjectives, et peut-être s'en dégagerait-il un élément permanent et commun d'interprétation, qui pourrait s'expliquer par une propriété réelle de l'ouvrage, déterminant à peu près constamment une modification à peu près identique des esprits (Lanson, 1925, p. 42).

Concédant à Proust l'immense variété des réponses individuelles à la littérature, Lanson voulait croire qu'en moyenne, quand même, les réactions des lecteurs n'étaient pas aussi idiotiques et inclassables. Mais les enquêtes contemporaines de Richards auprès de ses étudiants de Cambridge font douter que des sondages puissent dégager « un élément permanent et commun d'interprétation », quelque chose comme le *sens* par opposition à la *signification*, suivant la terminologie de Hirsch décrite précédemment, et donc que la statistique soit en mesure de refonder un objectivisme littéraire en dépit de Proust.

L'autorité de Proust a pesé de plus en plus lourd dans cette vision privative de la lecture. L'écriture et la lecture s'y rejoignent : la lecture sera une écriture, de même que l'écriture était déjà une lecture, puisque, dans *Le Temps retrouvé*, l'écriture est décrite comme la traduction d'un livre intérieur, et la lecture comme une nouvelle traduction dans un autre livre intérieur. « Le devoir et la tâche d'un écrivain, concluait Proust, sont ceux d'un traducteur » (Proust, 1989, p. 469). Dans la traduction, la polarité de l'écriture et de la lecture s'évanouit. En termes saussuriens, on dira que si le texte se présente comme une *parole* par rapport aux codes et aux conventions de la littérature, il s'offre aussi à la lecture comme une *langue* à laquelle elle associera sa propre parole. Par l'intermédiaire du livre, à la fois *parole* et *langue*, ce sont deux consciences qui communiquent. La critique créatrice, d'Albert Thibaudet à Georges Poulet, établira ainsi le geste critique sur une empathie qui épouse le mouvement de la création.

L'herméneutique phénoménologique (déjà évoquée dans le chapitre 2) a, elle aussi, favorisé le retour du lecteur sur la scène littéraire en associant tout sens à une conscience. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre vulgarisait en ces termes la version phénoménologique du rôle du lecteur :

> L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme *objet* ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts (Sartre, p. 93).

On est très loin de Mallarmé et de l'œuvre comme monument, ou encore de Valéry qui, dans son « Cours de poétique », écartait le « consommateur » au même titre que le « producteur », pour s'intéresser exclusivement à « l'œuvre même, en tant que chose sensible » (Valéry, p. 1348).

Dans le sillage de Proust et de la phénoménologie, nombreuses sont les démarches théoriques qui ont remis en valeur la lecture – la première lecture aussi bien que les suivantes –, comme l'esthétique de la réception, identifiée à l'école de Constance (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), ou la *Reader-Response Theory* (théorie de l'effet de lecture), suivant son appellation américaine (Stanley Fish, Umberto Eco). Barthes s'est lui aussi rapproché peu à peu du lecteur : dans *S/Z*, le code qu'il nomme « herméneutique » est défini par les énigmes qu'il revient au lecteur, par son travail sur les indices, tel un chasseur ou un détective, de résoudre, comme autant de défis, de petites secousses de sens. Sans ce travail, le livre reste inerte. Mais Barthes persiste à aborder la lecture du côté du texte, conçu comme un programme (le code herméneutique) auquel le lecteur est soumis. Or la question

centrale pour toute réflexion sur la lecture littéraire qui voudrait se dégager de l'alternative du subjectivisme et de l'objectivisme, ou de l'impressionnisme et du positivisme, une question d'ailleurs bien posée par la discussion entre Proust et Lanson, est celle de la *liberté* laissée au lecteur par le texte. Dans la lecture comme interaction dialectique du texte et du lecteur, ainsi que la décrit la phénoménologie, quelle est la part de la contrainte imposée par le texte ? Et quelle est la part de la liberté conquise par le lecteur ? Dans quelle mesure la lecture est-elle programmée par le texte, comme le voudrait Riffaterre ? Et dans quelle mesure le lecteur peut-il, ou doit-il, combler les lacunes du texte afin de lire, dans le texte actuel, les autres textes virtuels en filigrane ?

Beaucoup de questions se posent à propos de la lecture, mais elles reconduisent toutes au problème crucial du jeu de la liberté et de la contrainte. Que fait du texte le lecteur quand il lit ? Et que lui fait le texte ? La lecture est-elle active ou passive ? Plus active que passive ? Ou plus passive qu'active ? Se déroule-t-elle comme une conversation, où les interlocuteurs auraient la possibilité de corriger le tir ? Le modèle habituel de la dialectique est-il satisfaisant ? Le lecteur doit-il être conçu comme un ensemble de réactions individuelles, ou plutôt comme l'actualisation d'une compétence collective ? L'image d'un lecteur en *liberté surveillée*, contrôlé par le texte, est-elle la meilleure ?

Avant d'aborder le retour du lecteur au centre des études littéraires, il reste toutefois à élucider ce terme de *réception*, sous lequel la recherche sur la lecture se déguise aujourd'hui le plus souvent.

Réception et influence

En vérité, l'histoire littéraire n'avait pas tout ignoré de la réception. Quand on voulait ridiculiser le lansonisme, on s'en prenait non seulement à son fétichisme des « sources » mais aussi à sa recherche maniaque des « influences ». Sous ce biais, certes toujours celui de la production de la littérature, par la médiation de l'auteur – une influence devenant une source –, on tenait compte de la réception, mais non sous la forme de la lecture, plutôt sous celle de l'écriture des autres œuvres à laquelle une œuvre donnait naissance. Les lecteurs n'étaient donc le plus souvent pris en compte que quand ils étaient d'autres auteurs, à travers la notion de « fortune d'un écrivain », une fortune essentiellement littéraire. En France, tel fut le point de départ de la littérature comparée, avec de grandes thèses comme celle de Fernand Baldensperger, *Goethe en France* (1904). Sur ce thème, il n'y a pas de limite aux variations. Dans nombre d'éditions commentées, on trouve une section sur les « Jugements contemporains » et une autre sur l'« Influence » de l'œuvre, jusqu'aux livrets

d'opéra et scénarios de film qui en ont été tirés. On mesure par conséquent la fortune d'une œuvre par son influence sur les œuvres ultérieures, non par la lecture des amateurs.

Bien entendu, il y a là aussi des exceptions : le grand article de Lanson pour le centenaire des *Méditations* de Lamartine, en 1921, est une superbe enquête sociologique et historique sur la diffusion d'une œuvre littéraire. Et Lanson rêvait d'une histoire totale du livre et de la lecture en France. Toutefois, comme on le verra au chapitre 6, ce sont les historiens de l'école des *Annales* qui se sont attelés récemment à l'exécution de ce programme. Grâce à eux, la lecture s'est en effet installée au premier plan des travaux historiques, mais en tant qu'institution sociale. Sous le nom d'études de réception, on ne songe pourtant ni à l'extension traditionnelle de l'histoire littéraire aux problèmes de fortune et d'influence, ni à ce secteur de la nouvelle histoire sociale et culturelle consacré à la diffusion du livre, mais à l'analyse plus étroite de la lecture comme réaction, individuelle ou collective, au texte littéraire.

Le lecteur implicite

Fidèles à l'ancienne distinction de la *poiesis* et de l'*aisthèsis*, ou de la « production » et de la « consommation », comme disait Valéry, les récentes études de réception se sont attachées à la manière dont une œuvre *affecte* le lecteur, un lecteur à la fois passif et actif, car la passion du livre est aussi action de le lire. L'analyse de la réception vise l'effet produit sur le lecteur, individuel ou collectif, et sa réponse – *Wirkung* en allemand, *response* en anglais – au texte considéré comme stimulus. Les travaux de ce genre se répartissent en deux grandes catégories : d'une part ceux qui relèvent de la phénoménologie de l'acte individuel de lecture (à l'origine chez Roman Ingarden, puis chez Wolfgang Iser), d'autre part ceux qui s'intéressent à l'herméneutique de la réponse publique au texte (chez Gadamer et Hans Robert Jauss en particulier).

Leur point de départ commun remonte à la phénoménologie comme reconnaissance du rôle de la conscience dans la lecture : « L'objet littéraire, écrivait Sartre, est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer » (Sartre, p. 91). Alors que l'objet littéraire avait été traditionnellement vu dans l'espace, comme un volume, au moins depuis l'imprimerie et la prégnance du modèle du livre (dans ses *Divagations*, Mallarmé oppose systématiquement le volume et le repli du livre à la surface et à l'étalage du journal), la phénoménologie a conduit à insister sur le temps de lire. Les études de réception se réclament ainsi de Roman Ingarden, fondateur de l'esthétique

phénoménologique entre les deux guerres, qui voyait dans le texte une structure potentielle, concrétisée par le lecteur, et dans la lecture un procès mettant le texte en rapport avec des normes et valeurs extra-littéraires par l'intermédiaire desquelles le lecteur donnait sens à son expérience du texte. On retrouve ici la notion de précompréhension comme préalable indispensable à toute compréhension, ce qui est une autre façon de dire, comme Proust, qu'il n'y a pas de lecture innocente, ou transparente : le lecteur vient au texte avec ses propres normes et valeurs. Mais Ingarden, comme philosophe, décrivait le phénomène de la lecture assez abstraitement, sans préciser la latitude que le texte laisse au lecteur pour remplir ses blancs – par exemple l'absence de description de Manon – à partir de ses propres normes, ni le contrôle que le texte exerce sur la façon dont il est lu, questions qui deviendront vite cruciales. Les normes et les valeurs du lecteur sont en tout cas modifiées par l'expérience de la lecture. Lorsque nous lisons, notre attente est fonction de ce que nous avons déjà lu – non seulement dans le texte que nous lisons, mais dans d'autres textes –, et les événements imprévus que nous rencontrons au cours de notre lecture nous obligent à reformuler nos attentes et à réinterpréter ce que nous avons déjà lu, tout ce que nous avons déjà lu jusqu'ici, dans ce texte-ci et ailleurs. La lecture procède donc dans deux directions à la fois, en avant et en arrière, un critère de cohérence étant au principe de la recherche du sens et des révisions continuelles par lesquelles la lecture garantit une signification totalisante à notre expérience.

Iser, dans *Le Lecteur implicite* (1972) et *L'Acte de lecture* (1976), a repris ce modèle pour analyser le procès de la lecture : « Effets et réponses, écrit-il, ne sont les propriétés ni du texte ni du lecteur ; le texte représente un effet potentiel qui est réalisé dans le procès de la lecture » (Iser, 1978, p. IX). Le texte est, si l'on veut, un dispositif potentiel sur la base duquel le lecteur, par son interaction, construit un objet cohérent, un tout. Suivant Iser,

> l'œuvre littéraire a deux pôles, […] l'artistique et l'esthétique : le pôle artistique est le texte de l'auteur et le pôle esthétique est la réalisation accomplie par le lecteur. Au vu de cette polarité, il est clair que l'œuvre elle-même ne peut pas être identique au texte ni à la concrétisation, mais doit se situer quelque part entre les deux. Elle doit inévitablement être de caractère virtuel, car elle ne peut pas se réduire ni à la réalité du texte ni à la subjectivité du lecteur, et c'est de cette virtualité qu'elle dérive son dynamisme. Comme le lecteur passe par les divers points de vue offerts par le texte, et met en relation ses différentes visions et schémas, il met l'œuvre en mouvement, et il se met également lui-même en mouvement (*ibid.*, p. 21).

Le sens est donc un effet dont le lecteur fait l'expérience, et non un objet défini, préexistant à la lecture. Iser rend compte de ce procès en combinant, non sans éclectisme, le modèle phénoménologique avec d'autres, comme le modèle formaliste.

De même que chez Ingarden, le texte littéraire est caractérisé par son inachèvement, et la littérature s'accomplit dans la lecture. La littérature a donc une existence double et hétérogène : elle existe indépendamment de la lecture, dans les textes et les bibliothèques, en puissance pour ainsi dire, mais elle se concrétise seulement par la lecture. L'objet littéraire authentique est l'interaction elle-même du texte et du lecteur :

> Le sens doit être le produit d'une interaction entre les signaux textuels et les actes de compréhension du lecteur. Et le lecteur ne peut pas se détacher de cette interaction ; au contraire, l'activité stimulée en lui le liera nécessairement au texte et l'induira à créer les conditions nécessaires à l'efficacité de ce texte. Comme le texte et le lecteur se fondent ainsi en une seule situation, la division entre sujet et objet ne joue plus, et il s'ensuit que le sens n'est plus un objet à définir, mais un effet dont faire l'expérience (*ibid.*, p. 9-10).

L'objet littéraire n'est ni le texte objectif ni l'expérience subjective, mais un schéma virtuel (une sorte de programme ou de partition) fait de blancs, de trous et d'indéterminations. En d'autres termes, *le texte instruit et le lecteur construit*. Dans tout texte, les points d'indétermination sont nombreux, comme des failles, des lacunes, qui sont réduites, résorbées par la lecture. Barthes jugeait semblablement que même la littérature la plus réaliste n'était pas « opérable », car insuffisamment précise ; il en tirait toutefois argument contre la *mimèsis*, et non en faveur de la lecture. Iser, lui, dira que, si l'œuvre est stable, si elle donne le sentiment de posséder une structure objective, ses concrétisations possibles n'en sont pas moins nombreuses, voire innombrables.

Chez Iser, la notion principale qui découle de ces prémisses est celle de *lecteur implicite*, calquée sur l'*auteur implicite*, qui avait été introduit par le critique américain Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction* (1961). Prenant à l'époque position, contre le *New Criticism*, dans la querelle sur l'intention d'auteur (évidemment liée à la réflexion sur le lecteur), Booth soutenait qu'un auteur ne se retirait jamais totalement de son œuvre, mais qu'il y laissait toujours un substitut qui la contrôlait en son absence : l'auteur implicite. C'était, avant la lettre, une manière de refuser le futur cliché de la mort de l'auteur. Suggérant déjà que l'auteur implicite avait un répondant dans le texte, Booth précisait que l'auteur « construit son lecteur, de la même façon qu'il construit son second moi, et [que] la lecture la plus réussie est celle pour laquelle les moi construits, auteur et lecteur, peuvent s'accorder » (Booth, p. 138). Il y aurait ainsi, dans tout texte, aménagée par l'auteur et

complémentaire de l'auteur implicite, une place prédisposée pour le lecteur, dans laquelle il est libre de se ranger ou non. Par exemple, au début du *Père Goriot* :

> Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

Ici, l'auteur implicite s'adresse au lecteur implicite (ou le narrateur au narrataire), jette les bases de leur accord, pose les conditions de l'entrée du lecteur réel dans le livre. Le lecteur implicite est une construction textuelle, perçue comme une contrainte par le lecteur réel ; il correspond au rôle assigné au lecteur réel par les instructions du texte. Suivant Iser, le lecteur implicite

> incarne toutes les prédispositions nécessaires pour que l'œuvre littéraire exerce son effet – des prédispositions qui sont fournies, non par une réalité empirique extérieure, mais par le texte lui-même. En conséquence, les racines du lecteur implicite comme concept sont fermement implantées dans la structure du texte ; il est une construction et n'est nullement identifiable à aucun lecteur réel (Iser, 1978, p. 34).

Iser décrit un univers littéraire assez contraignant, ressemblant à un jeu de rôles programmé. Le texte demande au lecteur de se plier à ses instructions :

> Le concept du lecteur implicite est […] une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte (*ibid.*, p. 34).

Le lecteur implicite propose un modèle au lecteur réel, il définit un point de vue permettant au lecteur réel de rassembler le sens du texte. Guidé par le lecteur implicite, le rôle du lecteur réel est à la fois actif et passif. Ainsi le lecteur est-il perçu simultanément comme structure textuelle (le lecteur implicite) et comme acte structuré (la lecture réelle).

Fondé sur le lecteur implicite, l'acte de lecture consiste à concrétiser les vues schématiques du texte, c'est-à-dire, en langage ordinaire, à se figurer les personnages et les événements, à combler les lacunes des narrations et des descriptions, à construire une cohérence à partir d'éléments dispersés et incomplets. La lecture se présente comme une résolution d'énigmes (conformément à ce que Barthes appelait le « code herméneutique », ou au modèle cynégétique évoqué à propos de la *mimèsis*). Mettant en œuvre la mémoire, elle procède à un archivage d'indices. A tout moment, elle est censée rendre compte de toutes les informations fournies par le texte jusqu'au point où elle est parvenue. Cette tâche est programmée par le texte, mais le texte la frustre aussi nécessairement, car une intrigue contient toujours des failles irréductibles, des alternatives indécidables, et il ne saurait y avoir de réalisme intégral. Dans tout texte, il existe des obstacles sur lesquels la concrétisation achoppe forcément, et définitivement.

Pour décrire le lecteur, Iser a recours non à la métaphore du chasseur ou du détective mais à celle du voyageur. La lecture, comme attente et modification de l'attente par les rencontres imprévues faites en chemin, ressemble à un voyage au long du texte. Le lecteur, dit Iser, a un point de vue mobile, errant, sur le texte. Tout le texte n'est jamais simultanément présent à son attention : comme un voyageur dans une voiture, le lecteur ne perçoit à chaque instant qu'un aspect du texte, mais il combine tout ce qu'il a vu grâce à sa mémoire, et il établit un schéma de cohérence dont la nature et la fiabilité dépendent de son degré d'attention. Mais jamais il n'a une vision totale de l'itinéraire. Ainsi, comme chez Ingarden, la lecture procède à la fois vers l'avant, recueillant de nouveaux indices, et vers l'arrière, réinterprétant tous les indices archivés jusqu'au point où elle est parvenue.

Enfin, Iser insiste sur ce qu'il appelle le *répertoire*, à savoir l'ensemble des normes sociales, historiques, culturelles apportées par le lecteur comme bagage nécessaire à sa lecture. Mais le texte lui aussi fait appel à un répertoire, il met lui-même en jeu un ensemble de normes. Pour que la lecture ait lieu, un minimum d'intersection est indispensable entre le répertoire du lecteur réel et le répertoire du texte, c'est-à-dire le lecteur implicite. Les conventions qui constituent le répertoire sont réorganisées par le texte, qui défamiliarise et réforme les présuppositions du lecteur sur la réalité. Toute cette belle description laisse néanmoins pendante une question épineuse : comment se rencontrent, s'affrontent pratiquement le lecteur implicite (conceptuel, phénoménologique) et les lecteurs empiriques et historiques ? Ceux-ci se plient-ils nécessairement aux instructions du texte ? Et s'ils ne s'y plient pas, comment rendre compte de leurs transgressions ? A l'horizon, plane une interrogation redoutable : la lecture réelle peut-elle constituer un objet théorique ?

L'œuvre ouverte

Sous l'apparence du libéralisme le plus tolérant, le lecteur implicite n'a pas en vérité d'autre choix que d'obéir aux instructions de l'auteur implicite, puisqu'il en est l'*alter ego* ou l'avatar. Et le lecteur réel, lui, est placé devant une sèche alternative : ou bien jouer le rôle prescrit pour lui par le lecteur implicite, ou bien refuser les instructions du lecteur implicite, et donc fermer le livre. Certes, l'œuvre est ouverte (elle s'ouvre en tout cas peu à peu à la lecture), mais seulement pour que le lecteur y obéisse. L'histoire des théories de la lecture dans les dernières décennies a été celle d'une liberté croissante consentie au lecteur en face du texte. Pour le moment, il peut seulement se soumettre ou se démettre.

Pourtant, si le lecteur réel ne s'est pas encore beaucoup affranchi du lecteur implicite, il jouit quand même, chez Iser, d'un degré supérieur de liberté par rapport au lecteur traditionnel, tout simplement parce que les textes auxquels il a affaire, eux-mêmes de plus en plus modernes, sont de plus en plus indéterminés. En conséquence, le lecteur a de plus en plus à fournir de son propre cru pour compléter le texte. On retrouve un phénomène déjà signalé à propos de la littérarité, identifiée à la défamiliarisation, et définie comme un universel par les formalistes russes, sur la base de l'esthétique futuriste particulière avec laquelle ils se trouvaient en phase. Ici, pour rendre compte des textes modernes, où le rôle du lecteur implicite est moins détaillé que dans un roman réaliste, une description nouvelle de la lecture, plus ouverte, a dû être élaborée, et elle a aussitôt été érigée en modèle universel.

Cette théorie est indéniablement attrayante, peut-être trop. Elle offre une synthèse de points de vue divers sur la littérature et semble réconcilier la phénoménologie et le formalisme dans une description totale, éclectique de la lecture. Éminemment dialectique, guidée par un sage souci d'équilibre, elle fait la part de la structure du texte et de l'interprétation du lecteur, de l'indétermination relative et de la participation contrôlée (de la contrainte et de la liberté). Le lecteur d'Iser est un esprit ouvert, libéral, généreux, prêt à jouer le jeu du texte. Au fond, c'est encore un lecteur idéal : il ressemble à s'y méprendre à un critique cultivé, familier des classiques mais curieux des modernes. L'expérience que décrit Iser est pour l'essentiel celle d'un lecteur savant placé devant des textes narratifs appartenant à la tradition réaliste et surtout au modernisme. C'est en effet la pratique des romans du XX^e^ siècle, lesquels renouent d'ailleurs avec certaines libertés courantes au XVIII^e^ siècle, c'est l'expérience de leurs intrigues relâchées et de leurs personnages sans consistance, parfois même sans nom, qui permettent d'analyser, rétrospectivement en somme, la lecture (normale) des romans du XIX^e^ siècle et de la littérature narrative en général. L'hypothèse implicite est que, face à un roman moderne, il revient au lecteur informé de fournir, à l'aide de sa mémoire littéraire, de quoi transformer un schéma narratif incomplet en une œuvre traditionnelle, en un roman réaliste ou naturaliste virtuel. En sous-

main, la norme de lecture présupposée par Iser reste ainsi le roman réaliste du XIX^e^ siècle, comme un étalon duquel toute lecture procéderait. Mais que dire du lecteur qui n'a pas reçu cette initiation traditionnelle au roman, pour qui la norme serait par exemple le nouveau roman ? Ou encore le roman contemporain, parfois qualifié de postmoderne, fragmentaire et déstructuré ? Sa conduite est-elle encore réglée par une quête de cohérence sur le modèle du roman réaliste ?

Iser étend enfin la notion de défamiliarisation, venue du formalisme, aux normes sociales et historiques. Alors que les formalistes avaient surtout en vue la poésie, qui dérangeait principalement la tradition littéraire, Iser, pensant au roman moderne plus qu'à la poésie, lie la valeur de l'expérience esthétique aux changements qu'elle apporte aux présuppositions du lecteur sur la réalité. Mais alors – autre réserve – cette théorie ne sait que faire des pratiques de la lecture qui ignorent les contraintes historiques pesant sur le sens, qui abordent par exemple la littérature comme un seul ensemble synchronique et monumental, à la manière des classiques. A force de vouloir tout tenir ensemble, la synchronie et la diachronie, la phénoménologie et le formalisme, il se peut qu'on se découvre de tous les côtés, en tout cas du côté des anciens comme de celui des postmodernes.

Mais l'objection la plus sévère qu'on ait formulée contre cette théorie de la lecture a consisté à lui reprocher de dissimuler son traditionalisme moderniste par ses références œcuméniques. Elle fait du lecteur un rôle (une fois qu'on a accepté de le jouer) en même temps libre et contraint, et cette réconciliation du texte et du lecteur, laissant de côté l'auteur, a l'air d'éviter les écueils habituels de la théorie littéraire, notamment le binarisme et les antithèses outrées. Comme à toute quête du juste milieu, cependant, on n'a pas manqué de lui reprocher une visée conservatrice. La liberté concédée au lecteur est en effet restreinte aux points d'indétermination du texte, entre les lieux pleins que l'auteur a déterminés. Ainsi, l'auteur reste effectivement, malgré l'apparence, maître du jeu : il continue de déterminer ce qui est déterminé et ce qui ne l'est pas. Cette esthétique de la réception, qui se présentait comme une avancée de la théorie littéraire, pourrait bien n'avoir constitué en fin de compte qu'une tentative pour sauver l'auteur sous un emballage rénové. Le critique britannique Frank Kermode ne s'y trompait pas, qui affirmait qu'avec l'esthétique de la réception d'Iser la théorie littéraire avait enfin rejoint le sens commun (*literary theory has now caught up with common sense*, Kermode, p. 128). Tout le monde sait, rappelait Kermode, que les lecteurs compétents lisent les mêmes textes différemment des autres lecteurs, plus à fond, plus systématiquement, et cela suffit à prouver qu'un texte n'est pas pleinement déterminé. D'ailleurs, les professeurs donnent de meilleures notes aux étudiants qui s'écartent le plus, sans pourtant faire de contresens ni verser dans l'absurdité, de la lecture « normale » d'un texte, celle qui faisait partie du répertoire jusque-là. Au fond, l'esthétique de la réception n'en dit pas plus qu'une observation empirique attentive de la

lecture, et elle pourrait bien n'être qu'une formalisation du sens commun, ce qui après tout ne serait déjà pas si mal. Sous la plume de Kermode, c'était un compliment, mais il y a des compliments compromettants et dont on se passerait bien.

Les partisans d'une plus grande liberté du lecteur ont donc reproché à l'esthétique de la réception de reconduire subrepticement l'auteur comme norme, ou comme instance définissant les aires de jeu dans le texte, et par là de sacrifier la théorie à l'opinion courante. Sur ce terrain, Iser a été attaqué en particulier par Stanley Fish, qui a regretté que la pluralité de sens reconnue au texte ne soit pas infinie, ou encore que l'œuvre ne soit pas réellement ouverte, mais simplement entrebâillée. La position modérée d'Iser, sans doute conforme au sens commun, qui reconnaît que les lectures peuvent être diverses (comment nier l'évidence ?), mais qui identifie des contraintes dans le texte, n'a certainement pas la radicalité de la thèse d'Umberto Eco, pour qui toute œuvre d'art est ouverte à un éventail illimité de lectures possibles, ou encore de celle de Michel Charles, pour qui l'œuvre actuelle n'a pas plus de poids que l'infinité des œuvres virtuelles que sa lecture suggère.

L'horizon d'attente (fantôme)

L'esthétique de la réception a un premier versant, lié à la phénoménologie, intéressé au lecteur individuel, et représenté par Iser, mais aussi un second versant, où l'accent est mis davantage sur la dimension collective de la lecture. Son fondateur et porte-parole le plus éminent a été Hans Robert Jauss, qui entendait rénover, grâce à l'étude de la lecture, l'histoire littéraire traditionnelle, condamnée pour son souci excessif, sinon exclusif, des auteurs. Je place ici son fantôme, car elle sera abordée au chapitre 6, portant sur la littérature et l'histoire, mais elle touche aussi de près à la valeur, à la formation du canon, et le chapitre 7 aurait pu l'accueillir. Cette ubiquité est d'ailleurs le signe d'un problème, et, comme on le verra, on peut lui faire le même reproche qu'à la théorie d'Iser : d'être accommodante, tempérée, de vouloir trop embrasser, avec ce résultat que, par un détour, elle relégitime nos vieilles études sans beaucoup les changer, contrairement à ce qu'elle prétendait.

Pour le moment, retenons simplement que Jauss appelle *horizon d'attente* ce qu'Iser nommait *répertoire* : l'ensemble des conventions qui constituent la compétence d'un lecteur (ou d'une classe de lecteurs) à un moment donné, le système de normes définissant une génération historique.

Le genre comme modèle de lecture

Parmi les sept éléments que j'ai retenus pour décrire théoriquement la littérature, pour définir le réseau des présuppositions que nous faisons les uns et les autres à son sujet dès que nous parlons d'un texte, le genre ne figure pas. Pourtant, la théorie des genres est une branche bien développée des études littéraires, l'une des plus dignes de confiance d'ailleurs. Le genre s'offre comme le principe le plus évident de généralisation, entre les œuvres individuelles et les universaux de la littérature, et la *Poétique* d'Aristote est une ébauche de théorie des genres. Aussi son absence parmi les chapitres de ce livre a-t-elle pu déconcerter. Mais le genre ne fait pas partie des questions fondamentales, inévitables, immédiates – « Qui parle ? De quoi ? A qui ? » –, à cheval entre théorie littéraire et sens commun, ou alors, s'il en fait partie, c'est sous la dépendance d'une autre question élémentaire. Ainsi, il y a au moins deux endroits où il pourrait être question du genre dans ce livre : au prochain chapitre, et à propos du style, car l'origine historique de la notion de style est celle de *genus dicendi* – ébauche rudimentaire d'une classification générique au principe de la tripartition classique des styles (simple, moyen, élevé) –, mais surtout à propos du lecteur, ici même, comme modèle de réception, composante du répertoire ou de l'horizon d'attente.

Le genre, comme taxinomie, permet au professionnel de classer les œuvres, mais sa pertinence théorique n'est pas celle-là : c'est de fonctionner comme un schéma de réception, une compétence du lecteur, confirmée et/ou contestée par tout texte nouveau dans un processus dynamique. Le constat de cette affinité entre genre et réception invite à corriger la vision conventionnelle qu'on a du genre, comme structure dont le texte serait la réalisation, comme langue sous-jacente au texte considéré comme parole. En effet, pour les théories qui adoptent le point de vue du lecteur, c'est le texte lui-même qui est perçu comme une langue (une partition, un programme), par opposition à sa concrétisation dans la lecture, vue comme une parole. Même quand un théoricien des genres, par exemple Brunetière à qui cela a été vivement reproché, présente le rapport du genre et de l'œuvre sur le modèle du couple de l'espèce et de l'individu, ses analyses montrent qu'il adopte en fait un point de vue de réception, historique en l'occurrence. On a prétendu qu'il croyait à la subsistance des genres en dehors des œuvres, sous prétexte qu'il déclarait : « Comme toutes choses de ce monde, ils ne naissent que pour mourir » (Brunetière, 1879, p. 454). Mais c'était une image vive. Comme critique, il adopte en effet toujours le point de vue de la lecture, et le genre a dans ses analyses un rôle de médiation entre l'œuvre et le public – dont l'auteur –, comme l'horizon d'attente. Pris à rebours, le genre est l'horizon du déséquilibre, de l'écart produit par toute grande œuvre nouvelle : « Autant par elle-même que par ses entours, une œuvre littéraire s'explique par celles qui l'ont elle-même précédée et suivie », déclarait Brunetière dans son article « Critique » de *La Grande Encyclopédie* (Brunetière, 1892, p. 418B). Brunetière opposait donc l'évolution générique comme histoire de la réception à la

rhétorique (expliquer l'œuvre par elle-même) et à l'histoire littéraire (l'expliquer par son environnement). Ainsi redressé, le genre est bien une catégorie légitime de la réception.

La concrétisation qu'accomplit toute lecture est donc inséparable de contraintes génériques, au sens où les conventions historiques propres au genre auquel le lecteur fait l'hypothèse que le texte appartient lui permettent de sélectionner et de limiter, parmi les ressources offertes par le texte, celles que sa lecture actualisera. Le genre, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu, informe le lecteur sur la façon dont il devra aborder le texte, et il en assure ainsi la compréhension. En ce sens, le modèle de toute théorie des genres reste la tripartition classique des styles. Ingarden distinguait ainsi trois modes – sublime, tragique et grotesque –, qui constituaient à ses yeux le répertoire fondamental de la lecture. Frye, à son tour, reconnaissait dans la romance, la satire et l'histoire les trois genres élémentaires, selon que le monde fictionnel est représenté comme meilleur, pire que le monde réel, ou égal à lui. Ces deux triades sont échafaudées sur la polarité de la tragédie et de la comédie, qui, depuis Aristote, constitue la forme élémentaire de toute distinction générique, comme anticipation faite par le lecteur et réglant son investissement dans le texte. Ainsi l'esthétique de la réception, mais c'est encore ce qui la rend trop conventionnelle aux yeux de ses détracteurs plus radicaux, ne serait pas autre chose que le dernier avatar d'une très ancienne réflexion sur les genres littéraires.

La lecture en roue libre

Le lecteur implicite d'Iser restait un compromis entre le sens commun et la théorie littéraire, et ses textes idéaux se situaient eux-mêmes à mi-chemin entre le réalisme et l'avant-garde. Remettant en question l'empire du lecteur implicite comme *alter ego* de l'auteur implicite, et par conséquent créature de l'auteur, affranchissant toujours davantage le lecteur réel des contraintes liées à son inscription dans le texte, les théories de la lecture se sont ensuite radicalisées suivant deux étapes successives et contradictoires. Après avoir donné toute sa liberté au lecteur, elles la lui ont en effet reprise, comme si cette liberté était une ultime illusion idéaliste et humaniste dont il fallait se défaire. D'abord, la signification littéraire a été entièrement localisée dans l'expérience du lecteur, et de moins en moins, ou même plus du tout, du côté du texte. Ensuite, c'est cette dichotomie elle-même du texte et du lecteur qui a été contestée, et ses deux termes ont été amalgamés dans la notion englobante de « communauté interprétative », désignant les systèmes et institutions d'autorité engendrant à la fois des textes et des lecteurs. En somme, le lecteur a pris le pas sur le texte, avant que tous deux ne s'effacent devant une entité sans laquelle ils

n'existeraient ni l'un ni l'autre, et dont ils émanent parallèlement. Croire à leur différence, à l'autonomie relative de l'un ou de l'autre, ce serait encore trop pour une théorie de plus en plus négative.

Chez les adversaires de l'illusion intentionnelle et de l'illusion référentielle, on a observé ce même jusqu'au-boutisme qui exige de mettre en cause toute position raisonnable pour parvenir à une position enfin « infalsifiable », car intenable. Cette fois, ce sont les revirements du critique américain Stanley Fish qui illustrent le mieux cette radicalisation autodestructrice de la théorie littéraire. Fish avait commencé, dans la lignée de Booth, par s'en prendre au texte comme objet autonome, spatial et formel, alors qu'il n'existe qu'à la faveur d'une expérience temporelle. Comme Iser et Jauss, Fish a donc dénoncé l'illusion de l'objectivité et de l'autonomie du texte. Mais, semant bientôt ses collègues, détruisant les garde-fous dont ceux-ci entouraient le lecteur, ou les guide-ânes dont ils le munissaient, il en est venu à revendiquer pour la lecture le droit à une subjectivité et à une contingence entières. Il a ainsi déporté toute la signification du côté du lecteur, et redéfini la littérature, non plus comme un objet, fût-il virtuel, mais comme « ce qui arrive quand nous lisons ». Mettant l'accent sur la temporalité de la compréhension, la nouvelle discipline littéraire qu'il entreprenait de fonder, sous le nom de « stylistique affective », voulait être « une analyse de la réponse progressive du lecteur aux mots qui se succèdent dans le temps » (Fish, p. 27).

Pourtant, cette attitude lui a vite semblé trop concéder encore au vieil intentionnalisme. Insister sur la lecture comme expérience littéraire fondamentale peut en effet se concevoir en deux sens, qui tous deux impliquent un résidu coupable d'intentionnalisme. Soit cette lecture est vue comme le résultat de l'intention de l'auteur qui l'a programmée, auquel cas l'autorité du lecteur devient artificielle : c'est, on l'a vu, le grief souvent adressé à Iser. Soit cette lecture est décrite comme l'effet de l'affectivité du lecteur, auquel cas celui-ci reste enfermé dans son solipsisme, et l'on n'a fait que substituer son intention à celle de l'auteur : c'est le reproche parfois formulé contre Eco et les autres partisans du texte virtuel, et l'invocation d'un troisième terme entre l'intention de l'auteur et l'intention du lecteur, l'*intentio operis*, a toute l'apparence, je l'ai dit, d'un sophisme qui ne résout nullement l'aporie. Pour éliminer ce reste d'intentionnalisme dissimulé dans une apologie du lecteur, éviter de tomber dans ce que les *New Critics* appelaient « illusion affective », aussi honteuse que l'« illusion intentionnelle » et l'« illusion référentielle », Fish, après avoir substitué l'autorité du lecteur à l'autorité de l'auteur et à l'autorité du texte, a jugé nécessaire de les réduire toutes les trois à l'autorité des « communautés interprétatives ». Son livre de 1980, *Is There a Text in This Class ?*, recueil d'articles de la décennie précédente, chemine vers cette position drastique et illustre par son mouvement nihiliste la grandeur et la décadence de la théorie de la réception : après avoir donné du pouvoir au lecteur en mettant en cause l'objectivité du texte, puis déclaré la totale autonomie du lecteur et soutenu le principe d'une stylistique affective, c'est la dualité elle-même du texte et du lecteur qui est récusée, et

donc la possibilité de leur interaction. La thèse finale – absolue, indiscutable – dramatise encore les conclusions de l'herméneutique post-heideggerienne isolant le lecteur dans ses préjugés. Ici, texte et lecteur sont prisonniers de la communauté interprétative à laquelle ils appartiennent, à moins que les appeler « prisonniers » ne leur accorde encore trop d'identité.

Fish justifie l'élimination simultanée de l'auteur, du texte et du lecteur en ces termes :

> L'intention et la compréhension sont deux côtés du même acte conventionnel, chacun supposant (incluant, définissant, spécifiant) l'autre. Dégager le profil du lecteur informé ou compétent, c'est en même temps caractériser l'intention d'auteur, et vice versa, parce que faire l'un ou l'autre, c'est spécifier les conditions *contemporaines* d'énonciation, identifier, en en devenant membre, la communauté de ceux qui partagent les mêmes stratégies interprétatives (*ibid.*, p. 161).

Fish souligne à juste raison que le « lecteur informé ou compétent » n'est jamais, chez la plupart des théoriciens de la lecture, qu'un autre nom, moins gênant, plus acceptable, de l'intention d'auteur. La substitution du lecteur à l'auteur, de la compréhension à l'intention, ou encore de la stylistique affective à l'histoire littéraire traditionnelle, a pour résultat de préserver la communauté idéale des gens de lettres. Elle perpétue donc une conception romantique ou victorienne de la littérature, en faisant l'hypothèse d'un lecteur compétent qui saurait reconnaître les stratégies du texte.

Suivant Fish, la preuve de la complicité inavouée des théories de la réception les plus sophistiquées avec la vieille herméneutique philologique tient au fait que les difficultés de la lecture continuent à être présentées comme si elles devaient être *résolues*, et non seulement *expérimentées* par le lecteur. Or ces difficultés ne sont pas des faits autonomes (antérieurs à la lecture et indépendants d'elle), mais des phénomènes qui résultent de nos actes de lecture et de nos stratégies interprétatives. Fish refuse d'entériner le lieu commun de la précédence mutuelle de l'hypothèse et de l'observation, complémentaire de celle du tout et de la partie, qui continue de justifier, à son avis, les herméneutiques modernes. Puisque le lecteur commence toujours déjà par une interprétation, il n'y a pas de texte préexistant qui pourrait contrôler sa réponse : les textes sont les lectures que nous en faisons ; nous écrivons les poèmes que nous lisons. Ainsi, le formalisme et la théorie de la réception n'auraient jamais fait que maintenir la même attitude frileuse face à la littérature que le positivisme et l'intentionnalisme, sous d'autres appellations plus recommandables. Mais

> la forme de l'expérience du lecteur, les unités formelles, et la structure de l'intention sont une seule et même chose, elles se manifestent simultanément, et la

> question de la priorité et de l'indépendance ne se pose donc pas. C'est une autre question qui se pose : qu'est-ce qui *les* produit ? Autrement dit, si l'intention, la forme, et l'expérience du lecteur sont simplement différentes façons de référer à (différents points de vue sur) le même acte interprétatif, de *quoi* cet acte est-il une interprétation (*ibid.*, p. 165) ?

Les formalistes prétendent que des motifs (*patterns*) sont accessibles indépendamment de, et précédemment à, l'interprétation, mais ces motifs varient en fonction des procédures qui les mettent au jour : ils sont constitués par l'acte interprétatif qui les observe. Toute hiérarchie dans la structure liant auteur, texte et lecteur est donc enfin déconstruite, et cette trinité fusionne dans une simultanéité. Intention, forme et réception sont trois noms pour la même chose ; c'est pourquoi elles doivent être absorbées dans l'autorité supérieure de la communauté dont elles dépendent :

> Les significations ne sont la propriété ni de textes fixes et stables, ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois des activités des lecteurs et des textes que ces activités produisent (*ibid.*, p. 322).

Ces communautés interprétatives, à la manière du répertoire d'Iser ou de l'horizon d'attente de Jauss, sont des ensembles de normes d'interprétation, littéraires et extra-littéraires, qu'un groupe partage : des conventions, un code, une idéologie, si l'on veut. Mais, à la différence du répertoire et de l'horizon d'attente, la communauté interprétative ne laisse plus la moindre autonomie au lecteur, ou plus exactement à la lecture, ni au texte qui résulte de la lecture : avec le jeu de la norme et de l'écart, toute subjectivité est désormais abolie.

Dans les communautés interprétatives, le formalisme est donc anéanti, de même que la théorie de la réception comme projet alternatif : il n'existe plus de dilemme entre partisans du texte et défenseurs du lecteur, puisque ces deux notions ne sont plus perçues comme concurrentes et relativement indépendantes (*ibid.*, p. 14). La distinction du sujet et de l'objet, dernier refuge de l'idéalisme, n'est plus jugée pertinente, ou elle a été écartée, puisque texte et lecteur se dissolvent dans des systèmes discursifs, lesquels ne réfléchissent pas la réalité, mais sont responsables de la réalité, dont celle des textes et des lecteurs. Le lecteur est un autre texte, comme Barthes l'avait suggéré à l'occasion, mais la logique est poussée un cran plus loin, et ce que nous appelions encore *littérature*, conservant, sans doute par un reliquat d'humanisme, et malgré toutes les désillusions théoriques, un sens de l'individualité des textes, des auteurs et des lecteurs, n'y résiste plus. Pour résoudre les antinomies posées par l'introduction du lecteur dans les études littéraires, il suffisait

d'abroger la littérature. Aucune définition de celle-ci n'étant d'ailleurs pleinement satisfaisante, pourquoi ne pas adopter cette solution définitive ?

Après le lecteur

Le destin qu'a connu le lecteur dans la théorie littéraire est exemplaire. Longtemps ignoré par la philologie, puis par le *New Criticism*, le formalisme et le structuralisme, tenu à distance comme un gêneur au nom de l'« illusion affective », le lecteur, par son retour sur la scène littéraire auprès de l'auteur et du texte (ou entre, contre l'auteur et le texte), a brisé leur face-à-face, cassé leur alternative devenue stérilisante. Mais la promotion du lecteur a ouvert une question insoluble dans le cadre de la logique binaire favorite des littéraires : celle de sa liberté surveillée, de son autorité relative face à ses rivaux. Après que l'attention au texte eut permis de contester l'autonomie et la suprématie de l'auteur, la prise en compte de la lecture a ébranlé la fermeture et l'autonomie du texte. Comme la mise en cause de l'« illusion intentionnelle » et de l'« illusion référentielle », l'insistance sur la lecture, secouant la nouvelle *illusion textuelle* qui, avec les progrès du formalisme, tendait à se substituer à l'« illusion affective », a eu une vertu critique indéniable dans les études littéraires. De nombreux travaux en témoignent, inspirés par la phénoménologie ou l'esthétique de la réception, et tenant compte de la lecture à côté des autres éléments littéraires. Mais, une fois introduits dans la place, c'est comme si les champions du lecteur avaient voulu à leur tour exclure tous leurs concurrents. L'auteur et le texte – et finalement le lecteur lui-même – se sont avérés impossibles à soustraire aux exigences des théoriciens de la réception. Un moyen sans appel de faire taire les objections, c'était de les disqualifier théoriquement. La distinction entre l'auteur, le texte et le lecteur est devenue friable, chez Eco ou chez Barthes, jusqu'à ce que Fish, magistralement, les récuse tous les trois d'un seul coup. Car la primauté du lecteur pose autant de problèmes que, précédemment, celle de l'auteur ou celle du texte, et le mène à sa perte. Il semble qu'il soit impossible à la théorie de préserver l'équilibre entre les éléments de la littérature. Comme si l'épreuve de la pratique ne s'imposait plus, la radicalisation théorique a souvent l'air d'une fuite en avant, pour éviter les difficultés, lesquelles – Fish le rappelait – ne doivent leur existence qu'à la « communauté interprétative » qui les fait surgir. C'est pourquoi la théorie fait parfois songer à la gnose, à une science suprême détachée de tout objet empirique.

Une fois de plus, entre les deux thèses polaires qui ont pour elles une certaine consistance théorique, mais qui sont manifestement excessives et intenables – l'autorité de l'auteur ou du texte permet d'instituer un discours objectif (positiviste ou formel) sur la

littérature, et l'autorité du lecteur, d'instituer un discours subjectif –, toutes les positions moyennes semblent fragiles et difficiles à défendre. Il est toujours plus aisé d'argumenter en faveur de doctrines démesurées, et, au bout du compte, nous ne cessons pas d'être renvoyés à l'alternative de Lanson et de Proust. Mais, pratiquement, nous vivons (et nous lisons) dans l'entre-deux. L'expérience de la lecture, comme toute expérience humaine, est immanquablement une expérience double, ambiguë, déchirée : entre comprendre et aimer, entre la philologie et l'allégorie, entre la liberté et la contrainte, entre l'attention à l'autre et le souci de soi. Cette situation moyenne répugne aux vrais théoriciens de la littérature. Mais, comme disait Montaigne dans l'« Apologie de Raimond Sebond » : « C'est grande témérité de vous perdre vous-même pour perdre un autre. »

5

Le style

Cinquième notion à examiner, après la *littérarité*, l'*intention*, la *représentation* et la *réception* : la relation du texte et de la langue. C'est sous le nom de *style* que j'ai choisi de l'aborder, parce que ce mot appartient au vocabulaire courant sur la littérature, à ce lexique populaire dont la théorie littéraire essaie en vain de se dégager. La langue littéraire, tel est le lieu commun, se caractérise par son style, en contraste avec la langue de tous les jours, qui manque de style. Entre la langue et la littérature, le style figure ainsi comme moyen terme. De même, entre la linguistique et la critique, il y a place pour l'étude du style, c'est-à-dire la *stylistique*. Ce sont précisément cette évidence du style et cette validité de la stylistique que la théorie littéraire a contestées. Mais le style, comme la littérature, comme l'auteur, comme le monde, comme le lecteur, a résisté aux assauts.

Comme pour les notions précédentes, je présenterai d'abord les deux thèses extrêmes : d'une part, le style est une certitude qui appartient légitimement aux idées reçues sur la littérature, au sens commun ; d'autre part, le style est une illusion dont, comme l'intention, comme la référence, il est impérieux de se libérer. Pendant un temps, la théorie, sous l'influence de la linguistique, a cru en avoir fini avec le style. Cette notion « préthéorique », qui avait occupé le devant de la scène depuis l'élimination de la rhétorique au cours du XIX^e^ siècle, semblait avoir cédé définitivement le terrain à la description linguistique du texte littéraire. Le style était nul et non avenu après un court siècle de vogue dans les études littéraires, et la stylistique s'était contentée d'assurer la régence entre le règne de la rhétorique et celui de la linguistique. Or le style, aujourd'hui, renaît de ses cendres et porte beau.

On a beau décréter la mort de l'auteur, dénoncer l'illusion référentielle, s'en prendre à l'illusion affective, ou assimiler les écarts stylistiques à des différences sémantiques, l'auteur, la référence, le lecteur, le style survivent dans l'opinion et regagnent le grand jour dès que

les censeurs relâchent leur vigilance, un peu comme ces microbes qu'on avait cru éradiquer une fois pour toutes et qui se rappellent maintenant à notre bon souvenir. On n'élimine pas le style par un *fiat*. Aussi vaut-il mieux chercher à le définir proprement. Sans le réhabiliter tel qu'il était, composons avec lui et soumettons-le à la critique.

Je donnerai trois exemples éminents de l'apparemment inévitable restauration du style chaque fois qu'il menace de disparaître du paysage littéraire. Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Riffaterre dans ses « Critères pour l'analyse du style » (1960), et Nelson Goodman dans « Le statut du style » (1975), parmi d'autres bien entendu, ont successivement réhabilité un aspect ou un autre du style au fur et à mesure que les linguistes le démolissaient et s'appropriaient ses dépouilles, en sorte que le style, peut-on constater après coup, n'a jamais été vraiment en danger de mort. Mais parcourons d'abord les registres de l'usage du mot.

Le style dans tous ses états

Le mot *style* ne relève pas du vocabulaire spécialisé. En outre, il n'est pas réservé à la littérature, ni même à la langue : « Quel style ! Il a du style ! » dit-on d'un joueur de tennis ou d'un couturier. La notion de style recoupe de nombreux domaines de l'activité humaine : l'histoire de l'art et la critique d'art, la sociologie, l'anthropologie, le sport, la mode en usent et en abusent. C'est un handicap sérieux, peut-être rédhibitoire, pour un concept théorique. Faut-il le nettoyer, le purifier pour en extraire un concept ? Ou bien se contenter de décrire son usage ordinaire, en tout cas impossible à proscrire ?

Le terme est fondamentalement ambigu dans son usage moderne : il dénote à la fois l'*individualité* – « Le style, c'est l'homme même », disait Buffon –, la singularité d'une œuvre, la nécessité d'une écriture, et en même temps une *classe*, une école (comme famille d'œuvres), un genre (comme famille de textes historiquement situés), une période (comme le style Louis XIV), une panoplie de procédés expressifs, de moyens entre lesquels choisir. Le style renvoie à la fois à une *nécessité* et à une *liberté*.

Il n'est pas inutile de retracer rapidement l'histoire du mot pour comprendre sa fortune, et l'élargissement progressif de son registre d'emploi depuis une acception après tout assez spécialisée. Suivant Bloch et Wartburg :

> *Style*, 1548, au sens de « manière d'exprimer sa pensée », d'où sont sortis les sens modernes, notamment en parlant des beaux-arts, au XVII^e^ siècle. Emprunt du latin *stilus*, écrit aussi *stylus*, d'où l'orthographe du français, d'après le grec *stylos*

> « colonne » par faux rapprochement ; celui-ci signifie proprement « poinçon servant à écrire », sens emprunté vers 1380. […] Avait été emprunté vers 1280, sous les formes *stile*, *estile*, au sens juridique de « manière de procéder », d'où « métier » […], puis « manière de combattre » au XV^e^ siècle et « manière d'agir » (en général), encore usuel au XVII^e^ siècle, aujourd'hui usité seulement dans des locutions telles que *(faire) changer de style* […] *stylistique*, 1872, est emprunté de l'allemand *stylistik* (attesté depuis 1800).

Ces renseignements sont intéressants : en français, mais aussi en italien, *stile*, et espagnol, *estilo*, le sens juridique et général (anthropologique) de « manière d'agir » est plus ancien (XIII^e^ siècle), donnant encore « stylé », « bien et mal stylé », en français moderne. Et le sens moderne, spécialisé, limité au domaine verbal, et fidèle au latin, est plus récent, datant de la Renaissance. Il y a donc eu deux emprunts successifs du français au latin, le premier au sens général d'*habitus*, le second dans un sens restreint à l'expression verbale. Ensuite, l'histoire du mot a été celle de la reconquête de sa généralité d'application. Il en résulte, comme le rappelle Jean Molino, que les aspects de la notion de style, verbale comme non verbale, sont aujourd'hui très nombreux (Molino, p. 230-238).

Le style est une norme. La valeur normative et prescriptive du style est celle qui lui est associée le plus traditionnellement : le « bon style » est un modèle à imiter, un canon. Comme tel, le style est inséparable d'un jugement de valeur.

Le style est un ornement. La conception ornementale du style est manifeste dans la rhétorique, conformément à l'opposition des choses et des mots (*res* et *verba*), ou des deux premières parties de la rhétorique, relatives aux idées (*inventio* et *dispositio*), et de la troisième, relative à leur mise en mots (*elocutio*). Le style (*lexis*) est variation sur un fond commun, effet, comme le rappellent les métaphores nombreuses qui jouent sur le contraste du corps et du vêtement, ou de la chair et du maquillage. D'où un soupçon planant sur le style : celui de flatterie, d'hypocrisie, de mensonge.

Aristote, dans la *Rhétorique* (« De l'élocution », livre III, chap. I, 1403b14) distingue ainsi l'effet de l'argument, et explique la recherche de l'effet par l'imperfection morale du public. Il va jusqu'à manifester son mépris du style – « les poètes, tout en ne disant que des futilités, semblaient devoir au style la gloire qu'ils acquéraient » (1404a 24) –, suivant une tradition bien établie ensuite.

Le style est un écart. La variation stylistique, dans les mêmes pages où Aristote l'identifie à l'effet et à l'ornement, se définit par l'écart par rapport à l'usage courant : « La substitution d'un mot à un autre donne à l'élocution une forme plus élevée » (1404b 8). Il y a donc, d'une part, l'élocution claire, ou basse, attachée aux termes propres, et d'autre part, l'élocution élégante, jouant sur l'écart et la substitution, qui « donn[e] au langage un cachet

étranger, car l'éloignement excite l'étonnement, et l'étonnement est une chose agréable » (1404b 12).

Ces deux derniers traits du style, *ornement* et *écart*, sont inséparables : le style, au moins depuis Aristote, se comprend comme un ornement formel défini par l'écart par rapport à l'usage neutre ou normal du langage. Quelques oppositions binaires bien connues découlent de la notion de style ainsi entendue : ce sont « fond et forme », « contenu et expression », « matière et manière ». Au principe de toutes ces polarités, se trouve bien entendu le dualisme fondamental du langage et de la pensée. La légitimité de la notion traditionnelle de style dépend de ce dualisme. L'axiome du style est donc celui-ci : *il y a plusieurs manières de dire la même chose*, des manières que le style distingue. Aussi le style, au sens d'ornement et d'écart, présuppose-t-il la *synonymie*. Dans ses *Exercices de style*, Raymond Queneau n'a pas cessé, au milieu du XX^e^ siècle, de comprendre le style comme variation sur un thème : la même anecdote est répétée quatre-vingt-dix-neuf fois sur tous les tons possibles et dans tous les états de la langue française. Contester, discréditer le style revient à réfuter la dualité du langage et de la pensée, et à rejeter le principe sémantique de synonymie.

Le style est un genre ou un type. Selon l'ancienne rhétorique, le style, comme choix entre des moyens expressifs, était lié à la notion d'*aptum* ou de « convenance », par exemple dans le traité du style de Demetrius, ou encore dans la *Rhétorique* d'Aristote : « Il ne suffit pas de posséder la matière de son discours, on doit encore parler comme il faut [suivant la nécessité de la situation], et c'est là une condition pour donner au discours une bonne apparence » (1403b 15). Le style désigne la *propriété* du discours, c'est-à-dire l'adaptation de son expression à ses fins.

Les traités de rhétorique distinguaient traditionnellement trois sortes de style, ni plus ni moins : le *stilus humilis* (simple), le *stilus mediocris* (tempéré), et le *stilus gravis* (élevé ou sublime). Cicéron, dans l'*Orator*, associait ces trois styles aux trois grandes écoles d'éloquence (l'asianisme étant caractérisé par l'abondance ou l'enflure, l'atticisme par la sûreté du goût, et le genre rhodien étant intermédiaire). Au Moyen Age, Diomède identifia ces trois styles aux grands genres, puis Donat, dans son commentaire de Virgile, les lia aux thèmes des *Bucoliques*, des *Géorgiques* et de l'*Énéide*, c'est-à-dire à la poésie pastorale, à la poésie didactique et à l'épopée. Cette typologie des trois sortes de style, répandue dès lors sous le nom de *rota Virgilii*, « roue de Virgile », a connu une longue stabilité de plus de mille ans. Elle correspond à une hiérarchie (familier, moyen, noble) englobant le fond, l'expression et la composition. Montaigne la transgressera délibérément en écrivant, dans le style « comique et privé » des lettres et de la conversation, sur des sujets « médiocres » et à l'occasion « sublimes ».

Or les trois sortes de style sont aussi connus sous le nom de *genera dicendi* : ainsi, c'est la notion de style qui est à l'origine de celle de genre, ou, plus exactement, c'est à travers la

notion de style (et la théorie des trois styles classant les discours et textes) que les différences génériques ont été longtemps traitées. C'est pourquoi, mentionnant le genre dans le chapitre 4 comme modèle de réception, je signalais qu'il aurait pu être abordé aussi à propos du style.

La théorie des trois sortes de style n'exclut pas qu'une analyse stylistique plus détaillée précise les caractéristiques propres au style de chacun, en particulier des poètes et orateurs considérés comme des modèles de style, mais ces différences stylistiques ne sont pas pour autant tenues pour l'expression d'individualités subjectives. Le style est la propriété du discours ; il a donc l'objectivité d'un code d'expression. S'il se particularise, c'est qu'il est plus ou moins (bien) adapté, qu'il convient plus ou moins à la cause. En ce sens, le style reste lié à une échelle de valeur et à une prescription. Cicéron notait aussi dans l'*Orator* que les trois styles correspondaient aux trois buts que se propose l'orateur : *probere*, *delectare* et *flectere*, « prouver », « charmer » et « émouvoir ».

Le style est un symptôme. L'association du style et de l'individu s'est manifestée peu à peu à partir du XVII^e^ siècle. La Mothe Le Vayer oppose par exemple le style individuel aux caractères génériques, puis Dumarsais et d'Alembert se mettent à décrire le style comme individuation de l'artiste (Rastier, p. 266). L'ambiguïté inséparable du terme de *style* dans son emploi contemporain apparaît dès lors très nettement. Le style a deux versants : il est *objectif* comme code d'expression, et *subjectif* comme reflet d'une singularité. Foncièrement équivoque, le mot désigne à la fois la diversité infinie des individus et la classification régulière des espèces. Suivant la conception moderne, héritée du romantisme, le style est associé au *génie* bien plus qu'au *genre*, et il devient l'objet d'un culte, comme chez Flaubert, obsédé par le travail du style. « Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision », écrira Proust lors de la révélation esthétique du *Temps retrouvé* (Proust, 1989, p. 474), concluant ainsi la transition vers une définition du style comme vision singulière, marque du sujet dans le discours. C'est en ce sens que la stylistique, nouvelle discipline du XIX^e^ siècle, a hérité du terme, laissé vacant à la suite de la mort de la rhétorique.

Comme trait symptomatique, la notion de style est entrée avec force dans le vocabulaire des arts plastiques à partir de la fin du XVIII^e^ siècle. Son immense fortune en critique d'art et en histoire de l'art est liée au problème de l'attribution et de l'authenticité des œuvres, de plus en plus central avec le développement du marché de l'art. Le style devient alors une valeur marchande ; à l'identification d'un style, est désormais attachée une évaluation quantifiable, un prix. Une œuvre retirée du catalogue d'un peintre, attribuée à l'école plutôt qu'au maître, perd à peu près toute valeur, et inversement ; rien de tel bien entendu pour les œuvres littéraires. Désormais, le style n'est plus lié à des traits génériques macroscopiques, mais à des détails microscopiques, à des indices ténus, à des traces infimes, comme le toucher d'un coup de pinceau, le contour d'un ongle ou d'un lobe d'oreille, qui

permettront d'identifier un artiste. Le style tient à des minuties qui ont échappé au contrôle du peintre et que le faussaire ne songera pas à reproduire ; le modèle cynégétique est de nouveau à l'ordre du jour. Suivant l'historien de l'art Meyer Schapiro, dans son excellent article sur « La notion de style » (1953),

> Pour l'archéologue, le style se manifeste dans un motif ou un dessin, ou dans la qualité de l'œuvre d'art qu'il saisit directement et qui l'aide à localiser ou à dater l'œuvre tout en établissant des liens entre des groupes d'œuvres ou entre des cultures. Le style, c'est ici un trait symptomatique, comme les caractères non esthétiques d'un produit artisanal (Schapiro, p. 35).

Le style est ainsi devenu le concept fondamental de l'histoire de l'art au cours du XIX^e^ siècle, dans tous les sens du terme, et à tous les niveaux esthétiques. On le constate chez Heinrich Wölfflin, qui oppose la Renaissance et le baroque comme deux styles, à la fois historiques et intemporels, deux manières de voir indépendantes du contenu. Wölfflin retenait cinq paires de polarités pour définir les styles opposés de la Renaissance et du XVII^e^ siècle baroque, en architecture, peinture, sculpture et dans les arts décoratifs : linéaire/pittoresque, forme parallèle à la surface/forme oblique dans la profondeur, clos/ouvert, composé/continu, clair/relativement confus. Puis ces oppositions lui permettaient de reconnaître non seulement le classique et le baroque des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, mais de repérer le passage nécessaire, dans la plupart des périodes de l'histoire, d'une variante classique à une variante baroque de chaque style.

Ayant gagné une telle extension en histoire de l'art, la notion de style est revenue dans les études littéraires au sens de détail symptomatique, notamment chez Leo Spitzer, dont les études de style s'attachent toujours à décrire le réseau des déviations infimes permettant de caractériser la vision du monde d'un individu, ainsi que la marque qu'il a laissée dans l'esprit collectif. Mais le style comme vision, ainsi que Proust le définissait, c'est aussi le point de départ de la critique de la conscience et de la critique thématique, qui pourraient très bien être décrites comme des stylistiques des profondeurs.

Le style, enfin, est une culture, au sens sociologique et anthropologique que l'allemand (*Kultur*) et l'anglais, plus récemment le français, ont donné à ce mot, pour résumer l'esprit, la vision du monde propre à une communauté, quelle que soit la dimension de celle-ci, sa *Weltanschauung*, suivant le terme forgé par Schleiermacher. La culture correspond à ce que les historiens appelaient au XIX^e^ siècle l'âme d'une nation, ou la race, au sens philologique du terme, comme unité de la langue et des manifestations symboliques d'un groupe. Empruntée à la théorie de l'art et appliquée à l'ensemble d'une culture, la notion de style désigne alors une valeur dominante et un principe d'unité, un « air de famille »

caractéristique d'une communauté dans l'ensemble de ses manifestations symboliques. Schapiro commence son article sur le style en ces termes :

> Par « style », on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. Le terme s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société, comme quand on parle d'un « style de vie » ou du « style d'une civilisation » (*ibid.*, p. 35).

La difficulté apparaît immédiatement : le style désigne une constante aussi bien chez un individu que dans une civilisation. La suite du propos révèle l'humanisme qui justifie cette analogie :

> Le style est une manifestation de la culture comme totalité ; c'est le signe visible de son unité. Le style reflète et projette la « forme intérieure » de la pensée et du sentiment collectifs […]. C'est en ce sens qu'on parle de l'homme classique, de l'homme médiéval ou de l'homme de la Renaissance (*ibid.*, p. 36).

Une civilisation ou une culture serait donc reconnue à son style, perçu comme un schéma, un modèle global, un motif dominant. Dans *Le Déclin de l'Occident*, Oswald Spengler allait jusqu'à caractériser tout l'Occident par un trait de style :

> Les cathédrales, les horloges, le crédit, le contrepoint, le calcul infinitésimal, la comptabilité en partie double et la perspective en peinture illustrent la qualité commune – la tension vers l'infini – qui caractérise la culture occidentale prise dans son ensemble (cité par Schapiro, p. 89).

La vulnérabilité de la notion aux offensives des linguistes saute aux yeux dans cette immense généralisation. Ainsi le style, au sens le plus vaste, est un ensemble de traits formels repérables, et en même temps le symptôme d'une personnalité (individu, groupe, période). Décrivant, analysant un style dans son détail compliqué, l'interprète reconstitue l'âme de cette personnalité.

Le style, donc, est loin d'être un concept pur ; c'est une notion complexe, riche, ambiguë, multiple. Au lieu de se dépouiller de ses acceptions antérieures au fur et à mesure qu'il en acquérait de nouvelles, le mot les a accumulées et il peut toutes les recevoir

aujourd'hui : norme, ornement, écart, type, symptôme, culture, c'est tout cela que nous voulons dire, séparément ou simultanément, lorsque nous parlons d'un style.

Langue, style, écriture

Après la disparition de la rhétorique au XIX^e^ siècle, la stylistique a hérité de la question du style : comme Bloch et Wartburg le signalaient, le nom de cette discipline, emprunté à l'allemand, est apparu dans la seconde moitié du XIXe siècle en français. Mais les objections ont vite été nombreuses : que vaut une classification qui se dissémine jusqu'aux individus ? Vieux problème : peut-il y avoir une science du particulier ? La stylistique est restée une matière instable en raison de la polysémie du style, et notamment de la tension, de l'équilibre fragile, ou même impossible, qui caractérise une notion à cheval entre le privé et le public, l'individu et la foule. Le style a inévitablement deux aspects, un aspect collectif et un aspect individuel, ou un côté tourné vers le *sociolecte* et un autre côté tourné vers l'*idiolecte*, pour prendre des mots modernes. L'ancienne rhétorique tenait ensemble ces deux aspects du style. D'une part, elle considérait que les styles n'étaient pas en nombre infini, ni même qu'ils étaient multiples, mais seulement trois (élevé, médiocre et humble). D'autre part, elle distinguait le style de Démosthène du style d'Isocrate. Mais elle résolvait cette divergence – il y a trois styles ; à chacun son style – en soutenant que le style individuel n'était autre que le style collectif plus ou moins adapté, plus ou moins approprié à la cause. Après la rhétorique, cependant, le côté collectif et délibéré du style a été de plus en plus méconnu au profit du style comme expression d'une subjectivité, comme manifestation symptomatique d'un homme.

Réagissant contre cette orientation, Charles Bally, élève de Saussure, dans son *Précis de stylistique* (1905), chercha à fonder une science de la stylistique en séparant le style à la fois de l'*individu* et de la *littérature* (comme Saussure avait tenu à distance la *parole* pour faire de la *langue* l'objet de la science linguistique). La stylistique de Bally est donc un recensement des moyens expressifs de la langue orale. Cette exception mise à part, la stylistique est toujours allée du côté de l'individu et de la littérature, comme dans ces monographies d'écrivains – « L'homme et l'œuvre » – qui se terminaient couramment par un chapitre sur ce qu'on appelait « Le style d'André Chénier » ou « Le style de Lamartine ». En France, la stylistique littéraire de la première moitié du XX^e^ siècle a eu pour objet, comme l'histoire littéraire dont elle dépendait, les grands écrivains français.

Or, quand un côté du style est méconnu, il revient aussitôt sous un autre vocable. L'entreprise de Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, est à cet égard très curieuse,

ironique même, sans que l'on comprenne bien si Barthes lui-même la voyait ainsi. Il distingue la *langue*, comme donné social auquel l'écrivain ne peut rien – il la trouve et doit s'y plier –, et le *style*, selon le sens unique qui s'est imposé depuis le romantisme, comme nature, corps, singularité inaliénable à laquelle il ne peut rien non plus, puisqu'elle est son être. Mais cette dualité ne suffit pas à Barthes pour décrire la littérature. Dès lors, entre les deux, entre langue et style, tous deux imposés, du dehors ou du dedans, il invente l'*écriture*. « Langue et style, dit-il, sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique » (Barthes, 1953, p. 14). Des écritures, avance-t-il, il y en a plusieurs à un moment donné, aujourd'hui par exemple, mais elles ne sont pas en nombre infini ; elles sont seulement quelques-unes parmi lesquelles il faut choisir. Au fait, elles ne sont d'ailleurs que quatre – la travaillée, la populiste, la neutre et la parlée (*ibid.*, p. 45) –, et même seulement trois, car la seconde, la populiste, n'est qu'une variante de la première, la travaillée (*ibid.*, p. 49). Il y a donc en fin de compte trois écritures : la travaillée, la neutre et la parlée : cette tripartition ressemble à s'y méprendre aux trois styles de la vieille rhétorique, le haut, le moyen et le bas.

Sous le nom d'écriture, Barthes a réinventé ce que la rhétorique appelait style, « le choix général d'un ton, d'un *éthos*, si l'on veut » (*ibid.*, p. 14). Comme si l'on ne pouvait pas s'en passer, il a retrouvé tout seul la tripartition des *genera dicendi*, cette classification ternaire des genres, types ou manières de parler à laquelle, pendant un millénaire, le style avait été identifié. En un sens, Barthes a passé sa vie à faire revivre la rhétorique, jusqu'au moment où il s'en est aperçu et lui a expressément consacré un séminaire (« L'ancienne rhétorique, aide-mémoire », 1970). Barthes savait-il autour de 1950 que sous le nom d'écriture il réhabilitait la notion classique du style ? Ou était-il tellement pénétré de la notion romantique du style – « Le style, c'est l'homme même » – qu'il croyait à la nouveauté de ce coin qu'il enfonçait entre la langue et le style, au sens moderne ? Comment savoir ? Barthes à l'époque n'était pas familier de Saussure, ni de Bally. Le style de Bally était déjà un coin entre la langue et la parole de Saussure, ou une composante collective de la parole différente de la langue. Mais le style de Bally n'était pas littéraire, alors que l'écriture de Barthes est la définition même de la littérature : « Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme » (Barthes, 1953, p. 15).

Il est plus intéressant de penser que Barthes ne savait pas qu'il retombait sur la vieille notion rhétorique de style sous le nom d'écriture. La rhétorique avait disparu de l'enseignement après 1870. Barthes appartenait à la seconde génération des lycéens qui n'avaient pas appris les rudiments de l'ancien art de convaincre et de plaire. La rhétorique lui manquait, comme elle manquait à Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*, mais il ignorait ce qu'elle était. La rhétorique ne manque pas à Sartre, qui, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, se passe d'une médiation entre les mots et les choses, ou juge que la poésie utilise les mots

eux-mêmes comme choses. Or, c'est bien le style au sens rhétorique que Barthes a ressuscité. Sa notion de l'écriture, si elle se distingue du style au sens individualiste, ne s'identifie en effet pas davantage au style tel que la tradition germanique l'a élaboré au cours du XIX^e^ siècle : le style comme *Kultur*, c'est-à-dire, on l'a vu, comme pensée, comme essence d'un groupe, d'une période ou d'une école, ou même d'une nation. Barthes revient plusieurs fois sur le choix inévitable de l'écriture. Poursuivons la lecture du passage cité plus haut : « L'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. » Choix, responsabilité, liberté : l'écriture est bien rhétorique, non organique. L'invention barthésienne de l'écriture prouverait donc le caractère inéluctable de la notion rhétorique de style : on n'y coupe pas.

Haro sur le style!

En 1953, Barthes ne dénonçait pas encore le style de la stylistique, mais il réinventait à ses côtés le style de la rhétorique. Cependant, avec la montée de la linguistique, le discrédit devait bientôt être jeté sur le style à cause de son ambiguïté, de son impureté théorique. Le style dépend du dualisme, qui a été fermement attaqué par la théorie littéraire. La notion traditionnelle de style est solidaire des autres bêtes noires de la théorie littéraire : reposant sur la possibilité de la synonymie (il y a plusieurs façons de dire la même chose), elle présuppose la référence (une chose à dire) et l'intention (un choix entre différentes façons de dire).

Les offensives de la linguistique, à l'époque de sa plus grande gloire, n'ont donc pas épargné la stylistique, traitée de discipline transitoire entre la mort de la rhétorique et la montée de la nouvelle poétique (entre 1870 et 1960). Le style a été alors considéré comme un concept « préthéorique » à dépasser par la science de la langue. Le numéro 3 de la revue *Langue française*, en 1969, sous le titre « La stylistique », faisait en vérité le procès de cette discipline. Michel Arrivé, dans ses « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », y déclarait que la stylistique était « à peu près morte » (Arrivé, p. 3) et destinée à disparaître au profit de la description linguistique du texte littéraire, suivant le modèle structuraliste ou transformationnel dont le fameux article de Jakobson et Lévi-Strauss sur « Les Chats » de Baudelaire (1962) fournissait le modèle. Riffaterre, dont les premiers travaux avaient été publiés sous la bannière de la « stylistique structurale », ne devait plus parler de style ni de stylistique après 1970, substituant à cette dernière la « sémiotique de la poésie ».

La contestation du style a porté pour l'essentiel sur sa définition comme choix conscient entre des possibilités ; elle était donc bien liée à la critique de l'intention. Bally supposait par exemple que le littérateur « fait de la langue un emploi volontaire et conscient [...] et surtout il emploie la langue dans une intention esthétique » (Bally, 1951, p. 19). Ou, comme l'affirmait Stephen Ullmann au début d'un ouvrage classique sur le style paru dans les années cinquante : « Il ne peut être question de style à moins que le locuteur ou l'écrivain n'ait la possibilité de choisir entre des formes d'expression distinctes. La synonymie, au sens le plus large, se trouve à la racine de tout le problème du style » (Ullmann, p. 6). C'est là cette condition nécessaire et suffisante du style que les linguistes devaient bientôt rejeter, car les variations stylistiques ne sont pas à leurs yeux autre chose que des différences sémantiques. Le principe selon lequel la forme (le style) varierait, tandis que le contenu (le sens) resterait constant, est contestable. Comme l'observait un critique britannique, pourtant peu théoricien, à la fin des années soixante : « Plus on y réfléchit, plus la possibilité de parler des différentes façons de dire quelque chose devient douteuse ; dire différemment, n'est-ce pas en fait dire autre chose ? » (Hough, p. 4). La synonymie est donc suspecte et illusoire, ou même indéfendable : deux termes n'ont jamais exactement la même signification, deux phrases n'ont jamais tout à fait le même sens. Par conséquent, le style, vidé de substance, serait nul et non avenu, et la stylistique est condamnée à se fondre dans la linguistique.

Stanley Fish, déjà cité à propos de sa critique radicale des théories de la réception, s'est aussi montré le plus intransigeant des censeurs envers le principe fondamental de la stylistique – il est possible de dire la même chose sous des formes différentes, ou il y a différentes façons de dire la même chose –, en soutenant, dans deux articles de 1972 et 1977, que ce principe était circulaire. Ce principe autorise en effet une démarche en deux étapes, mais ces deux étapes se révèlent inséparables et contradictoires à l'analyse :

- des schémas formels sont d'abord dégagés à l'aide d'un modèle descriptif (linguistique, rhétorique, poétique) ;
- ces schémas formels sont ensuite interprétés, c'est-à-dire jugés expressifs de significations qui peuvent être isolées, et qui auraient pu être exprimées par d'autres moyens, lesquels ne les auraient pas réfléchies (comme des icônes ou des indices dans la terminologie de Peirce), mais signifiées (comme des symboles selon Peirce).

L'argumentation de Fish est voisine de celle qu'il faisait jouer contre les théories de la réception, lorsqu'il s'en prenait au « lecteur implicite » comme avatar de l'auteur et soutenait que l'interprétation prévalait forcément sur le texte. Si la procédure de la stylistique est circulaire, ou paradoxale et vicieuse, c'est parce que l'articulation, ou le passage, de la description à l'interprétation y est arbitraire, et que l'interprétation précède nécessairement la description. On ne décrit que ce qu'on a déjà préinterprété. La définition

des configurations pertinentes pour la description est donc déjà guidée par une interprétation implicite :

> L'acte de description – soutient Fish – est en lui-même une interprétation, et le stylisticien n'est donc jamais au contact d'un fait qui ait été défini indépendamment (c'est-à-dire objectivement). En vérité, le formalisme même qui est supposé fonder son analyse [...] n'est pas moins une construction interprétative que le poème qu'il est censé expliquer : [...] la construction d'une interprétation et la construction de la grammaire sont une seule et même activité (Fish, p. 246).

Bien que Heidegger eût prévenu contre cette assimilation, Fish dénonce tout cercle herméneutique comme un cercle vicieux. « Le "cercle philologique", réitérait Spitzer après Heidegger, n'implique pas qu'on tourne en rond autour de ce qu'on connaît déjà ; il ne s'agit pas d'un piétinement sur place » (Spitzer, p. 66). Mais de telles formules sont désormais tenues pour de pures dénégations. Rendre l'autre à son altérité, restituer des valeurs aliénées par le temps ou la distance, ce projet qui répondait à la critique de la raison identifiante ne résiste pas à l'approche discontinuiste isolant les communautés et les individus dans leur identité.

L'étude du style, font valoir des adversaires comme Fish, repose sur deux hypothèses inconciliables :

- la séparation de la forme et du fond, qui permet d'isoler une composante formelle (de la décrire) ;
- la liaison organique de la forme et du fond, qui permet d'interpréter un fait stylistique.

Si l'on va à l'essentiel, c'est bien le dualisme, ou le binarisme, sur lequel est fondée la notion traditionnelle du style, qui a été jugé absurde et insoutenable par les linguistes et les théoriciens littéraires. Au cœur de l'idée de style, la distinction de la pensée et de l'expression, qui rend la synonymie possible, a été leur cible de choix. La notion d'expression suppose qu'il y ait un contenu distinct de cette expression, comme le suggèrent les couples habituels du dedans et du dehors, du corps et du vêtement, etc. D'où une conception instrumentale de l'expression comme supplément et ornement, une vision du langage comme traduction de la pensée par des moyens d'expression, jusqu'à la caricature, dans les thèses et monographies sur « L'homme et l'œuvre » où le dernier chapitre est consacré au « style de l'écrivain », l'essentiel venant bien entendu avant, et étant la pensée.

Ce dualisme du contenu et de la forme, lieu commun de la pensée occidentale, était présent chez Aristote dans le couple *muthos* et *lexis*, l'histoire ou sujet d'une part, et l'expression de l'autre (*Poétique*, chap. XX-XXII). L'expression, disait Aristote, est « la manifestation du sens (*hermèneia*) à l'aide des noms » (1450b 14). La stylistique, succédant

à la rhétorique, a perpétué, explicitement ou non, le dualisme de l'*inventio* et de l'*elocutio*. Bally oppose systématiquement *connaissance* et *émotion* : « La stylistique, dit-il, étudie les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité » (Bally, 1951, p. 16).

Combattant ce dualisme, la nouvelle description linguistique promue dans les années soixante voulait constituer une stylistique de l'unité du langage et de la pensée, ou plutôt une antistylistique renversant l'axiome de la vieille stylistique des moyens et des procédés. Benveniste, dans un article important, « Catégories de pensée et catégories de langue » (1958), soutenait que, sans la langue, la pensée est si vague et indifférenciée qu'elle reste inexprimable. Comment « l'appréhender comme contenu distinct de la forme que le langage lui confère » ? Il en inférait : « La forme linguistique est donc non seulement la condition de transmissibilité, mais d'abord la condition de réalisation de la pensée. Nous ne connaissons la pensée que déjà appropriée aux cadres de la langue » (Benveniste, 1966, p. 64).

La thèse de l'unité insécable de la pensée et du langage, nouveau lieu commun sur lequel la philosophie et la linguistique contemporaines de la théorie littéraire ont fortement insisté, semblait devoir signer l'arrêt de mort des études de style, puisque le principe traditionnel de synonymie était anéanti. Le style et la stylistique devaient être sacrifiés au nom de ce précepte du tout ou rien que nous avons déjà vu les théoriciens littéraires appliquer à l'auteur, au monde et au lecteur. La mise en cause de la stylistique a donc orienté la recherche sur la langue littéraire dans deux directions de recherche diamétralement opposées : d'une part la description linguistique du texte, censée être objective et systématique, dénuée de toute interprétation, comme si cela était possible ; d'autre part cette stylistique que j'ai appelée « profonde », ouvertement interprétative, liant formes et thèmes, obsessions, mentalités. Toutes deux, description linguistique du texte littéraire et stylistique des profondeurs, par un paradoxe au moins aussi curieux que celui par lequel Barthes a réinventé la rhétorique, ont conduit au retour du style.

Norme, écart, contexte

Le problème de la stylistique, dégagé par Stanley Fish, était sa circularité : l'interprétation présupposait la description, mais la description présupposait l'interprétation. Pour s'en sortir, ont pensé les littéraires marqués par la théorie et la linguistique, ne suffirait-il pas de viser l'exhaustivité, de *tout* décrire, sans interpréter les traits relevés, sans se préoccuper de leur sens ni de leur signification ? Sur ce modèle, l'étude formelle la plus

poussée, en tout cas la plus connue, et la référence obligée de toute description linguistique du texte littéraire, a été l'article de Jakobson et Lévi-Strauss sur « Les Chats » (1962). Mais l'objection ne devait pas tarder, et elle était prévisible. Cette méthode était sans objet, a fait valoir Riffaterre dès 1966, car les catégories de la description linguistique ne sont pas nécessairement pertinentes d'un point de vue littéraire : « Aucune analyse grammaticale d'un poème ne peut nous donner plus que la grammaire du poème », a-t-il riposté dans une formule mémorable (Riffaterre, 1966 : 1971, p. 325).

La linguistique structurale prétendait abolir la stylistique, l'intégrer et la dépasser, substituer la description objective et l'étude formelle de la langue du poème aux considérations plus ou moins capricieuses et oiseuses sur le style du poète. La répréhension de Riffaterre a porté sur la pertinence (*relevance*) ou la validité littéraire des catégories linguistiques utilisées par Jakobson et Lévi-Strauss. Toutes leurs descriptions sont belles et bonnes, leur ambition d'exhaustivité est admirable, mais qu'est-ce qui nous prouve que les structures qu'ils mettent au jour sont non seulement linguistiques mais aussi littéraires ? Qu'est-ce qui nous dit que le lecteur les perçoit, qu'elles font sens ? La question est encore celle d'une médiation, cette fois entre la langue et la littérature, pour résoudre une alternative outrée. Une description linguistique est-elle *ipso facto* littéraire ? Ou existe-t-il entre les deux un niveau rendant tel trait linguistique littérairement pertinent, c'est-à-dire poétiquement marqué pour le lecteur ?

Traditionnellement, les notions solidaires de *norme* et d'*écart* permettaient de résoudre la question de la pertinence littéraire d'un trait linguistique. Le style, c'était en substance la licence poétique, l'écart par rapport à l'usage tenu pour normal du langage. Or, chez Jakobson, la notion de style a disparu, et avec elle le couple de la norme et de l'écart. Selon son schéma fonctionnel de la communication littéraire, le style s'est dispersé entre la fonction *émotive* ou *expressive* du langage, qui met l'accent sur le locuteur, et la fonction *poétique*, qui insiste sur le message pour son propre compte. Mais quelle est l'analyse qui prend en charge la fonction expressive ? Cela n'est pas dit. Et la poétique prend-elle en charge la fonction poétique à l'exclusion des autres ? Cela n'est pas dit non plus. Enfin, ni la fonction expressive ni la fonction poétique ne sont plus évaluées, semble-t-il, en référence à une norme.

Le problème qui se posait à Riffaterre était assez voisin de celui qu'avait rencontré Barthes : il s'agissait de sauver la notion de style – Riffaterre n'en était pas encore à s'en débarrasser –, sans avoir recours au dualisme de la norme et de l'écart, désormais mal vu, comme tout dualisme, car renvoyant en dernière instance au dualisme du langage et de la pensée. Un vrai casse-tête dont il se tire admirablement, et acrobatiquement, dans un autre article contemporain, « Critères pour l'analyse du style » (1960) : « Le *style*, décrète-t-il, est compris comme un soulignement (*emphasis*) (expressif, affectif ou esthétique) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération de sens » (Riffaterre,

1971, p. 30). Cette première définition ne change rien à la tradition et reste conforme au style de toujours : le style est un supplément qui ajoute au sens cognitif sans le modifier, une variation ornementale sur un invariant sémantique, une mise en valeur, une accentuation de la signification par d'autres moyens, principalement expressifs. Certes, mais nous voilà renvoyés à la vieille problématique du style comme vêtement, masque ou maquillage, et cette problématique est devenue répréhensible. Comment penser un écart sans référence à une norme, une variation sans invariant sous-jacent ? Riffaterre développe en ce point une longue parenthèse des plus subtiles :

> Définition maladroite, car elle semble présupposer une signification de base – une sorte de degré zéro – par rapport à laquelle on mesurerait des intensifications. Une telle signification ne peut s'obtenir que par une espèce de traduction (ce qui détruirait le texte comme objet), ou par une critique d'intention (ce qui remplacerait le fait de l'écriture par des hypothèses sur l'auteur) (*ibid.*, p. 31).

Riffaterre soulève honnêtement les difficultés que pose sa première définition du style au yeux d'un adversaire du dualisme, et il retire aussitôt ce qu'il vient de dire. Concevoir le style comme écart ou emphase, cela présuppose une norme ou une référence, c'est-à-dire quelque chose à accentuer et souligner : une intention, une pensée extérieure au langage, ou qui lui préexiste. Il se corrige alors :

> Je pensais à une intensité mesurée, à chaque point de l'énoncé (dans l'axe syntagmatique), sur l'axe paradigmatique où le mot qui figure dans le texte est plus ou moins « fort » que ses synonymes ou substituts possibles : il n'en diffère pas par le sens. Mais son sens, quel qu'il soit au niveau de la langue, est nécessairement altéré dans le texte par ce qui le précède et par ce qui le suit (rétroaction).

La précision n'est pas absolument claire. Elle vise en tout cas à éviter que la définition du style par l'emphase présuppose un principe de synonymie. Pourtant le mot est là : « synonymes ou substituts possibles ». Riffaterre cherche à glisser du paradigme au syntagme comme référence ou étalon de l'emphase. Certes, l'emphase se mesure par rapport à un synonyme ou substitut absent (sur le paradigme), mais l'emphase se mesure aussi – une autre emphase ou la même – par rapport au contexte syntagmatique, ou, en tout cas, c'est le contexte qui permet de la déceler. Riffaterre passe ainsi d'une notion d'écart par rapport à une norme à une notion d'écart par rapport au contexte. Sans dénier que le

style dépende d'un rapport *in absentia* (synonymie ou substitution), Riffaterre soutient que ce rapport est désigné (souligné) par un rapport *in praesentia* (ce qu'il appellera plus tard *agrammaticalité*). Un écart en ligne (agrammaticalité contextuelle, ou « co-textuelle ») désigne un écart en parallèle (trait de style au sens traditionnel) :

> Il est plus clair et plus économique de dire que le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y reconnaissant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.).

Le style au sens traditionnel, sans être évacué, est ainsi entendu comme la rationalisation (en profondeur) d'un effet de lecture (en surface). Le style est attente trompée, ou, en tout cas, il n'y a pas style sans cela. Et Riffaterre peut alors clore sa parenthèse et reprendre sa définition préalable du style, désormais relégitimée : « Ce qui revient à dire que le langage exprime ce que le style met en valeur […]. » L'introduction du lecteur a résolu le problème posé par la définition du style comme emphase sur ce qui n'existait pas avant le style. Le style n'est plus opposé à la référence, car le fond contre lequel il est perçu, comme une mise en relief, ne serait pas lui-même perçu sans cette mise en relief.

L'on se demandait si Barthes savait qu'il réinventait le style comme *genus dicendi*. Quant à Riffaterre, la préméditation est assurée et l'entreprise de refondation du style comme écart ou ornement rigoureusement délibérée : un écart ou un ornement qui constitue ce dont il s'écarte et qu'il orne, mais qui n'en est pas moins un écart et un ornement. Avec Riffaterre, c'est non plus l'ancien sens rhétorique du style qui a resurgi, la *rota Virgilii*, mais son sens classique et traditionnel, celui des rhétoriques de l'*elocutio* où le trope et la figure se sont imposés sur le devant de la scène, au détriment de la tripartition des styles. Plus tard, Riffaterre évitera de parler du style, vite devenu un mot tabou ; sa « stylistique structurale », comme il l'appelait à l'époque, cédera la place à une « sémiotique de la poésie ». Le style, comme écart désigné par le contexte, sera rebaptisé « agrammaticalité », par un emprunt transparent à la linguistique, désormais science de référence. Mais la notion n'a pas changé fondamentalement de sens : elle permet de poursuivre une analyse de l'écart, même si l'appellation de *stylistique* a dû être sacrifiée aux dieux du moment.

Le style comme pensée

L'utopie de la description linguistique objective et exhaustive du texte littéraire a absorbé beaucoup de bonnes volontés dans les années soixante et soixante-dix : innombrables ont été les pastiches des « Chats » de Jakobson et Lévi-Strauss. L'autre tentation était d'accepter la définition du style comme vision du monde, propre à un individu ou à une classe d'individus, au sens où l'histoire de l'art l'avait validée. Cette conception du style ne manquait d'ailleurs pas de grands précurseurs. Elle n'est pas sans rappeler la tradition linguistique romantique et postromantique allemande, qui, de Johann Herder et Wilhelm von Humboldt jusqu'à Ernst Cassirer, identifiait langue, littérature et culture (Combe, p. 78-79). Cette philosophie du langage, répandue chez les comparatistes indo-européens, avait cours également en France, par exemple chez Antoine Meillet et Gustave Guillaume, et c'est vraisemblablement par ce chemin qu'elle est parvenue jusqu'à Benveniste, dans son article liant catégories de langue et catégories de pensée. L'écueil du dualisme est évité, puisque la langue est tenue pour le principe de la pensée, et non pour son expression, suivant une doctrine qui n'était pas non plus étrangère à la pensée de Saussure, lui aussi indo-européaniste, pour qui la langue correspondait à un découpage simultané du réel en unités de son et en unités de sens.

Une partie de la réflexion sur le style a donc repris le sens que l'histoire de l'art et l'anthropologie avaient donné au mot. J'ai déjà signalé la conformité de la stylistique de Spitzer, ou encore de la critique thématique, avec cette conception du style. Au moment où la linguistique mettait en cause la stylistique, Jean Starobinski proposait à cette dernière un projet alternatif : « En critique, disait-il, l'opération convergente de la phénoménologie et de la psychanalyse pourrait s'appeler stylistique » (Starobinski, 1964: 1970, p. 282). Constituer une phénoménologie psychanalytique du texte littéraire, voilà bien l'ambition que la stylistique pouvait encore revendiquer, auprès de la linguistique, dans les pas de Gaston Bachelard et de l'école de Genève.

La stylistique de Spitzer était fondée sur le principe de l'unité organique de la pensée et de la langue, à la fois du point de vue de la collectivité et du point de vue de l'individu. Comme il le rappelait en 1948, sa question, analogue à celle que son ami Karl Vossler posait pour l'ensemble d'une littérature nationale en rapport avec la totalité de sa langue, mais plus modeste, était à l'origine celle-ci : « Peut-on reconnaître l'esprit d'un écrivain à son langage particulier ? » (Spitzer, p. 53). Par l'étude du style, grâce à la caractérisation de l'individualité d'un écrivain par sa déviation stylistique, il espérait pouvoir « jeter un pont entre linguistique et histoire littéraire » (*ibid.*, p. 57), et comptait ainsi réconcilier les vieux frères ennemis des lettres. Le style n'a donc plus rien chez lui d'un choix conscient de l'auteur, mais, comme déviation, il est expressif d'un « *etymon* spirituel », d'une « racine psychologique » :

> Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ces déviations ou presque : ne pourrait-on pas trouver le radical spirituel, la racine psychologique des différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain (*ibid.*, p. 54) ?

Le trait de style s'offre à l'interprétation comme symptôme, individuel ou collectif, de la culture dans la langue. Et, de même qu'en histoire de l'art, il tient à un détail ou à un fragment, à un indice ténu et marginal permettant de reconstruire toute une vision du monde. Le modèle du stylisticien est de nouveau le chasseur, le détective ou le devin mis en valeur par Ginzburg. Spitzer se réclame en effet du cercle herméneutique, comme va-et-vient entre les détails périphériques et le principe créateur, procédant par l'anticipation ou la divination du tout. Chacune des études de style de Spitzer « accord[e] autant de sérieux à un détail linguistique qu'au sens d'une œuvre d'art » (*ibid.*, p. 64), et cherche ainsi à identifier une vision du monde collective et individuelle, une pensée non rationnelle, mais symbolique, au principe d'une œuvre.

La ressemblance avec Proust est manifeste dans cette théorie du style comme pensée ou vision. Mais, plus généralement, c'est toute la critique thématique qui pourrait être décrite comme une stylistique des thèmes, puisqu'elle repose elle aussi sur l'hypothèse d'une union profonde du langage et de la pensée. Il en a déjà été question à propos de l'intention (voir le chapitre 2), comme d'un dernier retranchement des partisans de l'auteur, identifié à sa « pensée indéterminée », une fois que l'idée de son « intention claire et lucide » avait été discréditée. Avec le style, on retrouve cette manière critique exactement à la même place moyenne, et donc peu confortable, tentant de se démarquer des extrêmes, à mi-chemin entre les fidèles de la vieille stylistique des auteurs et les zélateurs de la nouvelle linguistique des textes, par conséquent victime des quolibets des deux bords, accusée de renoncer à l'essence de la littérature, ou de se compromettre avec l'idéalisme et de reconduire sournoisement le dualisme. Des diverses variantes de la stylistique profonde, que ce soit la stylistique de Spitzer, la critique thématique ou l'anthropologie de l'imaginaire, ne peut-on pas dire, comme Kermode de l'esthétique de la réception, qu'avec elles la théorie littéraire a rejoint le sens commun ? Malheureusement pour elles, cela revient à les désigner à la vindicte.

D'autres références ont permis de compliquer apparemment le dualisme, c'est-à-dire de le perpétuer. Georges Molinié, par exemple, redéfinit aujourd'hui l'objet de la stylistique par l'intermédiaire de Hjelmslev, qui distinguait substance et forme du *contenu*, et substance et forme de l'*expression* (voir le premier chapitre) : le style, d'après Molinié, n'est pas concerné

par la substance du contenu (l'idéologie de l'écrivain), mais quelquefois par la substance de l'expression (le matériel sonore), et toujours par la forme du contenu (les lieux de l'argumentation) et par la forme de l'expression (les figures, la distribution du texte) (Molinié, 1989, p. 4). Ainsi, le style est dans le sujet (la forme du contenu), et le sujet est dans le style (la forme de l'expression). C'est une manière adroite de réhabiliter la stylistique par-delà la linguistique, mais il n'est pas sûr que le reproche de dualisme ne puisse pas être invoqué, puisque la distinction entre l'*inventio* et l'*elocutio* rhétoriques reste au premier plan.

Le retour du style

Il faut bien constater que le style a survécu aux attaques de la linguistique. On parle toujours de lui et, quand on le réduit à l'un de ses pôles (individuel ou collectif), l'autre réapparaît aussitôt comme par enchantement, par exemple chez le premier Barthes réinventant l'écriture entre langue et style, ou chez le premier Riffaterre revalorisant l'écart comme agrammaticalité. Il y a une évidence du fait de style, que les pastiches confirment, que ce soient ceux de Proust, de Reboux et Muller, qui jouent sur les idiotismes des écrivains, ou les exercices de style de Queneau, qui multiplient les tours de syntaxe et les variations de vocabulaire, de l'académique à l'argotique.

Mais comment répondre à l'objection honteuse soulevée contre la synonymie : *dire autrement la même chose, c'est dire autre chose* ? La notion traditionnelle de style présuppose celle de synonymie. Pour qu'il y ait style, il faut qu'il existe plusieurs façons de dire la même chose : ainsi va le principe. Le style engage un choix entre différentes manières de dire la même chose. Peut-on maintenir une distinction du sujet – ce qu'on dit – et du style – comment on le dit – sans tomber dans tous les travers du dualisme ? La synonymie, tant mise à mal par la linguistique et la philosophie du langage, ne peut-elle être révisée pour relégitimer le style ? Alors le style aurait retrouvé sa plénitude, ou presque.

Les littéraires ne se résolvent pas aux demi-mesures (ils sont peu dialecticiens) : ou bien l'intention de l'auteur est la réalité de la littérature, ou bien elle n'est qu'une illusion ; ou bien la représentation de la réalité est la réalité de la littérature, ou bien elle n'est qu'une illusion (mais au nom de quelle réalité dénoncer cette illusion ?) ; ou bien le style est la réalité de la littérature, ou bien il n'est qu'une illusion, et dire autrement la même chose, c'est en réalité dire autre chose. Parce qu'on est au rouet, il est tentant, comme le fait un Stanley Fish, de se débarrasser du style pour se tirer d'affaire au plus vite. Si le style est mort, alors tout est permis.

Le philosophe Nelson Goodman a résolu l'aporie avec une simplicité et une élégance confondantes – c'est un peu comme l'œuf de Colomb, il suffisait d'y penser – dans les quelques pages de son article sur « Le statut du style » (1975). La synonymie, affirme-t-il, cette synonymie sans laquelle le style ne paraissait pas pensable, eh bien, elle n'est pas du tout indispensable pour que le style existe, c'est-à-dire pour rendre la catégorie du style légitime. La synonymie est certes suffisante pour qu'il y ait style, mais c'est beaucoup trop demander, payer beaucoup trop cher. La condition nécessaire du style est en fait bien plus souple et moins contraignante. Comme l'observe Goodman, « la distinction entre le style et le contenu ne suppose pas qu'exactement la même chose puisse être dite de différentes façons. Elle suppose seulement que ce qui est dit puisse varier de façon non concomitante avec les façons de dire » (Goodman, 1990, p. 36). Autrement dit, pour sauver le style, on n'est pas obligé de croire à la synonymie exacte et absolue, mais seulement d'admettre qu'il y a des manières très diverses de dire des choses très semblables et, inversement, des manières très semblables de dire des choses très diverses. Le style suppose simplement qu'une variation de contenu n'implique pas une variation de forme équivalente – de même amplitude, de même force –, et vice versa, ou encore que la relation du contenu et de la forme ne soit pas biunivoque.

En somme, le pastiche prouve le style. Les pastiches de Proust ou les exercices de style de Queneau sont très différents les uns des autres, même s'ils racontent tous à peu près la même chose : l'histoire d'un escroc qui prétendit avoir découvert le secret de la fabrication du diamant, ou la rencontre d'un jeune homme au chapeau mou dans un autobus parisien. Et inversement, il y a un air de famille entre les œuvres d'un même auteur, d'une même école ou d'une même période, même si elles traitent de sujets fort lointains les uns des autres. Plusieurs œuvres sur le même sujet – ou à peu près le même sujet – peuvent avoir des styles différents, et plusieurs œuvres sur des sujets différents peuvent avoir le même style. Conclusion de Goodman : « Ce n'est pas parce qu'on se passe de la synonymie que style et sujet ne font plus qu'un. »

L'abandon du principe de synonymie comme condition nécessaire et suffisante du style n'élimine donc pas, sauf dans une logique absolutiste et suicidaire du tout ou rien, la distinction du sujet et du style, la différence entre ce dont on parle et comment on le dit. Simplement, cela conduit à substituer au principe manifestement trop ingénu et insuffisant : *il y a plusieurs façons de dire la même chose*, une hypothèse plus libérale et pondérée : *il y a des façons assez différentes de dire à peu près la même chose*.

Style et exemplification

D'après Goodman, cette révision doit servir de fondement à une définition du style comme *signature*, c'est-à-dire celle qui a dominé, sinon dans les études littéraires, du moins en histoire de l'art, où le terme est omniprésent depuis la fin du XIX^e^ siècle et a défini longtemps l'objet même de la discipline (comme *connoisseurship*, ou expertise relative à l'attribution), du moins jusqu'au moment où elle a été elle aussi gagnée par la théorie. Le style comme signature s'applique aussi bien à l'individu qu'au mouvement ou à l'école, et à la société : à chacun de ces niveaux, il permet de résoudre les questions d'attribution. C'est un air de famille que nous reconnaissons même si nous ne sommes pas en mesure de le décrire, de le détailler ou de l'analyser. « Un style, écrit Goodman, est [...] une caractéristique complexe qui sert de caractéristique à un individu ou à un groupe » (*ibid.*, p. 44), formulation qu'il devait préciser ailleurs en réponse à une objection :

> Un trait de style, à mon sens, est un trait exemplifié par l'œuvre et qui contribue à la situer dans un ensemble parmi certains ensembles significatifs d'œuvres. Les traits caractéristiques de tels ensembles d'œuvres – non les traits d'un artiste ou de sa personnalité, ou d'un lieu ou d'une période ou de leur caractère – constituent le style (Goodman, 1984, p. 131).

Plus simplement dit, un style, c'est un paquet d'indices qui permettent de répondre aux questions : qui ? quand ? et où ?

Goodman préfère toutefois, comme dans la citation précédente, le terme d'*exemplification* à celui d'*indice*, venu de Peirce. D'après lui, la *référence* se divise en deux variétés principales : d'une part la *dénotation*, qui est « l'application d'un mot, d'une image ou d'une autre étiquette (*label*) à une ou plusieurs choses », en gros le *symbole* (signe conventionnel) de Peirce, comme *Utah* dénote un État et *État* chacun des cinquante États des États-Unis ; d'autre part l'*exemplification*, où disparaissent l'*indice* (signe motivé par une relation causale) et l'*icône* (signe motivé par une relation d'analogie) de Peirce. L'exemplification est la référence par un échantillon (*sample*) à un trait de cet échantillon, comme un échantillon dans le livre d'échantillons d'un tailleur *exemplifie* sa couleur, sa texture, son tissage, sa matière, son épaisseur, mais non sa taille ou sa forme (Goodman, 1990, p. 55 et 59). Un exemple réfère à certaines classes auxquelles il appartient ou à certaines propriétés qu'il possède, et, quand un objet exemplifie une classe ou une propriété, inversement cette classe ou cette propriété s'applique à cet objet (le dénote, en est un prédicat) : « Si *x* exemplifie *y*, alors *y* dénote *x*. » Si mon chandail exemplifie la couleur « vert », alors *vert* dénote la couleur de mon chandail, *vert* est un prédicat de mon chandail (mon chandail est vert).

Je dois entrer dans ce détail parce que Genette a relié, et même identifié, les deux notions de *style* et d'*exemplification*, empruntées par lui à Goodman, et cela lui a permis de réconcilier poétique et stylistique dans une « esquisse de définition sémiotique du style » qu'il propose dans *Fiction et Diction* (1991). Selon Genette, l'exemplification recouvre en effet tous les emplois modernes de la notion de style, comme *expression*, *évocation* ou *connotation*. D'où cette nouvelle définition qu'il propose : « Le style est la fonction exemplificative du discours, comme opposée à sa fonction dénotative » (Genette, p. 115). Ainsi – nouveau signe d'un changement de climat –, la poétique, ou la sémiotique, par l'entremise de l'un de ses chefs de file, servirait à refonder la stylistique qu'elle avait longtemps voulu éliminer.

L'ennui, c'est que, si l'exemplification recouvre le style, elle recouvre également beaucoup d'autres aspects du discours, non seulement d'autres traits formels qu'on a généralement cessé d'amalgamer au style (comme le genre : un texte exemplifie le genre auquel il appartient), mais aussi des aspects relevant du contenu, et même de la substance du contenu (un discours exemplifie notamment son idéologie) : « On est l'homme de son idée ; il y a beaucoup moins d'idées que d'hommes, ainsi tous les hommes d'une même idée sont pareils », dit le héros de la *Recherche* à son ami Saint-Loup, lequel s'empresse d'ailleurs de lui voler cette idée (Proust, 1988, p. 404). La polarité de la dénotation et de l'exemplification rappelle celle du sens (*meaning*) et de la signification (*significance*) par laquelle Hirsch cherchait à réhabiliter l'intention comme critère de l'interprétation (voir le chapitre 2). Et Genette est en effet inévitablement conduit à une réflexion herméneutique, inhabituelle chez lui :

> Les puristes militent […] en faveur d'une lecture rigoureusement historique, purgée de tout investissement anachronique : il faudrait recevoir les textes anciens comme pouvait le faire un lecteur d'époque, aussi cultivé et aussi informé que possible des intentions de l'auteur. Une telle position me semble excessive, d'ailleurs utopique pour mille raisons (Genette, p. 146-147).

Débat ancien où Genette retrouve la position de bon sens défendue par Hirsch, un juste milieu très aristotélicien :

> L'attitude la plus juste serait, me semble-t-il, de faire droit à la fois à l'intention signifiante (dénotative) d'origine et à la valeur stylistique (connotative) ajoutée par l'histoire. […] Le mot d'ordre, à vrai dire plus facile à énoncer qu'à suivre, serait en somme : purisme en fait de dénotation, que régit l'intention auctoriale ; laxisme en fait d'exemplification, que l'auteur ne peut jamais totalement maîtriser et que régit plutôt l'attention du lecteur (*ibid.*, p. 147).

Tout cela, qui est fort sage, vérifie la thèse de Hirsch, selon laquelle le commun des lecteurs, y compris les professionnels, croit au sens originel et le sépare de la signification actuelle, comme ensemble des applications possibles du texte, ou ensemble des classes et propriétés qu'il peut exemplifier aujourd'hui. Mais cela confirme aussi que l'exemplification est bien plus vaste que le style.

Contraint par conséquent de limiter le « versant exemplificatoire du discours », Genette le rapproche alors de son opacité, opposée à sa transparence, ou de son intransitivité, opposée à sa transitivité, et il l'assimile au « versant perceptible du discours », autrement dit à son expression (*ibid.*, p. 135). Mais on retombe de Charybde en Scylla, et il est cette fois à craindre que l'on n'ait fait que retrouver, sous le nom de style, fût-ce au prix d'une concession à la littérature de régime conditionnel, la fonction poétique de Jakobson, comme accent sur le message. Le couple rebaptisé de la « fonction exemplificative » et de la « fonction dénotative » n'est pas en effet sans rappeler celui de la fonction poétique et la fonction référentielle. Bref, la définition du style par l'exemplification est trop large ou trop étroite.

L'effort reste pourtant méritoire. Ce qui est incontestablement nouveau, et nullement négligeable, c'est que la substitution de la fonction exemplificative à la fonction poétique remet forcément au premier plan les considérations sémantiques et pragmatiques généralement tenues à distance par la poétique et la sémiologie. Genette conclut significativement par un éloge de Spitzer et d'Aby Warburg, dont le célèbre adage *God is in the detail*, après avoir été la devise des historiens de l'art, devrait devenir celle de tout stylisticien.

Norme ou agrégat

Ainsi, au principe absolutiste qui condamnait le style (*il y a plusieurs façons de dire la même chose*), on peut substituer un principe assoupli qui rachète la stylistique (*il y a des manières très diverses de dire des choses très semblables et, inversement, des manières très semblables de dire des choses très diverses*). N'est-ce pas là, toutefois, au terme d'un détour un peu hypocrite, retomber sur la stylistique traditionnelle, ou du moins sur celle de Bally ? Cela ne revient-il pas à distinguer un sens fondamental invariant et, sous le nom de style, une signification accessoire, décorative, affective ou expressive ? A opposer un invariant sémantique de référence et des variantes stylistiques (plus ou moins) synonymes ? Peut-être, mais toute la nuance est dans ce « plus ou moins », qui rend la notion de style indépendante d'un dualisme strict de la pensée et du langage. Au reste, qui a jamais

prétendu que des variantes stylistiques étaient strictement synonymes ? Les censeurs du style s'en prenaient à une fiction et condamnaient un homme de paille ; ils demandaient trop pour tout rejeter.

Il s'est produit en stylistique un déplacement voisin de celui qui a permis aux linguistes contemporains de repenser le rapport de la langue et de la parole légué par Saussure, et infléchi par Benveniste à partir de son article sur la « Sémiologie de la langue » (1969). Bally, dans la foulée de Saussure, mettait l'accent sur l'aspect social et systématique du style, il abordait le style du point de vue de la langue, non de la parole. Ensuite, les linguistes, demandant une description exhaustive du texte littéraire, réduisirent le style à un moyen d'accès à des universaux littéraires. Mais la parole est désormais de retour au premier plan de la linguistique comme de la stylistique : toutes deux sont plus soucieuses du langage en action que du langage en puissance, et la *pragmatique*, nouvelle branche de la linguistique développée depuis vingt ans, les a réconciliées.

Ces revirements peuvent donner l'impression qu'on n'en finira jamais avec l'ancienne querelle des *analogistes* et des *anomalistes* qui parcourt toute l'histoire de la linguistique : on s'intéresse au style comme généralité ou sociolecte, puis au style comme singularité ou idiolecte, puis de nouveau au style comme sociolecte, etc. Mais le style, comme tout fait de langage, est impensable sans ces deux aspects, et le rapport entre l'invariant et les variations, entre la norme et l'écart – termes dont il est impossible de se débarrasser pour de bon –, entre le général et le particulier, a quand même été profondément repensé par les linguistes et les stylisticiens contemporains sur les traces de Benveniste. De même que seule la parole *existe* en linguistique, on peut dire que seuls les styles individuels *existent* en stylistique. Aussi les généralités, comme la langue ou les genres, doivent-elles être conçues comme des agrégats momentanés, des standards qui naissent de la transaction, et non comme des normes ou des étalons qui pourraient lui préexister. La langue n'a pas d'existence réelle ; la parole et le style, l'écart et la variation sont les seules réalités en matière de langage. Ce qu'on appelle un invariant, une norme, un code, voire un universel, ce n'est jamais qu'une stase provisoire et révisable.

Trois aspects du style sont ainsi revenus au premier plan, ou n'ont jamais été vraiment éliminés. Il semble qu'ils soient inévitables et indépassables. Ils ont en tout cas résisté victorieusement aux assauts que la théorie leur a livrés :

- le style est une variation formelle sur un contenu (plus ou moins) stable ;
- le style est un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre permettant d'en identifier et d'en reconnaître (plus intuitivement qu'analytiquement) l'auteur ;
- le style est un choix entre plusieurs « écritures ».

Seul le style comme norme, prescription ou canon passe mal, et n'a pas été réhabilité. Mais à part cela, le style existe bel et bien.

6

L'histoire

Les deux derniers éléments dont je voudrais encore mettre en évidence les enjeux théoriques – l'*histoire* et la *valeur* – ne sont pas tout à fait de même nature que les précédents. Les cinq premiers étaient de plain-pied avec la littérature ; ils étaient nécessairement présents dans l'échange littéraire le plus simple, inévitablement impliqués par le moindre contact avec la littérature. Dès que je dis un mot d'une page que je lis, ou même dès que je lis, je prends parti à son sujet. Que je choisisse, pour décrire un poème, un roman, ou n'importe quel texte, de privilégier le point de vue de l'auteur ou celui du lecteur, aucune étude littéraire ne peut manquer d'engager une définition de, ou une hypothèse sur, les rapports de ce texte et de la littérature, de ce texte et de son auteur, de ce texte et du monde, de ce texte et de son lecteur (moi en l'occurrence), de ce texte et de la langue. Par l'analyse de ces cinq relations, on a donc tenté de cerner les concepts fondamentaux de la littérature : *littérarité*, *intention*, *représentation*, *réception*, *style*. C'est d'ailleurs pourquoi ces relations ont été les premières visées par la théorie littéraire, dans sa croisade contre l'opinion courante.

Les deux notions qui suivent sont légèrement décalées. A la différence des précédentes, elles décrivent les rapports des textes entre eux, elles comparent les textes, soit en tenant compte du temps (l'*histoire*), soit sans en tenir compte (la *valeur*), dans la diachronie ou dans la synchronie. Ces notions sont donc en quelque sorte *métalittéraires*. Toutefois, dans les chapitres antérieurs, les textes littéraires n'ont pas été envisagés exclusivement dans leur singularité, et la pluralité constitutive de la littérature a été évoquée à plusieurs reprises, notamment avec l'intertextualité, présentée à propos de l'analyse de la relation du texte et du monde, comme substitut de la référence au monde. Mais l'angle d'attaque est différent à présent : c'est un angle *comparatif*, justement. Il s'agit d'observer les options qui animent tout discours sur la littérature, toute étude littéraire, à propos des relations des textes entre

eux, sous l'angle de l'histoire littéraire et de la valeur littéraire. Tout commentaire sur un texte littéraire prend parti sur ce qu'est l'histoire de la littérature, et sur ce qu'est la valeur en littérature. Tout texte littéraire aussi, bien entendu, mais depuis le début de ce livre, les questions posées ont été plutôt métacritiques, théoriques en tant que métacritiques (on a parlé de la littérature par le biais d'une réflexion sur ce qu'on dit de la littérature, et tout le monde a des idées sur la littérature, la littérature ne va pas sans les idées qu'on a sur elle). Il s'agit donc de dégager les hypothèses que nous faisons relativement à l'histoire et à la valeur, ou encore de départager, si possible, discours *historique* et discours *critique* sur la littérature.

Pour aborder les rapports des textes entre eux dans le temps – comment cela change, comment cela bouge, pourquoi ce n'est pas toujours la même chose –, j'ai choisi le terme d'*histoire*. D'autres auraient été possibles, comme *mouvement*, ou *évolution* littéraire. Mais *histoire* m'a semblé plus banal, plus ordinaire, et aussi plus neutre eu égard à toute valorisation, positive ou négative, du changement, que l'histoire ne tient ni pour un progrès ni pour une décadence. Le mot *histoire* a peut-être l'inconvénient d'orienter la réflexion dans une autre direction : il suggère un point de vue non seulement sur le rapport des textes entre eux dans le temps, mais aussi sur le rapport des textes à leurs contextes historiques. Pourtant, ces deux points de vue sont moins contradictoires que complémentaires, et en tout cas ils sont inséparables : l'appel au contexte historique sert en effet communément à expliquer le mouvement littéraire. C'est même l'explication la plus courante : la littérature change parce que l'histoire change autour d'elle. Des littératures différentes correspondent à des moments historiques différents. Si, comme le notait Walter Benjamin en 1931, dans un article intitulé « Histoire littéraire et science de la littérature »,

> il est impossible de définir l'état présent d'une discipline quelconque sans montrer que sa situation actuelle n'est pas seulement un maillon dans le développement historique autonome de la science considérée, mais plus encore un élément de toute la culture à l'instant correspondant (Benjamin, 1971, p. 7),

cela est encore plus vrai de la littérature. Sous le titre d'*histoire*, l'ambiguïté est donc inévitable, mais aussi bienvenue : l'histoire désigne à la fois la *dynamique* de la littérature et le *contexte* de la littérature. Cette ambiguïté est celle des rapports de la littérature et de l'histoire (histoire de la littérature, littérature dans l'histoire).

A cette réflexion sur la littérature *et* l'histoire (au double sens qui vient d'être indiqué), devront être associés toute une série de termes appartenant à des oppositions familières, comme « imitation et innovation », « anciens et modernes », « tradition et rupture », « classicisme et romantisme » ou, suivant les catégories introduites par l'esthétique de la

réception, « horizon d'attente et écart esthétique ». Tous ces couples ont servi, à un moment ou un autre, à représenter le mouvement littéraire. Revient-il à la littérature d'imiter ou d'innover, de se conformer à l'attente des lecteurs ou de la modifier ? La question du mouvement historique touche ici – mais j'ai souvent répété que toutes ces notions étaient solidaires et formaient un système – non seulement à celles d'intention, de style ou de réception, mais encore à celle de valeur, et en particulier au nouveau comme valeur moderne par excellence.

Selon une démarche désormais familière, on peut partir, pour analyser les rapports de la littérature et de l'histoire (comme contexte et comme mouvement), des deux positions antithétiques habituelles, ou des deux lieux communs sur le sujet. L'un dénie toute pertinence à ces rapports, l'autre y réduit la littérature : d'un côté le classicisme, ou encore le formalisme en général, de l'autre l'historicisme, ou encore le positivisme. L'*illusion génétique*, comparable aux autres illusions que la théorie a dénoncées (les illusions intentionnelle, référentielle, affective, stylistique), consiste à croire que la littérature peut, et doit, s'expliquer par des causes historiques. Et s'en prendre à l'histoire, il semble que cela soit en effet le geste indispensable et inaugural de la plupart des démarches théoriques pour établir l'autonomie des études littéraires. La théorie littéraire accuse l'histoire littéraire de noyer la littérature dans un processus historique qui méconnaît sa « spécificité » de littérature (le fait précisément qu'elle échappe à l'histoire). En même temps, et de façon peut-être légèrement incohérente, la théorie – mais ce ne sont pas nécessairement les mêmes théoriciens– reproche à l'histoire littéraire de n'être pas, en général, authentiquement historique, car elle n'intègre pas la littérature à des processus historiques, mais se borne à établir des chronologies littéraires. Le point de vue diachronique sur la littérature (la littérature comme document) et le point de vue synchronique (la littérature comme monument) paraissent inconciliables, à de rares exceptions près, comme le formalisme russe, qui a voulu faire dépendre une histoire littéraire d'une théorie littéraire (la littérarité comme défamiliarisation à la fois synchronique et diachronique), mais auquel on n'a pas manqué de reprocher que son histoire ne fût pas véritablement historique.

Pourtant, même si théorie littéraire et histoire littéraire, dans la plupart de leurs incarnations, ont été allergiques l'une à l'autre, il semble difficile de nier que les différences entre les œuvres littéraires soient au moins en partie historiques. Il est donc légitime de demander à toute théorie – et à toute étude littéraire – comment elle rend compte de ces différences historiques, les définit, les situe. Une théorie – inspirée par exemple de la linguistique ou de la psychanalyse – peut refuser l'histoire comme cadre explicatif de la littérature, mais elle ne peut pas ignorer que la littérature a immanquablement une dimension historique. D'autre part, les deux questions du changement en littérature et de la contextualisation de la littérature ne sont pas nécessairement identiques ni réductibles l'une à l'autre, mais leur affinité est elle aussi impossible à ignorer longtemps. Avant d'aborder les

conflits récents entre théorie et histoire littéraires, il semble opportun de prendre un peu de recul, et de rappeler brièvement sous quelles formes on s'est réclamé de l'histoire dans les études littéraires.

Histoire littéraire et histoire de la littérature

Avant que l'histoire et la littérature n'eussent reçu leurs définitions modernes au XIX^e^ siècle, on avait écrit des chroniques de la vie des écrivains et des livres, belles-lettres et sciences comprises, comme la monumentale *Histoire littéraire de la France* entreprise par Dom Rivet, Dom Clémencet et les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur (1733-1763). Mais la conscience historique de la littérature comme institution sociale relative dans le temps et dépendant du sentiment national n'apparaît pas, en France, avant que Mme de Staël, dans *De la littérature* (1800), ouvrage influencé par le romantisme allemand, ne souligne l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature. A sa naissance, la critique historique, fille du romantisme, est relativiste et descriptive. Elle s'oppose à la tradition absolutiste et prescriptive, classique ou néoclassique, jugeant toute œuvre par rapport à des normes intemporelles. Elle fonde à la fois la philologie et l'histoire littéraire, qui partagent l'idée que l'écrivain et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique.

Dans la tradition française, Sainte-Beuve, avec ses « portraits littéraires », explique les œuvres par la vie des auteurs et la description des groupes auxquels ils ont appartenu. Taine, plus positif dans son déterminisme, explique les individus par trois facteurs nécessaires et suffisants : la *race*, le *milieu* et le *moment*. Brunetière ajoute aux déterminations biographique et sociale celle de la tradition littéraire elle-même, représentée par le *genre*, qui agit sur une œuvre, ou auquel elle réagit. Au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, Lanson, influencé par l'histoire positiviste, mais aussi par la sociologie d'Émile Durkheim, formula l'idéal d'une critique objective, opposée à l'impressionnisme de ses contemporains. Il établit l'histoire littéraire, comme substitut de la rhétorique et des belles-lettres, à la fois au lycée, où elle fut introduite peu à peu à partir des programmes de 1880, et à l'université, qui fut réformée en 1902. Alors que la rhétorique servait censément à reproduire la classe sociale des orateurs, l'histoire littéraire devait former tous les citoyens de la démocratie moderne.

On parle d'*histoire littéraire* et aussi d'*histoire de la littérature* : Lanson, à qui l'histoire littéraire française s'est longtemps identifiée (mais il n'avait pas participé à la fondation de la *Revue d'histoire littéraire de la France* en 1894), avait commencé sa carrière par une

Histoire de la littérature française (1895), que plusieurs générations d'étudiants ont bien connue. Les deux expressions ne sont pas synonymes, mais elles ne sont pas non plus indépendantes (Lanson témoigne de leur liaison). Une histoire de la littérature (française), c'est une synthèse, une somme, un panorama, un ouvrage de vulgarisation, et, le plus souvent, non pas une véritable histoire, mais une simple succession de monographies sur les grands écrivains, et les moins grands, rangés dans l'ordre chronologique, un « tableau », comme on disait au début du XIX^e^ siècle ; c'est un manuel scolaire ou universitaire, ou encore un beau livre (illustré) visant le public cultivé. Après le Lanson, le Castex et Surer et le Lagarde et Michard (combinant l'anthologie avec l'histoire) se sont partagé le marché des lycées, puis de nombreux manuels plus ou moins subversifs sont apparus à partir de la fin des années soixante. Aujourd'hui, une seule personne ose rarement assumer seule le récit de toute l'histoire d'une littérature nationale, et les entreprises de ce genre sont le plus souvent collectives, ce qui leur donne une apparence de pluralisme et d'objectivité.

L'histoire littéraire, en revanche, désigne depuis la fin du XIX^e^ siècle une discipline érudite, ou une méthode de la recherche, *Wissenschaft* en allemand, *Scholarship* en anglais : c'est la philologie, appliquée à la littérature moderne (la *Revue d'histoire littéraire de la France*, à sa naissance, voulait être le pendant de *Romania*, revue fondée en 1872 pour l'étude de la littérature médiévale). En son nom, on se livre aux travaux d'analyse sans lesquels aucune synthèse (aucune histoire de la littérature) ne pourrait se constituer valablement : avec elle la recherche universitaire prend le relais de l'érudition bénédictine, poursuivie à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres après la Révolution. Elle s'applique à la littérature comme institution, c'est-à-dire pour l'essentiel aux auteurs, majeurs et mineurs, aux mouvements et aux écoles, plus rarement aux genres et aux formes. D'une certaine manière, elle rompt avec l'approche historique causaliste, du genre de la philosophie de l'histoire, qui s'était développée au XIX^e^ siècle en France, de Sainte-Beuve à Taine et à Brunetière, mais c'est le plus souvent pour retomber dans l'explication génétique par les sources.

Enfin, l'histoire littéraire et l'histoire de la littérature ont le même idéal lointain, que ni l'une ni l'autre ne prétendent réaliser encore, mais qui sert à les justifier toutes deux : la constitution d'une vaste histoire sociale de l'institution littéraire en France, ou d'une histoire complète de la France littéraire (comprenant aussi le livre et la lecture).

Deuxième distinction : l'histoire littéraire, comme discipline, par opposition à l'histoire de la littérature, comme tableau, a elle-même un sens très large et un sens plus précis. Au sens large, l'histoire littéraire recouvre toute étude savante sur la littérature, toute recherche littéraire (voir le long monopole exercé par le lansonisme sur les études littéraires en France). Elle s'apparente à la philologie, au sens allemand du XIX^e^ siècle, définie comme l'étude archéologique du langage, de la littérature et de la culture en général, sur le modèle des études grecques et latines, puis des études médiévales, visant la reconstruction

historique d'une époque que l'on se résout à ne plus comprendre comme si l'on y était. L'histoire littéraire est donc une branche de la philologie entendue comme science totale d'une civilisation passée, dès lors qu'on reconnaît et qu'on accepte la distance qui nous sépare des textes de cette civilisation.

L'hypothèse centrale de l'histoire littéraire est que l'écrivain et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique, que la compréhension d'un texte suppose la connaissance de son contexte : « Une œuvre d'art n'a de valeur que dans son encadrement, et l'encadrement de toute œuvre, c'est son époque », écrivait Renan. En somme, je fais de la philologie ou de l'histoire littéraire lorsque je vais lire une édition rare à la Bibliothèque nationale, mais non quand je lis une édition de poche du même ouvrage chez moi au coin du feu. Suffit-il d'aller en bibliothèque pour faire de l'histoire littéraire ? En un sens, oui. Lanson prétendait qu'on fait de l'histoire littéraire dès qu'on s'intéresse au nom de l'auteur inscrit sur la couverture du livre, qu'on donne par là au texte un contexte minimal, qu'on sort un tant soit peu du texte pour rejoindre l'histoire.

Mais la philologie a aussi un sens restreint, plus moderne, celui de la grammaire historique, de l'étude historique de la langue. Entre la vaste histoire sociale de l'institution littéraire et la philologie restreinte à la linguistique historique, la marge est immense, et l'histoire littéraire reste sujette à controverse.

Histoire littéraire et critique littéraire

A la fin du XIX^e^ siècle, quand l'histoire littéraire s'est instituée comme discipline universitaire, elle voulait se démarquer de la critique littéraire, qualifiée de dogmatique ou d'impressionniste (Brunetière d'un côté, Faguet de l'autre), et condamnée pour cette raison. On se réclamait du positivisme contre le subjectivisme, dont la critique dogmatique n'aurait offert qu'une variante.

Au-delà de cette conjoncture démodée, l'opposition plus fondamentale est celle d'un point de vue synchronique et universaliste sur la littérature propre à l'humanisme classique – toutes les œuvres sont perçues dans leur simultanéité, elles sont lues (jugées, appréciées, aimées) comme si elles étaient contemporaines entre elles, et contemporaines de leur lecteur actuel, en faisant abstraction de l'histoire, de la distance temporelle –, et d'un point de vue diachronique et relativiste, considérant les œuvres comme des séries chronologiques intégrées à un processus historique. C'est la distinction du monument et du document. Or l'œuvre d'art est éternelle *et* historique. Par nature paradoxale, irréductible à l'une de ses faces, c'est un document historique qui continue de procurer une émotion esthétique.

L'histoire littéraire désigne à la fois le tout (au sens large, toute l'étude littéraire) et la partie (au sens restreint, l'étude des séries chronologiques). La confusion est d'autant plus ennuyeuse que les mots *critique littéraire* sont eux aussi utilisés dans un sens général et dans un sens particulier : ils désignent à la fois la totalité de l'étude littéraire et sa partie qui a trait au jugement. Ainsi, n'importe quel manuel d'histoire de la critique littéraire fait place à des formes de l'étude littéraire qui répugnent souverainement à la critique littéraire, au sens propre de jugement de valeur. Comme on le voit, ce terrain est piégé.

Que vaut d'ailleurs le critère de la présence ou de l'absence de jugement pour séparer critique et histoire littéraires ? L'historien, dit-on parfois, constate que A dérive de B, tandis que le critique affirme que A est meilleur que B. Dans la première proposition, le jugement, l'opinion, la valeur seraient absents, alors que, dans la seconde, l'observateur serait engagé. D'un côté l'objectivité des faits, de l'autre des jugements d'opinion et de valeur. Mais cette belle division est peu défendable sur le fond. La première proposition – par exemple, la mémoire involontaire proustienne trouve son origine dans le souvenir poétique chez Chateaubriand, Nerval et Baudelaire – suppose manifestement des choix. Au premier chef, qui sont les grands écrivains ? Quel est l'axe de la généalogie littéraire ? On a retenu Chateaubriand, Nerval, Baudelaire et Proust, avec quelques comparses, dans l'immense nébuleuse de la production de la librairie pendant un siècle. L'histoire littéraire se meut de sommet en sommet ; les idées circulent de génie à génie. Dates, titres et biographies sont sans doute des faits, mais aucune histoire littéraire ne se contente de donner des tableaux chronologiques. Et au principe de toute histoire littéraire, il y a ce choix fondamental : quels livres sont de la littérature ? L'histoire littéraire lansonienne a fait confiance aux sources et aux influences comme si elles étaient des faits objectifs, mais sources et influences requièrent la délimitation du champ dans lequel elles seront repérées et jugées pertinentes. Ce champ littéraire est donc le résultat d'inclusions et d'exclusions, bref, de jugements.

L'histoire littéraire procède à une contextualisation dans un domaine délimité par une critique préalable (une sélection) explicite ou implicite. Selon l'ambition, ou l'illusion, du positivisme, cette reconstruction (faire revivre un moment du passé, retrouver des témoignages, consulter des archives, établir des faits) suffit à redresser l'anachronisme de la critique. L'histoire littéraire accumule tous les faits relatifs à l'œuvre, qui, écrivait Lanson, « doit se connaître *d'abord* dans le temps où elle est née, par rapport à son auteur et à ce temps ». L'adverbe de Lanson, *d'abord*, dissimule à peine le paradoxe du texte et du contexte dont l'histoire littéraire n'est jamais sortie. Comment connaîtrait-on « au premier contact », « en premier lieu », une œuvre dans son temps et non dans le nôtre ? Lanson veut donc dire qu'il faut « avant toute chose » la connaître en son temps, que cela est plus important que de la connaître dans le nôtre. Voilà l'impératif catégorique de l'histoire littéraire. Ladite explication de texte est *d'abord* une explication par le contexte. Loin des grandes lois sociologiques ou génériques de Taine et de Brunetière, les « petits faits », en

l'occurrence les sources et les influences, deviennent les maîtres mots de l'histoire littéraire, qui accumule les monographies et remet toujours à plus tard le programme général d'une « histoire de la vie littéraire en France ».

Cela étant accordé – le positivisme dissimulait une critique littéraire qui n'osait pas dire son nom –, la nuance entre un jugement qui adopte sans vergogne le point de vue du présent (volontairement anachronique, comme dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »), et un jugement fondé (autant que faire se peut, et sans illusions) sur les normes et critères du passé, n'est-elle pas quand même fondée ? La séparation étanche de la critique littéraire et de l'histoire littéraire doit être dénoncée comme un leurre (c'est ce qu'a fait la théorie), comme toutes les polarités qui minent les études littéraires, mais non pour renoncer à l'une aussi bien qu'à l'autre. Au contraire, pour mener l'une et l'autre en connaissance de cause. L'historicisme imaginait qu'on pouvait écarter ses propres jugements pour reconstruire un moment du passé. La critique de l'historicisme ne doit pas nous empêcher d'essayer de pénétrer un tant soit peu les mentalités anciennes et de nous soumettre à leurs normes. On peut étudier le cadre et l'environnement de l'œuvre – ses alentours et ses antécédents – sans les donner pour des causes, mais seulement pour des conditions. On peut, sans ambition déterministe, parler simplement de corrélations entre les alentours, les antécédents, et l'œuvre, sans se priver de rien qui puisse éclairer sa compréhension.

Histoire des idées, histoire sociale

L'histoire littéraire, même détachée du positivisme, est-elle véritablement historique ? Et véritablement littéraire ? Au mieux, n'est-ce pas une histoire sociale ou une histoire des idées ? Lanson traçait pour l'histoire littéraire un programme ambitieux, allant loin au-delà du chapelet des monographies sur les grands écrivains. C'était en 1903, dans son « Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France », qui est toujours d'actualité :

> On pourrait […] écrire à côté de cette « Histoire de la littérature française », c'est-à-dire de la production littéraire, dont nous avons assez d'exemplaires, une « Histoire littéraire de la France » qui nous manque et qui est presque impossible à tenter aujourd'hui : j'entends par là […] le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient (Lanson, 1930, p. 8).

Qui lisait ? Que lisait-on ? Comment lisait-on, non seulement à la cour et dans les salons, mais dans chaque province, dans chaque ville et village ? Lanson concédait que ce programme était immense, mais il ne le jugeait nullement irréalisable.

Pourtant, Lucien Febvre, dans un compte rendu sévère d'un ouvrage de Daniel Mornet, disciple et successeur de Lanson, devait s'en prendre avec virulence, en 1941, à cette histoire littéraire qui s'en tenait trop strictement aux auteurs, et encore, aux grands :

> Une « histoire historique » de la littérature, […] cela veut dire ou voudrait dire l'histoire d'une littérature à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque. […] Il faudrait, pour l'écrire, reconstituer le milieu, se demander qui écrivait, et pour qui ; qui lisait, et pourquoi ; il faudrait savoir quelle formation avaient reçue, au collège ou ailleurs, les écrivains – et quelle formation, pareillement, leurs lecteurs ; […] il faudrait savoir quel succès obtenaient et ceux-ci et ceux-là, quelle était l'étendue de ce succès et sa profondeur ; il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la politique, avec les transformations de la mentalité religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique et du goût, etc. Il faudrait… Je ne continue pas (Febvre, 1992, p. 264).

Febvre regrettait que l'on eût renoncé, après Lanson, à vouloir rendre compte de toute la dimension sociale de la littérature, ce qui privait à ses yeux cette prétendue histoire littéraire d'une véritable portée historique.

Des historiens, formés à l'école des *Annales*, ont commencé, relativement récemment, à mettre en œuvre le programme de Lanson et de Febvre. Ils se sont intéressés de plus près au livre et à la lecture en réunissant des statistiques sur les tirages, sur les rééditions, sur la durée de vie des œuvres, sur leurs retours sur le marché. Ils ont cherché à connaître et à décrire les lecteurs réels sur la base d'indices matériels, comme les catalogues de bibliothèques ou les inventaires après décès. Ils ont tenté de chiffrer l'alphabétisation des Français et de mesurer la distribution de la littérature populaire, notamment la « Bibliothèque bleue de Troyes », cette littérature de colportage diffusée durant plusieurs siècles (Bollème, 1971). Le livre est ainsi devenu l'objet d'une histoire sérielle, économique et sociale, largement quantifiée, notamment pour l'Ancien Régime, mais aussi pour le XIX^e^ siècle. On peut citer l'histoire de la lecture et des publics sous l'Ancien Régime telle que Roger Chartier l'a pratiquée dans plusieurs ouvrages importants dans les années quatre-vingt, ou des monographies sur les maisons d'édition, comme celle de Jean-Yves Mollier sur

les frères Michel et Calmann Lévy (1984). Ainsi, ce sont des historiens, non des littéraires, qui réalisent aujourd'hui le programme de Lanson.

Sous le nom d'histoire littéraire, on trouve aussi des histoires des idées (littéraires), c'est-à-dire des histoires des œuvres comme documents historiques reflétant l'idéologie ou la sensibilité d'une époque. Les histoires de ce genre ont même été longtemps plus répandues que celles qui se conformaient au programme de Lanson et de Febvre, par exemple les grands livres de Paul Hazard sur la crise de la conscience européenne (1935), d'Henri Bremond sur le sentiment religieux (1916-1939), ou de Paul Bénichou sur les doctrines de l'âge romantique (1973-1992). Histoires des idées littéraires, ces entreprises ont certainement mieux résisté au temps que les produits de la sociocritique marxiste, fondés sur la doctrine du reflet, ou sur la variante structuraliste de cette doctrine procurée par Lucien Goldmann (1959). Qui croit encore aujourd'hui à une homologie entre les *Pensées* de Pascal et la vision du monde de la noblesse de robe ? Mais le grief habituel contre ces histoires des idées est qu'elles restent extérieures à la littérature. On pourrait d'ailleurs en dire autant du *Rabelais* de Febvre (1942), analyse du sentiment religieux à la Renaissance, qui passe à côté de la complexité de *Pantagruel* et de *Gargantua*. Histoire sociale, histoire des idées, ces deux histoires échouent malheureusement le plus souvent devant la littérature à cause de la difficulté de celle-ci, de son ambiguïté, voire de son incohérence. Le mieux qu'on puisse attendre d'elles, c'est une information sur les conditions sociales et les structures mentales contemporaines.

Il faut encore mentionner les histoires des formes littéraires (des codes, des techniques, des conventions), probablement les plus légitimement historiques et littéraires à la fois. Leurs objets ne sont pas des faits ni des données censés précéder toute interprétation, mais ouvertement des constructions herméneutiques. Sur ce modèle, le grand ouvrage de E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin* (1948), vaste tableau de la survivance des *topoi* ou « lieux communs » de l'Antiquité dans les littératures de l'Occident, reste l'une des études les plus marquantes. Elle n'en a pas moins été violemment attaquée. Curtius donne en effet au mot *topos* un sens très personnel et peu justifiable historiquement : il se réclame de l'*argumentorum sedes* de Quintilien, c'est-à-dire de la topique comme grille de questions à poser en tout état de cause, ou comme problématique, mais les éléments stéréotypés et récurrents qu'il repère ensuite dans la littérature médiévale ressemblent bien davantage à des motifs ou à des archétypes qu'aux *topoi* de la rhétorique ancienne, au risque de faire disparaître les différences caractéristiques des époques. Il préjuge ainsi de la réponse au problème de fond posé par son étude : celui de la survivance de la latinité dans la littérature européenne. L'ubiquité de la forme occulte chez lui la variété des fonctions. Ainsi cette histoire non seulement reste interne à la littérature, mais elle est avant tout celle de la continuité et de la tradition de l'Antiquité latine dans la culture européenne, ou de la permanence de l'ancien dans le nouveau, au détriment de

l'altérité individuelle des différentes époques du Moyen Age et de leurs productions littéraires, et dans la méconnaissance de leurs conditions historiques et sociales. Mais une histoire littéraire est-elle, doit-elle être, une histoire de la continuité ou une histoire de la différence ? La question, inévitable, nous renvoie à notre préférence, extra-littéraire, éthique, ou même politique, pour l'innovation ou pour l'imitation (voir le chapitre 7).

Que serait une *vraie* histoire littéraire, une histoire de la littérature en elle-même et pour elle-même ? Il se peut que l'expression soit tout simplement une contradiction dans les termes, car l'œuvre, à la fois monument et document, est traversée par trop de paradoxes. Sa genèse et l'évolution de son auteur sont si particulières qu'elles ne sauraient relever d'autre chose que de la biographie, mais l'histoire de sa réception engage tant de facteurs qu'elle devient petit à petit une branche de l'histoire totale. Entre les deux, que faire ?

L'évolution littéraire

Formalisme et historicisme semblent foncièrement incompatibles. Pourtant, les formalistes russes croyaient avoir inventé une nouvelle façon de prendre en compte la dimension historique de la littérature. La défamiliarisation était à leurs yeux non seulement la définition même de la littérarité, mais aussi le principe « de l'évolution littéraire », suivant le titre d'un article ambitieux de Iouri Tynianov en 1927. La différence entre la forme littéraire automatisée (par conséquent non perçue) et la forme littéraire défamiliarisante (par conséquent perçue) lui permettait de projeter une nouvelle histoire littéraire, dont l'objet n'aurait plus été les œuvres littéraires, mais les procédés littéraires eux-mêmes.

La littérarité d'un texte, on s'en souvient, est caractérisée par un déplacement, une perturbation des automatismes de la perception. Or ces automatismes résultent non seulement du système propre au texte en question, mais aussi du système littéraire dans son ensemble. La forme en tant que telle, c'est-à-dire littéraire, est perçue sur fond de formes automatisées par l'usage. Le procédé littéraire a une fonction défamiliarisante à la fois dans l'œuvre où il s'insère et, au-delà de ce texte, dans la tradition littéraire en général. Ainsi la défamiliarisation, comme écart par rapport à la tradition, permet de repérer la relation historique qui lie un procédé et le système littéraire, le texte et la littérature. La discontinuité (la défamiliarisation) remplace la continuité (la tradition) comme fondement de l'évolution historique de la littérature. Le formalisme débouche sur une histoire qui, à la différence de celle de Curtius mettant en évidence la continuité de la tradition occidentale, s'attache à la dynamique de la rupture, conformément à l'esthétique moderniste et avant-gardiste des œuvres qui inspiraient les formalistes.

Sur cette base, les formalistes russes avaient dégagé deux modes de fonctionnement de l'évolution littéraire : d'une part la parodie de procédés dominants, d'autre part l'introduction de procédés marginaux au centre de la littérature. Suivant le premier mécanisme, lorsque certains procédés, devenus dominants à une époque ou dans un genre donné, cessent d'être perçus, alors une œuvre, en cela défamiliarisante, les rend à nouveau perceptibles comme procédés en les parodiant. Le caractère conventionnel du procédé est ainsi de nouveau manifeste, et un genre évolue notamment en rendant sa forme perceptible par la parodie de ses procédés familiers. De nombreux exemples pourraient être cités, mais *Don Quichotte* convient idéalement, comme œuvre parodique à la croisée du roman de chevalerie et du roman moderne. Suivant le second mécanisme, des procédés devenus familiers sont remplacés par d'autres procédés empruntés à des genres marginaux, dans un jeu entre le centre et la périphérie de la littérature, entre la culture savante et la culture populaire, qui annonce le dialogisme bakhtinien. Sur ce modèle, le roman policier a incontestablement fécondé la littérature narrative du XX^e^ siècle, au point d'en devenir un lieu commun. Dans les deux cas, la discontinuité importe esthétiquement bien plus que la permanence, et une œuvre vraiment littéraire, c'est pour ainsi dire une œuvre à la fois parodique et dialogique, à la frontière de son propre genre et des autres genres.

On peut dire que le formalisme russe, ayant fait de la défamiliarisation son concept fondamental, ne pouvait pas éluder le questionnement de l'histoire. Alors que l'histoire littéraire se ferme le plus souvent aux questions de forme, et que la critique formaliste est en général sourde aux questions d'histoire, la littérarité des formalistes était inévitablement historique : la défamiliarisation réalisée par un texte particulier dépend forcément de la dynamique qui la réabsorbe comme procédé familier.

L'histoire littéraire n'est donc plus le récit raréfié de l'autoengendrement des chefs-d'œuvre, ni une tradition de formes se perpétuant à l'identique au cours des siècles. Mais on demandera légitimement : où est l'histoire ? Où est l'inscription dans l'histoire de cette dynamique des procédés ? L'écueil de l'histoire littéraire traditionnelle n'est pas évité.

L'horizon d'attente

C'est l'esthétique de la réception, dans la variante proposée par Jauss, qui a formulé le projet le plus ambitieux de rénovation de l'histoire littéraire réconciliée avec le formalisme. Son fantôme a déjà été inséré au chapitre 4, et il faudra y revenir au prochain chapitre, à propos de la formation de la valeur littéraire, mais c'est ici qu'il semble le plus opportun de

l'aborder de front, comme solution de compromis (de bon sens ?) entre les excès de l'historicisme et ceux de la théorie.

L'article de Jauss, « L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire » (1967), a servi de manifeste à l'esthétique de la réception. Le critique allemand y esquissait le programme d'une nouvelle histoire littéraire. L'examen attentif de la réception historique des œuvres canoniques lui servait à mettre en cause la soumission positiviste et génétique de l'histoire littéraire à la tradition des grands écrivains. L'expérience des œuvres littéraires par les lecteurs, génération après génération, devenait une médiation entre le passé et le présent permettant de relier histoire et critique.

Jauss commençait par rappeler qui étaient ses adversaires : d'une part l'essentialisme érigeant les chefs-d'œuvre en modèles intemporels, d'autre part le positivisme les réduisant à de petites histoires génétiques. Puis il décrivait, avec une bienveillance sévère, les démarches méritoires dont il entendait résoudre l'incompatibilité : d'une part le marxisme, faisant du texte un pur produit historique, animé par un judicieux souci du contexte, mais embarrassé par son recours naïf à la théorie du reflet, d'autre part le formalisme, manquant de dimension historique, se souciant de la dynamique du procédé par un effort louable, mais ne tenant pas compte du contexte. Or, dans une histoire littéraire digne de ce nom, le récit de l'évolution des procédés formels ne peut pas être séparé de l'histoire générale. Jauss voyait alors dans le lecteur le moyen de nouer ces fils divergents :

> Pour tenter de combler le fossé qui sépare la connaissance historique et la connaissance esthétique, l'histoire et la littérature, je peux repartir de cette limite où les deux écoles [le formalisme et le marxisme] se sont arrêtées. Leurs méthodes saisissent le *fait littéraire* dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation ; ce faisant elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale : la dimension de l'effet produit (*Wirkung*) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa « réception ». Le lecteur, l'auditeur, le spectateur – en un mot : le public en tant que facteur spécifique ne joue dans l'une et l'autre théorie qu'un rôle tout à fait réduit. L'esthétique marxiste orthodoxe, quand elle n'ignore pas purement et simplement le lecteur, ne le traite pas autrement que l'auteur : elle s'enquiert de sa situation sociale […]. L'école formaliste n'a besoin du lecteur que comme sujet de la perception, qui, suivant les incitations du texte, doit discerner la forme ou découvrir le procédé technique. […] Les deux méthodes passent à côté du lecteur et de son rôle propre, dont la connaissance esthétique aussi bien qu'historique doit absolument tenir compte (Jauss, p. 43-44).

A la conception de l'œuvre classique comme monument universel et intemporel, aussi bien qu'à l'idée qu'elle transcende l'histoire parce qu'elle renferme la totalité de ses tensions en elle-même, Jauss substitue le projet d'une histoire des effets. Aucune œuvre, quelque canonique qu'elle soit devenue, ne devrait en sortir indemne. Cependant, comme on le voit assez clairement, l'esthétique de la réception se présente d'emblée comme la quête d'un équilibre, ou d'un juste milieu, entre des thèses hostiles, ce qui lui vaudra les critiques des deux bords.

La signification de l'œuvre repose, suivant Jauss, fidèle ici à l'esthétique phénoménologique tout en lui donnant une inflexion historique, sur la relation *dialogique* (pour ne pas dire « dialectique », terme trop chargé) qui s'établit entre elle et le public à chaque époque :

> La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer […]. L'historicité de la littérature et son caractère de communication impliquent entre l'œuvre traditionnelle, le public et l'œuvre nouvelle un rapport d'échange et d'évolution […]. Si l'on considère ainsi l'histoire de la littérature, sous l'angle de cette continuité que crée le dialogue entre l'œuvre et le public, on dépasse aussi la dichotomie de l'aspect esthétique et de l'aspect historique, et l'on rétablit le lien rompu par l'historicisme entre les œuvres du passé et l'expérience littéraire d'aujourd'hui. […] Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique (*ibid.*, p. 45).

Ni document ni monument, l'œuvre est conçue comme partition, à la manière d'Ingarden et d'Iser, mais cette partition est à présent prise comme point de départ pour une réconciliation de l'histoire et de la forme, grâce à l'étude de la diachronie de ses lectures. Alors qu'en général l'une des deux dimensions du rapport entre histoire et littérature, la contextualisation ou la dynamique, est sacrifiée, elles sont cette fois rendues solidaires. Les effets de l'œuvre sont inclus dans l'œuvre, non seulement l'effet originel et l'effet actuel, mais aussi la totalité des effets successifs.

Jauss emprunte à Gadamer la notion de *fusion des horizons*, reliant les expériences passées incorporées dans un texte, et les intérêts de ses lecteurs actuels. Cette notion lui

permet de décrire la relation entre la réception première d'un texte et ses réceptions ultérieures, à différents moments de l'histoire et jusqu'à présent. L'idée n'était d'ailleurs pas entièrement nouvelle chez Gadamer, et Benjamin signalait en 1931, à propos des œuvres littéraires, que

> le cercle entier de leur vie et de leur action a autant de droits, disons même plus de droits que l'histoire de leur naissance. […] Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps, mais bien, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît – c'est-à-dire le nôtre (Benjamin, 1971, p. 14).

En rupture avec l'histoire littéraire traditionnelle, arrêtée sur l'auteur, et à laquelle Benjamin s'en prenait, Jauss se sépare aussi des herméneutiques radicales qui émancipent entièrement le lecteur, et insiste sur la nécessité, pour comprendre un texte, de tenir compte de sa réception originelle. Il ne liquide donc pas la tradition philologique mais, au contraire, la sauve en la réinsérant dans un processus plus vaste et dans un plus long terme. Il revient au critique, comme lecteur idéal, de jouer le rôle d'intermédiaire entre la manière dont un texte a été perçu dans le passé et la manière dont il est perçu aujourd'hui, en retraçant l'histoire de tous ses effets.

Afin de décrire la réception et la production des œuvres nouvelles, Jauss introduit les deux notions couplées d'*horizon d'attente* (elle aussi venue de Gadamer) et d'*écart esthétique* (inspirée des formalistes russes). L'horizon d'attente, comme le répertoire d'Iser, mais de nouveau avec un accent plus historique, est l'ensemble des hypothèses partagées que l'on peut attribuer à une génération de lecteurs : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur tout un ensemble d'attente[s] et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » (Jauss, p. 51). Transsubjectif, façonné par la tradition, et repérable aux stratégies textuelles caractéristiques d'une époque (les stratégies générique, thématique, poétique, intertextuelle), l'horizon d'attente est confirmé, modifié ou ironisé, voire subverti, par l'œuvre nouvelle, qui, comme *Don Quichotte*, exige du public une familiarité avec les œuvres qu'elle parodie, en l'occurrence les romans de chevalerie. Mais l'œuvre nouvelle marque aussi un écart esthétique avec l'horizon d'attente (c'est la vieille dialectique de l'imitation et de l'innovation, à présent transposée du côté du lecteur). Et ses stratégies (générique, thématique, poétique, intertextuelle) fournissent des critères pour mesurer l'écart qui caractérise sa nouveauté : le degré qui la sépare de l'horizon d'attente de ses premiers lecteurs, puis des horizons d'attente successifs au cours de sa réception.

Dans la réception littéraire, Jauss s'intéresse aux moments de négativité qui la font bouger. Il a donc surtout à l'esprit les œuvres modernes, négatrices de la tradition, par opposition aux œuvres classiques, respectueuses de la tradition et rêvant d'intemporalité, en tout cas plus stables au cours de leur réception. L'écart esthétique recouvre un critère de valeur qui permet de distinguer des degrés littéraires entre, d'un côté, la littérature de consommation, qui complaît au lecteur, et, de l'autre, la littérature moderne, avant-gardiste ou expérimentale, qui choque ses attentes, le déconcerte et le provoque. Jauss compare, sur le même thème de l'adultère bourgeois, le roman facile d'Ernest Feydeau, *Fanny*, et *Madame Bovary*. Feydeau recueillit un succès immédiat, son roman se vendit mieux que celui de Flaubert, mais la postérité se détourna de lui, tandis que Flaubert devait conquérir de plus en plus de lecteurs. Les deux notions élémentaires de Jauss permettent ainsi de séparer l'art vrai (novateur) et l'art qu'il appelle « culinaire » (de divertissement), dans une histoire de la succession des horizons d'attente qui, comme chez les formalistes, est une dynamique de la négativité esthétique.

Les œuvres défamiliarisantes, subversives – *scriptibles*, comme Barthes devait les appeler – deviennent cependant peu à peu elle-mêmes consommables, classiques ou même « culinaires » – *lisibles*, suivant Barthes – pour les générations futures, que *Madame Bovary*, par exemple, ne surprend plus, ou plus beaucoup. C'est pourquoi il est nécessaire de les lire à rebours, pour ainsi dire, ou à rebrousse-poil – telle est justement la tâche de l'historien de la réception –, afin de rétablir la manière dont les premiers lecteurs, puis les suivants, les ont lues et comprises, afin de restaurer leur différence, leur négativité originelle, et donc leur valeur. L'objet de cette nouvelle histoire littéraire est de retrouver les questions auxquelles les œuvres ont répondu. Comme Gadamer encore, Jauss conçoit la fusion des horizons sous la forme du dialogue de la question et de la réponse : à tout moment, l'œuvre apporte une réponse à une question des lecteurs, question qu'il revient à l'historien de la réception de reconnaître. La succession des horizons d'attente rencontrés par une œuvre n'est autre que la série des questions auxquelles elle a apporté une réponse.

Comme les œuvres ne sont jamais accessibles, au cours de leurs réceptions successives, qu'à travers des horizons d'attente dépendant du contexte temporel, les œuvres sont en parties déterminées par ces horizons d'attente. Jauss, qui prend ainsi acte de l'herméneutique heideggerienne, souligne la différence inévitable entre une lecture passée et une lecture présente, et réfute l'idée que la littérature puisse jamais constituer un présent intemporel. Sur ce point, comme on le verra au prochain chapitre, il se sépare de Gadamer et du concept du classicisme que la fusion des horizons justifiait chez celui-ci : les œuvres classiques, disait Gadamer, fidèlement à Hegel, sont à elles-mêmes leur interprétation ; elles ont un pouvoir de médiation inhérent entre passé et présent. Pour Jauss, en revanche, aucune œuvre n'est classique en soi, et l'on ne comprend une œuvre que si l'on a découvert les questions auxquelles elle a répondu dans l'histoire.

La philologie déguisée

Jouons les avocats du diable. A condition de bien vouloir se soucier de toute la durée de l'histoire, entre le temps de l'œuvre et le nôtre, la philologie a été réhabilitée, observera-t-on à gauche, puisque la première réception mérite non seulement toujours d'être étudiée, mais bénéficie même d'un privilège par rapport aux suivantes : c'est elle en effet qui permet de mesurer toute la négativité de l'œuvre, donc sa valeur. En d'autres termes, pour pouvoir continuer à s'intéresser au contexte originel de l'œuvre, comme Schleiermacher le recommandait, il faut et il suffit d'accepter de s'intéresser également à tous les contextes successifs de sa réception, entre elle et nous. La tâche est immense, mais c'est le prix à payer pour faire encore de la philologie dans le climat de suspicion qui règne sur cette discipline depuis le milieu du XX^e^ siècle.

L'esthétique de la réception cherche à établir l'historicité de la littérature sur trois plans solidaires :

(1) L'œuvre appartient à une série littéraire dans laquelle elle doit être située. Cette diachronie est conçue comme une progression dialectique de questions et de réponses : chaque œuvre laisse en suspens un problème qui est repris par la suivante. Cela ressemble fort à l'évolution littéraire suivant les formalistes russes, mais, chez Jauss, l'innovation formelle n'est pas le seul moteur du mouvement littéraire, et toutes sortes d'autres problèmes, relatifs aux idées, à la signification, peuvent aussi l'ébranler.

(2) L'œuvre appartient également à une coupe synchronique qui doit être restituée, en tenant compte de la coexistence, à tout moment de l'histoire, dans tout présent, d'éléments simultanés et d'éléments non simultanés. Pour cette idée, opposée au concept hégélien d'esprit du temps, Jauss se réclame de Siegfried Kracauer, qui avait insisté sur la pluralité des histoires dont l'histoire se compose, et décrit l'histoire comme une multiplicité de fils non synchrones et de chronologies différentielles. Deux genres littéraires peuvent, à la même date, n'être nullement contemporains, et les livres produits dans ces différents genres, comme *Madame Bovary* et *Fanny*, n'ont qu'une apparence de simultanéité ; certains sont en retard sur leur temps, d'autres en avance. Le romantisme, le Parnasse et le symbolisme se sont succédé, entend-on couramment, au XIX^e^ siècle, mais Victor Hugo a publié des vers romantiques quasiment jusqu'à l'apparition du vers libre, et l'alexandrin classique a encore connu de beaux jours au XX^e^ siècle.

(3) L'histoire littéraire, enfin, est liée à la fois passivement et activement à l'histoire générale ; elle est *déterminée* et *déterminante*, suivant une dialectique à retracer. Cette fois, c'est la théorie marxiste du reflet que Jauss révise, ou assouplit, pour reconnaître à la culture une relative indépendance par rapport à la société et une incidence sur elle. Ainsi l'histoire sociale, l'évolution des procédés, mais aussi la genèse des œuvres, semblent liées dans une histoire littéraire nouvelle et syncrétique, puissante et séduisante.

Mais les objections sont immédiates. Toute l'histoire littéraire peut-elle vraiment avoir pour seul objet l'écart, c'est-àdire la négativité qui caractérise en particulier l'œuvre moderne ? L'esthétique de la réception, comme la plupart des théories rencontrées jusqu'ici, érige une valeur extra-littéraire, en l'occurrence la négativité, en universel au travers duquel elle prétend faire passer toute la littérature. Après tout, l'esthétique de la réception ne serait-elle pas seulement un moment, au demeurant déjà enfui, dans l'histoire de la réception des œuvres canoniques : le moment pendant lequel elles devaient être perçues à travers leur négativité ? Ce moment moderne, durable mais temporaire, historiquement déterminé et déterminant, a été emporté par le postmodernisme, auquel, précisément, les partisans de l'esthétique de la réception ont résisté plus que d'autres.

Autre répréhension, venue de la droite cette fois. La réception d'une œuvre, dit Jauss, est une médiation historique entre passé et présent : par la fusion des horizons, peut-elle cependant stabiliser une œuvre durablement, en faire un classique transhistorique ? Selon Jauss, cette idée est absurde, et toute réception reste dépendante de l'histoire. Il sera question du classique au prochain chapitre, mais on peut noter tout de suite que la théorie de Jauss ne permet pas de faire le départ entre l'œuvre « culinaire » (le poncif) et l'œuvre classique, ce qui est quand même ennuyeux. Après un siècle et demi, *Madame Bovary* est devenu un classique, ce qui ne veut pas nécessairement dire une œuvre de consommation. Ou bien doit-on admettre qu'une œuvre classique est *ipso facto* « culinaire » ? Cette aporie confirme le biais anticlassique de l'esthétique de la réception, même si elle s'est révélée par ailleurs complice de la philologie.

La théorie de Jauss n'en a pas moins servi de justification à de nombreux travaux : au lieu de reconstruire la vie des auteurs, ambition désormais discréditée, on a reconstruit les horizons d'attente des lecteurs. Moyennant cette concession qui alourdit le travail (mais à un moment où la démocratisation de l'enseignement supérieur a décuplé le nombre des chercheurs à qui il fallait trouver des sujets de thèse), l'histoire littéraire a pu trouver un nouveau souffle sans renoncer à l'essentiel : la reconstruction et la contextualisation. L'esthétique de la réception a permis à la philologie de sauver les meubles : pourvu qu'on ne négligeât point les réceptions ultérieures, la première réception était réhabilitée comme connaissance indispensable à la compréhension de l'œuvre. Et le dialogue de la question et de la réponse n'est pas non plus incompatible avec l'intention d'auteur, conçue non pas comme une intention préalable mais, plus libéralement, comme une intention en acte. La doctrine de Jauss fait probablement partie, comme celle de Hirsch sur l'interprétation, celle de Ricœur sur la *mimèsis*, celle d'Iser sur la lecture, celle de Goodman sur le style, de ces tentatives désespérées pour arracher les études littéraires au scepticisme épistémologique et au relativisme drastique en vogue vers la fin du XX^{e} siècle : elles passent des compromis avec l'adversaire, remettent à flot l'histoire littéraire en rénovant son vocabulaire, mais il n'est pas sûr que la substitution de l'horizon d'attente et de l'écart esthétique au vieux couple de

l'imitation et de l'innovation ait bouleversé la recherche littéraire. Si Brunetière, sous l'étiquette de l'« évolution des genres », parlait en fait des genres comme modèles pour la réception, ainsi que je l'ai suggéré plus haut, il se peut que Jauss, sous couvert de la réception, n'ait, sous des habits neufs, pas cessé de parler des grands écrivains. Au bout du compte, c'est le même train-train – *business as usual*, comme on dit en anglais.

Le lecteur a d'ailleurs bon dos dans cette théorie. Grâce à lui, l'histoire littéraire semble de nouveau légitime, mais il reste curieusement dans l'ombre. Jauss ne fait jamais de distinction entre réception passive et production littéraire (la réception du lecteur qui devient auteur à son tour), ni entre lecteurs et critiques. Ce sont par conséquent ces derniers – les lecteurs savants, qui ont laissé des témoignages écrits de leurs lectures – qui seuls lui servent de témoins pour décrire les horizons d'attente. Jamais il ne mentionne les données, souvent disponibles et quantifiées, auxquelles les historiens prennent aujourd'hui intérêt afin de mesurer la diffusion du livre, notamment populaire. Le lecteur demeure abstrait et désincarné chez Jauss, qui ne dit rien non plus des mécanismes qui lient en pratique l'auteur et son public. Or, pour suivre la dynamique des horizons d'attente, bien d'autres médiations entre passé et présent que l'œuvre elle-même méritent l'attention, par exemple l'école, ou les autres institutions dont Lucien Febvre rappelait l'importance dans sa critique de Mornet. Enfin, Jauss accepte sans état d'âme la distinction formaliste du langage ordinaire et du langage poétique, et il met entre parenthèses la situation historique du critique. Certes, Jauss insiste avec justesse, contre les tenants du classicisme, sur les incertitudes qui pèsent sur la tradition et sur le canon : la survie d'une œuvre n'est pas garantie, des œuvres longtemps mortes peuvent rencontrer de nouveau des lecteurs. Mais, dans l'ensemble, sa construction compliquée, sa manière de désamorcer les critiques en les associant à son projet, semble surtout avoir eu l'avantage de donner un peu de répit à la philologie. L'esthétique de la réception a été la philologie de la modernité.

Si ces reproches peuvent avoir l'air parfois injustes, c'est que l'esthétique de la réception, comme d'autres quêtes de l'équilibre rencontrées précédemment, semble allier théorie et sens commun, ce qui est impardonnable. On n'est jamais aussi impitoyable qu'avec les partisans du juste milieu. Contre eux, les extrêmes s'allient invraisemblablement.

Histoire ou littérature ?

La théorie littéraire, parcourant l'ensemble des travaux qui s'étaient réclamés jusque-là de l'histoire *et* de la littérature, observant leurs insuffisances, a mis en cause leur prétention à cette synthèse et conclu à l'incompatibilité définitive des deux termes. Il n'y a pas sur ce

point de diagnostic plus pessimiste que l'article recueilli par Barthes en appendice de *Sur Racine*, « Histoire ou littérature ? », après une première publication dans les *Annales* en 1960. Barthes s'en prenait avec ironie à la contextualisation hâtive qui revendique trop souvent le nom d'histoire littéraire, ou artistique, alors qu'on se borne à juxtaposer des détails hétérogènes : « 1789 : Convocation des États généraux, rappel de Necker, concerto n° IV, en *ut* mineur, pour cordes, de B. Galuppi. » Ce bric-à-brac n'ajoute ni n'explique rien ; il ne fait pas mieux comprendre les œuvres situées de la sorte. Barthes revenait alors au programme de Lucien Febvre pour l'étude du public, du milieu, des mentalités collectives, de la formation intellectuelle commune à l'auteur et à ses lecteurs. Il jugeait ce programme toujours excellent, et il concluait : « L'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus » (Barthes, p. 156). Autrement dit, l'histoire littéraire n'est possible que si elle renonce au texte. Et, ramenée aux institutions, « l'histoire de la littérature sera de l'histoire tout court ».

De l'autre côté, à l'opposé de l'institution littéraire, il y a cependant la création littéraire, mais celle-ci, estimait Barthes, ne saurait faire l'objet d'aucune histoire. La création a été expliquée avec une précision croissante depuis Sainte-Beuve, en termes causaux, par le portrait, la théorie du reflet, les sources, bref, la genèse, et cette conception génétique de la création a pu avoir l'air historique, puisque le texte était expliqué, comme un effet, par ses causes et ses origines. Mais la vision sous-jacente n'était pas historique, puisque le champ d'investigation était restreint aux grands écrivains, à la fois comme effets et comme causes. L'histoire littéraire, limitée à la filiation entre grands écrivains, était perçue comme un phénomène isolé du processus historique général, et le sens du développement historique de la littérature était donc absent. Refusant cette histoire littéraire factice, Barthes renvoyait l'étude de la création littéraire à la psychologie à laquelle il adhérait encore à l'époque et qu'il avait appliquée dans sa lecture thématique de Michelet, avant de proclamer la mort de l'auteur.

Mais le terrain n'en était pas moins préparé, et largement déblayé, entre la sociologie de l'institution d'une part, et la psychologie de la création de l'autre, pour l'étude immanente, la description formelle, la lecture plurielle de la littérature qui serait bientôt à l'ordre du jour. Barthes, par une tactique habile, commençait par reconnaître la légitimité de l'histoire littéraire, pour ensuite se désister et renvoyer la responsabilité de la mener à ses collègues historiens. La situation n'a pas beaucoup changé depuis lors, et, après la théorie, ce sont l'histoire sociale et culturelle à la manière de Febvre, puis la sociologie du champ littéraire de Bourdieu, qui ont de plus en plus, et de mieux en mieux, pris en charge l'étude socio-historique de l'institution littéraire, sans la limiter à la littérature d'élite et en y englobant toute la production de la librairie.

En Angleterre, ignorés de Barthes, d'autres précurseurs de cette sociologie historique de la littérature qu'il appelait de ses vœux exerçaient depuis les années trente, dans la

mouvance de F.R. Leavis. Q.D. Leavis, sa femme, dans *Fiction and the Reading Public* (1932), retraça l'histoire de la vive augmentation du nombre des lecteurs de romans à l'âge industriel, et aboutit à une comparaison pessimiste entre la littérature populaire du XIX^e^ siècle et les *best-sellers* contemporains. Par la suite, plusieurs études fondamentales, à la fois historiques, sociologiques et littéraires, toutes teintées de marxisme et de moralisme, analysèrent le développement de la culture populaire britannique, comme *La Culture des pauvres* de Richard Hoggart (1957), *Culture and Society (1780-1950)* de Raymond Williams (1958), et *La Formation de la classe ouvrière anglaise* de E.P. Thompson (1963). Ces ouvrages classiques (hors de France) sont à l'origine de la discipline qui s'est ensuite propagée en Grande-Bretagne, puis aux États-Unis, sous le nom de *Cultural Studies* (études culturelles), consacrée pour l'essentiel à la culture populaire ou subalterne. Le soigneux découpage de Barthes entre institution et création, renvoyant aux historiens la recherche sur l'institution, de même que la plupart des entreprises théoriques des années soixante et soixante-dix, jusqu'à Jauss et de Man, ont eu pour résultat, à moins que ce ne fût pour but inavoué, de préserver l'étude de la haute littérature contre l'extension accélérée de la culture de masse. Suivant de Man, Rousseau est grand au titre, non de ce qu'il a voulu dire, mais ce qu'il s'est laissé dire ; il s'agit pourtant toujours de lire Rousseau. Barthes a écrit sur James Bond, sa sémiologie s'est attachée à la mode et à la publicité, mais dans sa critique, et comme lecteur à ses moments perdus, il est revenu aux grands écrivains, à Chateaubriand et à Proust. La théorie en général n'a pas favorisé l'étude de ladite *paralittérature*, ni bouleversé le canon.

En France, après que les historiens eurent entamé sérieusement l'histoire du livre et de la lecture, Bourdieu a encore élargi le champ de la production littéraire pour tenir compte de la totalité des acteurs qui y interviennent. Suivant le sociologue,

> l'œuvre d'art comme objet sacré et consacré [est] le produit d'une immense entreprise d'*alchimie symbolique* à laquelle collaborent, avec la même conviction et des profits très inégaux, l'ensemble des agents engagés dans le champ de production, c'est-à-dire les artistes et les écrivains obscurs aussi bien que les « maîtres » consacrés, les critiques et les éditeurs autant que les auteurs, les clients enthousiastes non moins que les vendeurs convaincus (Bourdieu, p. 241).

Tirant les conséquences les plus compréhensives de l'introduction de la lecture dans la définition de la littérature, Bourdieu juge que la production symbolique d'une œuvre d'art ne peut pas être réduite à sa fabrication matérielle par l'artiste, mais doit inclure « tout l'accompagnement de commentaires et de commentateurs », notamment pour l'art moderne, lequel incorpore une réflexion sur l'art, recherche la difficulté, et reste souvent

inaccessible sans mode d'emploi. Ainsi, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur » (*ibid.*, p. 242). A la suite de Bourdieu, de multiples travaux, relatifs en particulier au classicisme, ou aux avant-gardes du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, ont porté sur les carrières littéraires, sur le rôle des diverses instances de reconnaissance, comme les académies, les prix, les revues, la télévision, au risque de perdre de vue l'œuvre en soi, quand même indispensable au départ d'une carrière, ou de la réduire à un prétexte pour la stratégie sociale de l'écrivain.

Aux États-Unis, dans les années quatre-vingt, le *New Historicism*, influencé lui aussi par l'analyse marxiste, mais également par la microhistoire des pouvoirs entreprise par Foucault, a bousculé la théorie et pris le relais de la sociologie historique, en proposant de décrire la culture comme relations de pouvoir. D'abord appliquée à la Renaissance, avec les travaux de Stephen J. Greenblatt notamment, puis au romantisme, enfin aux autres périodes, cette recontextualisation de l'étude littéraire après le règne de la théorie, jugée solipsiste et apolitique, témoigne d'un souci politique évident. Elle s'intéresse à tous les exclus de la culture, du fait de leur race, sexe ou classe, ou aux « subalternes » que l'Occident a colonisés, comme dans le livre important d'Edward Said sur *L'Orientalisme* (1978). La description de la littérature comme bien symbolique, à la manière de Bourdieu, ou l'étude de la culture comme enjeu de pouvoir, dans la foulée de Foucault, sans rompre avec le programme prescrit par Lanson, Febvre et Barthes pour l'histoire de l'institution littéraire, ont réorienté cette histoire dans une direction ouvertement plus engagée, dès lors que l'objectivité est tenue pour un leurre. Comme la théorie et l'histoire restent généralement opposées dans les esprits, ces nouvelles études historiques sont souvent jugées antithéoriques, ou encore antilittéraires, mais tout ce qu'on peut légitimement leur reprocher, comme à tant d'autres approches extrinsèques de la littérature, c'est de ne pas parvenir à faire le pont avec l'analyse intrinsèque. Ainsi, de vraie histoire littéraire, toujours pas trace.

L'histoire comme littérature

Mais à quoi bon chercher encore à concilier littérature et histoire, si les historiens eux-mêmes ne croient plus à cette distinction ? L'épistémologie de l'histoire, sensible elle aussi aux progrès de l'herméneutique du soupçon, a changé, et les conséquences se sont fait sentir sur la lecture de tous les textes, y compris littéraires. Contrairement au vieux rêve positiviste, le passé, comme l'ont répété à satiété toute une série de théoriciens de l'histoire,

ne nous est pas accessible autrement que sous la forme de textes – non pas des faits, mais toujours des archives, des documents, des discours, des écritures –, eux-mêmes inséparables, renchérissent-ils, des textes qui constituent notre présent. Toute l'histoire littéraire, y compris celle de Jauss, repose sur la différenciation élémentaire du *texte* et du *contexte*. Or, aujourd'hui, l'histoire est elle-même lue de plus en plus souvent comme si elle était de la littérature, comme si le contexte était forcément du texte. Que peut bien devenir l'histoire littéraire si le contexte, ce n'est jamais que d'autres textes ?

L'histoire des historiens n'est plus une ni unifiée, mais se compose d'une multiplicité d'histoires partielles, de chronologies hétérogènes et de récits contradictoires. Elle n'a plus ce sens unique que les philosophies totalisantes de l'histoire lui voyaient depuis Hegel. L'histoire est une construction, un récit qui, comme tel, met en scène le présent aussi bien que le passé ; son texte fait partie de la littérature. L'objectivité ou la transcendance de l'histoire est un mirage, car l'historien est engagé dans les discours par lesquels il construit l'objet historique. Sans conscience de cet engagement, l'histoire est seulement une projection idéologique : telle est la leçon de Foucault, mais aussi de Hayden White, de Paul Veyne, de Jacques Rancière et tant d'autres.

En conséquence, l'historien de la littérature – même sous son dernier avatar d'historien de la réception – n'a plus d'histoire à laquelle s'adosser. C'est comme s'il se trouvait en apesanteur, car l'histoire, conformément à l'herméneutique post-heideggerienne, tend à abolir la barrière du dedans et du dehors, qui était au principe de toute la critique et de l'histoire littéraire, et les contextes ne sont eux-mêmes autres que des constructions narratives, ou des représentations, encore et toujours des textes. *Il n'y a que des textes*, dit la nouvelle histoire, par exemple le *New Historicism* américain, en harmonie sur ce plan avec l'intertextualité. Suivant Louis Montrose, l'un de ses chefs de file, ce retour à l'histoire dans les études littéraires américaines est caractérisé par une attention symétrique et inséparable à l'« historicité des textes » et à la « textualité de l'histoire » (Montrose, p. 20). La cohérence de toute la critique indéterministe tient à cette croyance, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler des paradoxes plus anciens, comme celui-ci, figurant dans le *Journal* des Goncourt en 1862 : « L'histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire qui aurait pu être. »

Que sera dès lors une histoire littéraire sinon, beaucoup plus modestement qu'au temps de Lanson, ou même de Jauss, une juxtaposition, une collation de textes et de discours fragmentaires liés à des chronologies différentielles, les uns plus historiques, les autres plus littéraires, en tout cas une mise à l'épreuve du canon transmis par la tradition ? La bonne conscience historique et herméneutique ne nous est plus permise, ce qui n'est pas une raison pour baisser les bras. Une fois de plus, la traversée de la théorie est une leçon de relativisme et un désabusement.

7

La valeur

Le public attend des professionnels de la littérature qu'ils lui disent quels sont les bons livres et quels sont les mauvais : qu'ils les jugent, séparent le bon grain de l'ivraie, fixent le canon. La fonction du critique littéraire, conformément à l'étymologie, consiste à prononcer : « Je trouve ce livre bon ou mauvais. » Mais les lecteurs, par exemple ceux des chroniques littéraires de la presse quotidienne ou hebdomadaire, même s'ils ne détestent pas les règlements de compte, se fatiguent des jugements de valeur qui ressemblent trop à des caprices, et ils voudraient encore que les critiques justifient leurs préférences, en précisant par exemple : « Voici mes raisons, qui sont de bonnes raisons. » La critique devrait être une évaluation argumentée. Mais les évaluations littéraires, aussi bien celles des spécialistes que celles des amateurs, ont-elles, peuvent-elles avoir un fondement objectif ? Ou même raisonnable ? Sont-elles jamais autre chose que des jugements subjectifs et arbitraires, du genre « J'aime, je n'aime pas » ? D'ailleurs, accepter que l'appréciation critique soit inexorablement subjective, cela condamne-t-il fatalement à un scepticisme total et à un solipsisme tragique ?

L'histoire littéraire, comme discipline universitaire, a tenté de se détacher de la critique, dénoncée comme impressionniste ou dogmatique, pour lui substituer une science positive de la littérature. Il est vrai que les critiques du XIX^e^ siècle, de Sainte-Beuve, qui plaçait Mme de Gasparin et Töpffer très au-dessus de Stendhal, à Brunetière, qui vomissait Baudelaire et Zola, s'étaient tellement trompés sur leurs contemporains qu'un peu de réserve n'était pas malvenue. D'où la proscription, longtemps observée, des thèses sur les auteurs vivants, comme s'il suffisait de se conformer au canon hérité de la tradition pour éviter la subjectivité et le jugement de valeur. Le jugement est devenu secondaire, ou même a été banni, en tout cas sous forme délibérée, dans la discipline académique, par opposition à la critique journalistique ou à la critique d'auteur, suivant les trois familles de critiques que distinguait

Albert Thibaudet. La valeur, pensent ses adversaires, dépend d'une réaction individuelle : comme chaque œuvre est unique, chaque individu y réagit en fonction de sa personnalité incomparable.

Mais l'opposition de l'objectivité (scientifique) et de la subjectivité (critique) est considérée par la théorie comme un leurre, et même l'histoire littéraire la plus étroite, exclusivement attachée aux faits, repose encore sur des jugements de valeur, ne serait-ce que par la décision préalable, et le plus souvent tacite, sur ce qui constitue la littérature (le canon, les grands écrivains). Les approches plus théoriques ou descriptives (formaliste, structurale, immanente), qu'elles le veuillent ou non, n'échappent pas non plus à l'évaluation, qui y est souvent fondamentale. Toute théorie, peut-on dire, engage une préférence, ne serait-ce que pour les textes que ses concepts décrivent le mieux, textes dont elle a probablement été induite (comme la liaison entre les formalistes russes et les avant-gardes poétiques l'a illustré, ou entre l'esthétique de la réception et la tradition moderne). Ainsi, une théorie érige ses préférences, ou ses préjugés, en universaux (par exemple la défamiliarisation ou la négativité). Chez les *New Critics*, dont plusieurs étaient aussi des poètes, la valorisation de l'analogie et de l'iconicité favorisait la poésie au détriment de la prose. Chez Barthes, la distinction du texte *lisible* et du texte *scriptible*, pour une fois ouvertement évaluative, privilégie les textes difficiles ou obscurs. Dans le structuralisme en général, l'écart formel et la conscience littéraire sont valorisés contre la convention et le réalisme (bête noire de la théorie, avec le résultat ironique qu'elle a parlé de lui abondamment). Toute étude littéraire dépend d'un système de préférences, conscient ou non. La possibilité et la nécessité de l'objectivité et de la scientificité doivent être questionnées, comme l'herméneutique l'a fait jusqu'à lasser au cours du XX^e^ siècle.

Sous le titre de la valeur, auprès de la question de la subjectivité du jugement, il y a encore celle du *canon*, ou des *classiques*, comme on dit plus volontiers en français, et de la formation de ce canon, de son autorité – scolaire notamment –, de sa contestation, de ses révisions. En grec, le canon était une règle, un modèle, une norme représentée par une œuvre à imiter. Avec l'Église, le canon a été la liste, plus ou moins longue, des livres reconnus comme inspirés et faisant autorité. Le canon a importé le modèle théologique en littérature au XIX^e^ siècle, à l'époque de la montée des nationalismes, quand les grands écrivains sont devenus les héros de l'esprit des nations. Un canon est donc national (comme une histoire de la littérature), il promeut des classiques nationaux auprès des Grecs et des Latins, il compose un firmament pour lequel la question de l'admiration individuelle ne se pose plus : ses monuments forment un patrimoine, une mémoire collective.

La plupart des poèmes sont mauvais, mais ce sont des poèmes

L'évaluation des textes littéraires (leur comparaison, leur classement, leur hiérarchie) doit être distinguée de la valeur de la littérature en elle-même. Mais il va de soi que les deux problèmes ne sont pas indépendants : un même critère de valeur préside en général à la séparation des textes littéraires et des textes non littéraires, et au classement des textes littéraires entre eux (par exemple la défamiliarisation, ou la complexité, ou l'obscurité, ou la pureté). Je ne voudrais pas trop revenir sur la nature et la fonction de la littérature (voir le premier chapitre). Le philosophe Nelson Goodman écrivait en effet :

> Nous devons distinguer très nettement [...] la question « Qu'est-ce que l'art ? » et la question « Qu'est-ce que le bon art ? » [...] si nous commençons par définir « ce qu'est une œuvre d'art » en termes de « ce qu'est le bon art », [...] nous sommes définitivement perdus. Car, malheureusement, la plupart des œuvres d'art sont mauvaises (Goodman, 1984, p. 199).

La grande majorité des poèmes sont médiocres, presque tous les romans sont bons à oublier, mais ce n'en sont pas moins des poèmes, ce n'en sont pas moins des romans. Une mauvaise interprétation de la *Neuvième Symphonie*, notait aussi Goodman, est de l'art au même titre qu'une bonne interprétation de cette même œuvre (Goodman, 1976, p. 255).

L'évaluation rationnelle d'un poème présuppose une norme, c'est-à-dire une définition de la nature et de la fonction de la littérature – mettant par exemple l'accent sur le contenu, ou bien sur la forme –, que l'œuvre considérée réalise plus ou moins bien. Ainsi, qui donne de la valeur à la forme littéraire placera vraisemblablement une poésie lyrique au-dessus d'une poésie didactique, et un roman symbolique au-dessus d'un roman à thèse (comme Proust, qui s'élevait contre le roman patriotique ou populaire dans *Le Temps retrouvé*) ; mais qui insiste pour que l'œuvre ait un contenu humain jugera sans doute l'art pour l'art, ou l'art « pur », ou la littérature sous contraintes (l'Oulipo), inférieurs à une œuvre dense du point de vue de l'expérience qu'elle renferme. On retombe vite dans la querelle sur la hiérarchie des arts, omniprésente au XIX^e^ siècle. Quel est l'art supérieur ? On se souvient de la rivalité entre l'échelle hégélienne, plaçant l'intelligible au sommet, donc la poésie, et le classement hérité de Schopenhauer, mettant la musique (le langage des anges, selon Proust) au-dessus de tout : ce dilemme est probablement encore un avatar de l'alternative du goût classique et du goût romantique, de l'intelligible ou du sensible comme valeur esthétique suprême. On se rappelle aussi la tradition kantienne, reprise par la plupart des esthéticiens depuis les Lumières, faisant de l'art une « finalité sans fin », et

décrétant par conséquent la supériorité esthétique de l'art « pur » sur l'art « à thèse », sur l'art appliqué, sur l'art pratique. Mais quelle valeur ont ces normes elles-mêmes ? Sont-elles dogmatiques, comme de simples pétitions de principe, ou proprement esthétiques ?

T.S. Eliot séparait lui aussi *littérature* et *valeur* : il estimait que la littérarité d'un texte (son appartenance à la littérature) devait être décidée sur la base de critères exclusivement esthétiques (désintéressés ou purs de finalité, dans la tradition kantienne), mais que la grandeur d'un texte littéraire (une fois son appartenance à la littérature reconnue) dépendait de critères non esthétiques :

> La grandeur de la « littérature » – écrit-il dans « Religion et littérature » (1935) – ne peut pas être déterminée exclusivement par des standards littéraires ; bien que nous devions nous rappeler que si c'est de la littérature ou non ne peut être déterminé que par des standards littéraires (Eliot, 1975, p. 97).

En somme, on demanderait d'abord d'un texte si c'est de la littérature tout court (un roman, un poème, une pièce de théâtre, etc.), en se fondant seulement sur sa forme, puis si c'est de la « bonne » ou de la « mauvaise » littérature, en regardant de plus près sa signification. La grandeur littéraire exigerait d'autres standards que la seule finalité sans fin, donc des normes éthiques, existentielles, philosophiques, religieuses, etc. La même distinction était faite par le poète W.H. Auden, qui disait que la première question qui l'intéressait quand il lisait un poème était technique : « Voici une machine verbale. Comment marche-t-elle ? », mais que sa deuxième question était, au sens le plus large, morale : « Quel sorte de type habite ce poème ? Quelle idée se fait-il de la belle vie ou du bon lieu ? Et quelle idée du mauvais lieu ? Que cache-t-il au lecteur ? Que se cache-t-il même à lui-même ? » (Auden, p. 50-51). Les modernistes et les formalistes, qui jugent un point de vue comme celui d'Eliot ou d'Auden conservateur, en raison de leur insistance sur le contenu littéraire, se contentent en général d'un critère esthétique, comme la nouveauté, ou la défamiliarisation chez les formalistes russes. Mais ce n'est pas une norme, puisque la dynamique de l'art consiste alors à toujours rompre avec elle. Quand l'écart devient la norme, comme cela est arrivé au vers français au cours du XIX^e^ siècle, passant du vers « disloqué » au vers libéré et au vers libre, le terme de norme, c'est-à dire l'idée de régularité, perd toute pertinence. Quand l'écart devient à son tour familier, une œuvre peut perdre sa valeur, puis la retrouver, si l'écart est de nouveau perçu comme tel. C'était justement pour éviter ce genre d'oscillation aléatoire qu'Eliot séparait appartenance à la littérature et grandeur de la littérature.

D'autres critères de la valeur ont encore été évoqués, comme la *complexité* ou la *multivalence*. L'œuvre de valeur, c'est l'œuvre que l'on continue d'admirer parce qu'elle recèle une pluralité de niveaux propres à satisfaire une variété de lecteurs. Un poème de

valeur, c'est une pièce à l'organisation plus serrée, ou encore une pièce caractérisée par sa difficulté et son obscurité, suivant une exigence qui est devenue primordiale depuis Mallarmé et les avant-gardes. Mais l'originalité, la richesse, la complexité peuvent être aussi réclamées d'un point de vue sémantique et non seulement formel. La tension entre le sens et la forme devient alors le critère des critères.

A la fin du XIX^e^ siècle, l'écrivain anglais Matthew Arnold pouvait donner comme objectif à la critique de constituer une morale sociale et un rempart contre la barbarie de l'intérieur, et définir l'étude littéraire, dans un article important sur « La fonction de la critique aujourd'hui » (1864), comme « une tentative désintéressée pour connaître et enseigner ce que l'on a connu et pensé de meilleur au monde » (*a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world*, Arnold, p. 50). Pour ce critique victorien, l'enseignement de la littérature devait servir à cultiver, policer, humaniser les nouvelles classes moyennes nées de la société industrielle. Très éloignée du désintéressement au sens kantien, la fonction sociale de la littérature était de proposer aux gens de métier des buts spirituels pour leurs loisirs, et d'éveiller chez eux un sentiment national au moment où la religion ne suffisait plus. En France, sous la III^e^ République, le rôle de la littérature a été conçu de manière assez analogue : solidarité, patriotisme et moralisme civique étaient attendus de son enseignement. La valeur de la littérature, résumée dans le canon, dépend alors de l'instruction que les écrivains permettent de dispenser. Cet asservissement a été dénoncé dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, et même dès les années trente en Angleterre, par F.R. Leavis et ses collègues de Cambridge, qui redessinèrent le canon de la littérature anglaise et promurent des écrivains porteurs de jugements moins convenus, mais non moins moraux, sur l'histoire et la société, ceux que Leavis appelait *The Great Tradition* (Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad et D.H. Lawrence). Pour Leavis, ou encore pour Raymond Williams, la valeur de la littérature est liée à la vie, à la force, à l'intensité de l'expérience dont elle témoigne, à sa faculté de rendre l'homme meilleur. Mais la revendication de l'autonomie sociale de la littérature à partir des années soixante, ou même de son pouvoir subversif, a coïncidé avec la marginalisation de l'étude littéraire, comme si sa valeur dans le monde contemporain était devenue plus incertaine.

Comme d'habitude, je présenterai d'abord les points de vue antithétiques, celui de la tradition, qui croit à la valeur littéraire (à son objectivité, à sa légitimité), et celui de l'histoire littéraire ou de la théorie littéraire, qui, pour des raisons différentes, imaginent pouvoir s'en passer. Il y a une fois de plus toute une série de termes qui agrémentent cette opposition : « classiques », « grands écrivains », « panthéon », « canon », « autorité », « originalité », et aussi « révision », « réhabilitation ». En toute logique, le relativisme absolu est sûrement la seule position cohérente – les œuvres n'ont pas de valeur en elles-mêmes –, mais il défie l'intuition : sa fécondité est là, jusqu'à un certain point.

L'illusion esthétique

Comme Gérard Genette le rappelait dans un ouvrage récent, *La Relation esthétique* (1997), tome II de *L'Œuvre de l'art*, le Beau a été longtemps considéré (de Platon à Thomas d'Aquin et jusqu'aux Lumières) comme une propriété objective des choses. Hume, l'un des premiers, fit observer la diversité des jugements esthétiques suivant les individus, les époques, les nations, mais il résolut aussitôt l'immense difficulté qu'il soulevait en expliquant la discordance des jugements esthétiques par leur plus ou moins grande justesse : en somme, si nous jugions tous justement, nous trouverions tous les mêmes poèmes beaux, et les mêmes laids. La *Critique de la faculté de juger* de Kant, sa troisième *Critique*, a été le texte fondamental pour passer de la thèse de l'objectivité du Beau (idée classique) à celle de la subjectivité, voire de la relativité du Beau (idée romantique et moderne) : « Le jugement du goût, écrivait Kant, n'est […] pas un jugement de connaissance ; par conséquent, ce n'est pas un jugement logique, mais esthétique – ce par quoi l'on entend que son principe déterminant *ne peut être que subjectif* » (Kant, p. 181). Autrement dit, suivant Kant, le jugement « Cet objet est beau » n'exprime rien d'autre qu'un sentiment de plaisir (« Cet objet me plaît »), et il ne peut recevoir aucune démonstration ni discussion appuyée sur des preuves objectives. Pour Kant, le jugement esthétique est purement subjectif, comme le jugement d'agrément, lequel exprime un plaisir des sens (« Cet objet me donne du plaisir »), et à la différence du jugement de connaissance ou du jugement pratique (moral), fondés, eux, sur des propriétés objectives ou des principes d'intérêt. Subjectif comme le jugement d'agrément, le jugement esthétique se distingue cependant de ce dernier en ce qu'il est *désintéressé*, ce par quoi Kant entend qu'il est intéressé exclusivement à la forme (et non à l'existence) de l'objet. « Le *goût* est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, *de manière désintéressée*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction » (*ibid.*, p. 189). Le Beau est donc second, non premier : confondant l'effet avec la cause, c'est le nom donné à un sentiment de plaisir désintéressé (son objectivation ou sa rationalisation). Cette profonde révolution déplace l'esthétique de l'objet au sujet : l'esthétique n'est plus la science du beau, mais celle de l'appréciation esthétique, comme la sagesse populaire s'en doutait déjà et comme l'indiquait le proverbe anglais : *Beauty is in the eye of the beholder* (« La beauté est dans l'œil du spectateur »).

Toutefois, ayant solidement établi le subjectivisme du jugement esthétique, Kant s'efforçait de n'en pas déduire une conséquence fatale pour la notion de valeur, celle du relativisme du Beau. Il cherchait à préserver le jugement esthétique, reconnu comme pleinement subjectif, du relativisme par ce qu'il appelait sa « prétention légitime » à l'universalité, c'est-à-dire à l'unanimité. Lorsque je forme un jugement esthétique,

contrairement à un jugement d'agrément, je prétends que tous le partagent. Tout jugement esthétique exige l'assentiment de tous :

> En ce qui concerne l'agréable, chacun se résout à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et à travers lequel il dit d'un objet qu'il lui plaît, se limite en outre à sa seule personne. Par conséquent, il admet volontiers que, quand il dit : « Le vin des Canaries est agréable », quelqu'un d'autre rectifie l'expression et lui rappelle qu'il devait dire : « Il *m*'est agréable. » […] à propos de l'agréable, ce qui prévaut, c'est donc le principe : *chacun a son goût particulier* (dans l'ordre des sens). Avec le beau, il en va tout autrement. Il serait (précisément à l'inverse) ridicule que quelqu'un qui imaginerait quelque chose à son goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet […] est beau *pour moi*. […] quand il dit d'une chose qu'elle est belle, il attribue aux autres le même plaisir : il ne juge pas simplement pour lui, mais pour chacun, et il parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses (*ibid.*, p. 190-191).

Cette prétention universelle du jugement (« comme si ») est fondée abstraitement, selon Kant, sur son caractère désintéressé : puisque le jugement esthétique n'est perverti par aucun intérêt personnel, il est nécessairement partagé par tous (qui sont désintéressés comme moi). Ce motif est sans doute bien idéal, comme si seul l'intérêt pouvait pervertir le jugement de goût (la propriété par exemple : un tableau que je possède est plus beau que celui du voisin ; le livre d'un ami est meilleur, ou pire, que le mien), et omet les différences de sensibilité notées par Hume. Mais la prétention universelle du jugement esthétique est confirmée aux yeux de Kant par le *sensus communis* esthétique, selon lequel chaque individu postule une communauté de sensibilité entre les hommes :

> Chacun juge beau – conclut Genette – ce qui lui plaît de manière désintéressée, et revendique l'assentiment universel, au nom, premièrement, de la certitude intérieure de ce caractère désintéressé, et, deuxièmement, de l'hypothèse rassurante d'une identité de goût parmi les hommes (Genette, p. 84).

Le raisonnement est manifestement précaire, car Kant a seulement montré que le jugement subjectif de goût prétendait à la nécessité et à l'universalité, mais nullement que cette prétention était légitime, ni bien entendu qu'elle était satisfaite. Kant, après avoir établi la subjectivité du jugement esthétique, tente d'échapper à la conséquence inéluctable de la

relativité de ce jugement ; il s'efforce désespérément de préserver un *sensus communis* des valeurs, une hiérarchie esthétique légitime. Mais, selon Genette, il s'agit d'un vœu pieux.

Un objet n'est donc pas beau en soi. La valeur subjective est attribuée à l'objet comme si elle en était une propriété : *Beauty is pleasure objectified* (« La beauté est un plaisir objectivé », *ibid.*, p. 88). On peut donc parler d'une *illusion esthétique*, comme des autres illusions analysées précédemment et dénoncées par la théorie (les illusions intentionnelle, référentielle, affective, stylistique, génétique) : c'est l'objectivation de la valeur subjective. Genette oppose à cette dernière illusion un relativisme radical, prenant véritablement, et absolument, la mesure du subjectivisme kantien : « La prétendue évaluation esthétique, affirme-t-il, n'est pour moi qu'une appréciation objectivée » (*ibid.*, p. 89). Suivant Genette, un relativisme total découle nécessairement de la reconnaissance du caractère subjectif des évaluations esthétiques. Il n'est donc plus possible de définir rationnellement une valeur. Un *sensus communis*, un consensus, un canon peut naître, parfois, de manière empirique et erratique, mais ce n'est ni un universel, ni un *a priori*.

L'attitude de Genette est cohérente : après avoir réfuté toutes les autres illusions littéraires courantes au nom de la poétique du texte, Genette, une fois délaissée la narratologie au profit de l'esthétique, mène un combat analogue contre la valeur littéraire et tire les conséquences ultimes du subjectivisme kantien. Comme l'intention, la représentation, etc., la valeur n'a, de son point de vue, aucune pertinence théorique, et ne constitue nullement un critère acceptable de l'étude littéraire. La ligne de partage est donc des plus claires : d'un côté, les défenseurs traditionnels du canon, de l'autre, les théoriciens qui lui contestent toute validité. Entre les deux, un certain nombre de positions médianes, donc fragiles, moins défendables, s'efforcent de maintenir une certaine légitimité de la valeur. Après les Lumières, la tradition et l'autorité une fois ébranlées, il était devenu difficile d'identifier les classiques à une norme universelle, mais était-ce une raison pour verser dans un complet relativisme ? J'examinerai deux essais de sauvetage des classiques, deux manières de préserver un juste milieu, chez Sainte-Beuve, entre classicisime et romantisme, et, à un autre moment crucial, chez Gadamer, dont la thèse sur la valeur cherche, comme sur l'intention, à ménager la chèvre et le chou, ou la théorie et le sens commun.

Qu'est-ce qu'un classique ?

Dans un article de 1850, « Qu'est-ce qu'un classique ? », Sainte-Beuve proposait une définition riche et complexe du classique. Il imaginait les objections venues du subjectivisme

et du relativisme, et il les écartait dans une longue période aussi adroite que la manœuvre qu'il lui fallait opérer :

> Un vrai classique, […] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges (Sainte-Beuve, t. III, p. 42).

Le classique transcende tous les paradoxes et toutes les tensions : entre l'individu et l'universel, entre l'actuel et l'éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l'originalité, entre la forme et le contenu. Cette apologie du classique est parfaite, trop parfaite pour que ses coutures ne lâchent pas à l'usage.

L'idée et le terme de *classicisme*, il n'est pas inutile de le rappeler, sont très récents en français. Le mot n'est apparu qu'au XIX^e^ siècle, comme pendant de *romantisme*, pour désigner la doctrine des néoclassiques, partisans de la tradition classique et ennemis de l'inspiration romantique. L'adjectif *classique*, lui, existait au XVII^e^ siècle, où il qualifiait ce qui méritait d'être imité, de servir de modèle, ce qui faisait autorité. A la fin du XVII^e^ siècle, il désigna aussi ce qui était enseigné en classe, puis, durant le XVIII^e^ siècle, ce qui appartenait à l'Antiquité grecque et latine, et seulement au cours du XIX^e^ siècle, emprunté à l'allemand comme antonyme de *romantique*, les grands écrivains français du siècle de Louis XIV.

D'abord, la définition idéale de Sainte-Beuve – « un vrai classique », par opposition au classique faux ou inauthentique – est toute différente de la « définition ordinaire » qu'il avait commencé par rappeler : « Un classique, d'après la définition ordinaire, c'est un auteur ancien, déjà consacré dans l'admiration, et qui fait autorité en son genre » (*ibid.*, p. 38). « Ancien, » « consacré », « qui fait autorité » : ce sont les trois attributs que Sainte-Beuve laisse de côté, et qui, dit-il, viennent des Romains. Il rappelle qu'en latin, *classicus* était au sens propre une épithète de classe, identifiant les citoyens qui avaient un certain revenu et payaient des impôts, par opposition aux *proletarii*, qui n'en payaient pas, avant qu'Aulu-Gelle, dans les *Nuits attiques*, n'ait appliqué métaphoriquement cette distinction à la littérature, en parlant d'un « écrivain classique […], pas un prolétaire » (*classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, XIX, VIII, 15). Pour les Romains, les classiques étaient les Grecs, puis, pour les hommes du Moyen Age et de la Renaissance, ce furent à la fois les Grecs et les Romains, tous les Anciens. L'auteur ancien, consacré comme une

autorité, appartient à la « double antiquité » (Sainte-Beuve, t. III, p. 39). A la jonction, on trouve Virgile, le classique par excellence, plus tard identifié à l'Empire par Eliot, dans « What is a Classic ? » (1944), article qui fait référence à Sainte-Beuve : pas de classique, suivant Eliot, sans un empire.

Sainte-Beuve délaisse cette définition habituelle du classique, parce que ce qui l'intéresse, c'est l'avènement de classiques dans les littératures modernes, en italien, en espagnol et enfin en français. C'est ainsi que les deux notions de *classique* et de *tradition* deviennent inséparables : « L'idée de *classique* implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, transmet et qui dure » (*ibid.*, p. 40). En d'autres termes, la question initiale – « Qu'est-ce qu'un classique ? » – était incorrecte, ou mal formulée, si la chose est sérielle, générique par nature, et si la qualité de classique ne peut pas être conférée à un auteur isolé (à tout le moins depuis Homère, le premier poète, d'emblée le plus grand, qui fait de l'ombre à toute littérature ultérieure), si *classique* et *tradition* sont deux noms pour la même idée. Un classique est un membre d'une classe, le maillon d'une tradition. On pourrait être tenté de dénoncer dans cet argument une apologie subreptice de la littérature française, qui n'a pas de classiques au sens de Dante, Cervantès, Shakespeare et Goethe, ces génies prééminents, ces sommets isolés qui sont censés résumer l'esprit des autres littératures européennes, alors que les classiques français – ainsi va le cliché – forment un tout, composent un paysage unifié. Même si cette justification de l'exception française n'est pas le dessein de Sainte-Beuve, celui-ci, anticipant le « classico-centrisme » de la littérature française que Barthes devait déplorer plus tard (Barthes, p. 175), trouve dans le « siècle de Louis XIV », malgré la querelle des anciens et des modernes, le modèle incontestable des classiques entendus comme une tradition : « La meilleure définition est l'exemple : depuis que la France posséda son siècle de Louis XIV, et qu'elle put le considérer un peu à distance, elle sut ce que c'était qu'être classique, mieux que par tous les raisonnements » (Sainte-Beuve, t. III, p. 41). Ainsi, une norme est légitimée. Le classique, ou mieux, les classiques, la tradition classique, suivant la définition beuvienne, incluent en principe le mouvement, à savoir la dialectique des anciens et des modernes, de Boileau et de Perrault, avec cette ironie qui fait que ce sont les partisans des anciens, et non ceux des modernes, qui se sont au bout du compte substitués aux anciens et sont devenus eux-mêmes les classiques français.

Nous comprenons alors à qui Sainte-Beuve s'oppose, car sa définition du classique est polémique et contradictoire : en un mot, elle est romantique, ou antiacadémique. Il défie ouvertement le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, où les classiques sont identifiés à des modèles de composition et de style auxquels « on doit *se conformer* » (*ibid.*, p. 42) : « Cette définition du *classique* a été faite évidemment par les respectables académiciens nos devanciers en présence et en vue de ce qu'on appelait alors le *romantique*, c'est-à-dire en vue de l'ennemi. » D'où la définition de Sainte-Beuve lui-même, progressiste, libérale,

réconciliant la tradition et l'innovation, le présent et l'éternel, pas très différemment au fond de la beaucoup plus fameuse « modernité » baudelairienne quelques années plus tard, proposant d'extraire de l'éphémère un art digne de l'Antiquité. Pour Sainte-Beuve, un classique est un écrivain « qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges ». Sainte-Beuve s'emporte à la fin de cette longue phrase où il a voulu renfermer trop de paradoxes sous un seul terme – particulier et universel, ancien et moderne, présent et éternel –, mais il cherche honnêtement à décrire ce processus singulier, à vrai dire bizarre, par lequel un écrivain en qui ses lecteurs originaux ont vu un révolutionnaire se révèle par la suite avoir été un continuateur de la tradition et avoir restauré « l'équilibre au profit de l'ordre et du beau ». Le *tempo* de la réception est donc intégré à cette définition romantique, ou moderne, du classique, incarné par excellence, suivant Sainte-Beuve, en Molière. A son propos, Sainte-Beuve cite longuement Goethe, qui liait la grandeur d'un écrivain au sens du merveilleux renouvelé à chaque fois qu'on redécouvre le même texte : un classique, c'est un écrivain toujours nouveau pour son lecteur.

Sainte-Beuve est conscient de l'originalité de sa conception du classique, par contraste avec les « conditions de régularité, de sagesse, de modération et de raison » (*ibid.*, p. 43) habituellement requises par les académiques et les néoclassiques. Il refuse de « subordonne[r] l'imagination et la sensibilité elle-même à la raison » (*ibid.*, p. 44), et, citant de nouveau Goethe, il retourne le sens de la polarité du classique et du romantique :

> J'appelle le classique *le sain*, et le romantique *le malade*. Pour moi le poème des *Niebelungen* est classique comme Homère ; tous deux sont bien portants et vigoureux. Les ouvrages du jour ne sont pas romantiques parce qu'ils sont nouveaux, mais parce qu'ils sont faibles, maladifs et malades. Les ouvrages anciens ne sont pas classiques parce qu'ils sont vieux, mais parce qu'ils sont énergiques, frais et dispos (*ibid.*, p. 46).

Il en résulte qu'en leur temps, à proportion de leur énergie, les futurs classiques ont dérangé et étonné les canons de la beauté et de la convenance. Seuls les classiques au sens académique, raisonnables et médiocres, sont immédiatement acceptés par le public, mais le prix d'un succès prématuré est généralement élevé, et ils survivront rarement à leur première renommée : « Il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains ; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité. […] Combien de ces classiques précoces qui ne tiennent pas et qui ne le sont que pour un temps ! » (*ibid.*, p. 49-50). Sainte-Beuve ne dit pas que le classique du futur doit être en

avance sur son temps – ce dogme avant-gardiste et futuriste ne s'imposera qu'à la fin du XIX^e^ siècle et deviendra un cliché du XX^e^ siècle –, mais il suggère, comme Stendhal et Baudelaire, qu'une condition du génie est de n'être pas reconnu immédiatement : « En fait de classiques, les plus imprévus sont encore les meilleurs et les plus grands » (*ibid.*, p. 50). Molière sert à nouveau d'exemple, comme le poète le plus inattendu du siècle de Louis XIV, destiné pourtant à devenir son génie du point de vue du XIX^e^ siècle. Bourdieu ne soutient pas une thèse différente aujourd'hui, lorsqu'il décrit l'économie paradoxale de la valeur esthétique résultant de l'autonomisation du champ littéraire depuis le XIX^e^ siècle : « L'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique, rappelle-t-il, qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme) » (Bourdieu, p. 123). Simplement dit, lors de la première réception, les « bons » écrivains n'ont souvent pas d'autres lecteurs que les autres « bons » écrivains, leurs concurrents, et il faut de plus en plus de temps pour que les œuvres, d'abord ésotériques, trouvent un public, c'est-à-dire lui impose les normes de leur propre évaluation.

Sainte-Beuve donne donc les écrivains du siècle de Louis XIV, et nommément Molière, comme modèles des classiques, non pas toutefois au sens de canons à imiter, mais au sens d'exemplaires inespérés dont on ne cesse pas de s'émerveiller. En dépit du paradigme fourni par le siècle de Louis XIV, sa vision du classique n'est pas nationale, mais universelle, inspirée de Goethe et de la *Weltliteratur* :

> Homère, comme toujours et partout, y serait le premier, le plus semblable à un dieu ; mais derrière lui, et tel que le cortège des trois rois mages d'Orient, se verraient ces trois poètes magnifiques, ces trois Homères longtemps ignorés de nous, et qui ont fait eux aussi, à l'usage des vieux peuples d'Asie, des épopées immenses et vénérées, les poètes Valmiki et Vyasa des Indous, et le Firdousi des Persans (Sainte-Beuve, t. III, p. 51).

Le ton est peut-être paternaliste, mais on ne peut accuser Sainte-Beuve d'ethnocentrisme aveugle. C'est cette définition libérale du classique, universelle et non nationale, que reprit Matthew Arnold, grand admirateur de Sainte-Beuve : « ce que l'on a connu et pensé de meilleur au monde ».

De la tradition nationale en littérature

Dans un autre cadre, cependant, lors de sa leçon inaugurale à l'École normale supérieure en 1858, Sainte-Beuve devait donner une définition du classique plus normative et moins libérale. Le dessein était annoncé brutalement :

> Il y a une tradition.
> En quel sens il la faut entendre.
> En quel sens il la faut maintenir (Sainte-Beuve, t. XV, p. 357).

Avant même de dévoiler ce plan, Sainte-Beuve avait eu recours plusieurs fois déjà à la première personne du pluriel, qui le liait à son public dans une communauté nationale et une complicité esthétique : « notre littérature », « nos principales œuvres littéraires », « notre siècle le plus brillant » (*ibid.*, p. 356), disait-il en désignant, bien entendu, le siècle de Louis XIV. Devant les élèves de l'École normale, il n'est plus convenable de mentionner les poètes indiens et persans, mais seulement « notre » tradition : « Nous avons à embrasser, à comprendre, à ne jamais déserter l'héritage de ces maîtres et de ces pères illustres » (*ibid.*, p. 358). Le *nous* est omniprésent dans ces quelques pages, et malgré une concession de dernière minute : « Je ne nie pas la faculté poétique, jusqu'à un certain point universelle, de l'humanité » (*ibid.*, 360), il est clair que l'univers n'est plus l'horizon du professeur. Parallèlement, la primauté de l'imagination sur la raison est renversée, et cette fois, « la raison toujours doit présider et préside en définitive, même entre ces favoris et ces élus de l'imagination » (*ibid.*, p. 368).

Goethe est de nouveau cité : Sainte-Beuve refait deux des trois citations du poète qu'il faisait en 1850, mais ces citations rendent un son de cloche différent et lui servent à prendre ses distances. Le Parnasse est encore décrit comme un paysage pittoresque et accommodant, où les *minores* ont aussi leur place, chacun son Kamchatka, mais Sainte-Beuve se méfie désormais de cette image rococo : « [Goethe] agrandit le Parnasse, il l'étage […] ; il le fait pareil, trop pareil peut-être au Mont-Serrat en Catalogne (ce mont plus dentelé qu'arrondi) » (*ibid.*, p. 368). Par ces trois mots – «trop pareil peut-être » –, dont deux adverbes soulignant l'excès et le doute, Sainte-Beuve aiguise ses réserves devant l'universalisme de Goethe :

> Goethe, sans son goût pour la Grèce, qui corrige et fixe son indifférence ou, si l'on aime mieux, sa curiosité universelle, pouvait se perdre dans l'infini, dans l'indéterminé ; de tant de sommets qui lui sont familiers, si l'Olympe n'était encore son sommet de prédilection, où irait-il, – où n'irait-il pas, lui, le plus ouvert des hommes et le plus avancé du côté de l'Orient (*ibid.*, p. 368-369) ?

Sainte-Beuve absout Goethe parce que, malgré tout, l'élément classique dominait encore son esprit, mais devant les jeunes normaliens, l'Orient devient un lieu de perdition : « Ses pérégrinations à la poursuite des variétés du Beau, n'auraient plus de fin. Mais il revient, mais il s'assoit, mais il sait le point de vue d'où l'univers contemplé apparaît sous son plus beau jour » (*ibid.*, p. 369). Et ce point fixe, ce sommet plus élevé que tous les autres, se trouve évidemment en Grèce, au Sounion chanté par Byron :

> *Place me on Sunium's marbled steep.*
> *(Laissez-moi sur les pentes de marbre du Sounion.)*

Introduisant sa fameuse « Prière sur l'Acropole » dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), Renan décrira encore le « miracle grec » comme « une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale » (Renan, p. 753). Mesuré à cet idéal, l'exotisme n'est plus opportun.

Commentant à nouveau la célèbre citation de Goethe : « J'appelle le classique *le sain*, et le romantique *le malade*… », Sainte-Beuve lui donne désormais une inflexion différente. Dans l'article de 1850, le classique, Molière en particulier, était caractérisé par sa nature imprévue. Mais, dans la leçon de 1858, la phrase de Goethe est comprise comme si elle imputait la santé des littératures classiques au fait qu'elles sont « en plein accord et en harmonie avec leur époque, avec leur cadre social, avec les principes et les pouvoirs dirigeants de la société » (Sainte-Beuve, t. XV, p. 369). La littérature classique est et se sent chez soi, elle « ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'*ennuie* pas. Quelquefois on va plus loin avec la douleur, mais la beauté est plus tranquille ». La beauté est solide, ferme, légitime ; elle ignore le *spleen*. La temporalité du classique n'est plus celle de 1850, décalée par rapport à son propre temps, mais Sainte-Beuve la décrit maintenant dans les termes raisonnables, respectables et médiocres dont il se tenait naguère à distance : « Le classique […] a cela, au nombre de ses caractères, d'aimer sa patrie, son temps, de ne voir rien de désirable ni de plus beau » (*ibid.*, p. 370-371). Le critique ne fait plus allusion à l'avenir pour racheter les grands écrivains méconnus de leurs contemporains, et le classique pacifique, bien adapté à son temps, content de soi et de son époque, ne compromet plus sa postérité. La référence cette fois est exclusivement au passé, pour lequel la dévotion romantique est le symptôme d'une maladie : « Le romantique a la nostalgie, comme Hamlet ; il cherche ce qu'il n'a pas, et jusque par-delà les nuages […]. Au XIX^e^ siècle, il adore le Moyen Age ; au XVIIIe, il est déjà révolutionnaire avec Rousseau » (*ibid.*, p. 371). La mélancolie de Rousseau suggère qu'une aspiration révolutionnaire revient à une utopie des origines. Et le parallèle entre la santé classique et l'agonie romantique se dénoue dans une

ode à « notre belle patrie », « notre cité principale de plus en plus magnifique, qui nous la représente si bien » (*ibid.*, p. 371) – louange à comparer avec ce que Baudelaire disait de Paris, par exemple dans « Le Cygne », au cours des mêmes années –, dans un rêve d'« équilibre entre les talents et le milieu, entre les esprits et le régime social » (*ibid.*, p. 372).

La vision du classique, de la valeur, est donc très différente de celle de la première causerie, quasiment antagonique, et bien plus proche du cliché scolaire sur le classicisme du Grand Siècle, du nationalisme linguistique et culturel promu par la III^e^ République, ce « classico-centrisme » mesquin dénoncé par Barthes. Sainte-Beuve oscille entre le libéralisme et l'autoritarisme selon qu'il écrit dans la presse ou s'adresse aux étudiants, car le classique se définit toujours par l'usage qui en est fait. Dans le premier texte, le point de vue était celui de l'écrivain, à qui les classiques, dans leur diversité, leur originalité, leur fraîcheur incessante, servent d'émulation, mais à l'École normale, c'est le professeur qui parle, et le critère de la valeur n'est plus le même : ce n'est plus l'admiration féconde de l'aspirant-écrivain pour ses prédécesseurs, mais l'application de la littérature à la vie, son utilité pour la formation des hommes et des citoyens.

Sauver le classique

La réflexion de Sainte-Beuve sur le classique, c'est-à-dire sur la valeur littéraire, est exemplaire par la tension, ou même la contradiction dont elle témoigne, entre les deux sens que le mot a pris peu à peu à partir de la fin du XVIII^e^ siècle : les classiques, ce sont des œuvres universelles et intemporelles qui constituent le bien commun de l'humanité, mais c'est aussi un patrimoine national, en France le siècle de Louis XIV. Ainsi Matthew Arnold, universaliste à la manière de Sainte-Beuve, a la réputation (mauvaise, de nos jours) d'avoir fondé l'étude scolaire et universitaire de la littérature anglaise, dans une visée morale et nationale. Tel qu'on l'entend depuis le XIX^e^ siècle, le classicisme a en même temps, en concurrence, un aspect *historique* et un aspect *normatif* ; c'est un attelage de raison et d'autorité. Sainte-Beuve reproduit une argumentation fréquente depuis les Lumières, par laquelle on tente, en dépit du relativisme désormais reconnu au goût, de relégitimer la norme par l'histoire, l'autorité par la raison. D'où ces deux textes divergents en fonction du public auquel ils s'adressent : dans une causerie, Sainte-Beuve se fait l'apologiste d'une littérature mondiale où l'imagination a sa place, mais dans une leçon, il défend la littérature nationale au nom de la raison. Le défi, pour des amateurs pondérés comme Sainte-Beuve et Arnold, ou plus tard T.S. Eliot, consiste à trouver comment justifier la tradition littéraire après Hume et Kant, après les Lumières et le romantisme. Sainte-Beuve, comme quiconque

refuse de dénoncer le sens commun et de sacrifier le canon, même si la théorie l'exige, présente tantôt un profil libéral, tantôt un profil dogmatique.

Le raisonnement d'un philosophe contemporain comme Gadamer, même s'il semble plus compliqué et plus abstrait, n'est pas très différent au fond. Le but est le même : arracher le canon à l'anarchie. Au XIX^e^ siècle, avec la montée de l'historicisme, constate Gadamer, le « classique », jusque-là notion apparemment intemporelle, a commencé à désigner une phase historique, un style historique, avec un début et une fin assignables : l'Antiquité classique. Pourtant, suivant le même philosophe, ce glissement de sens n'aurait pas compromis la valeur normative et supra-historique du « classique ». Tout au contraire, l'historicisme aurait enfin permis de justifier qu'un style historique soit devenu une norme supra-historique, alors que son caractère normatif avait pu passer jusque-là pour arbitraire. Voici comment Gadamer opère ce rétablissement agile et explique que l'historicisme ait pu relégitimer le classique :

> La pensée historique voulait faire croire que le jugement de valeur qui distingue une chose comme « classique » serait vraiment annulé par la réflexion historique et sa critique de toutes les conceptions téléologiques du cours de l'histoire, mais il n'en est nullement ainsi. Le jugement de valeur impliqué dans le concept de « classique » gagne au contraire à une telle critique une légitimation nouvelle, sa véritable légitimation : est classique tout ce qui tient face à la critique historique, parce que sa force, qui historiquement oblige, celle de son autorité qui se transmet et se conserve, devance toute réflexion historique et s'y maintient (Gadamer, p. 308-309).

Gadamer récupère ainsi le concept de classique en dépit de l'historicisme, et après lui, pour qualifier précisément l'art qui résiste à l'historicisme, celui que l'historicisme lui-même reconnaît comme lui opposant une résistance, ce qui atteste que sa valeur est irréductible à l'histoire. Remis sur pied, le classique n'est pas seulement un concept descriptif dépendant de la conscience historiographique, mais une réalité à la fois historique et supra-historique :

> Ce qui est classique est soustrait aux fluctuations du temps et aux variations de son goût ; ce qui est classique est accessible d'une manière immédiate […]. Lorsque nous qualifions une œuvre de « classique », c'est bien plutôt dans la conscience de sa permanence, de sa signification impérissable, indépendante de toute circonstance temporelle – dans une sorte de présence intemporelle, contemporaine de tout présent (*ibid.*, p. 309).

Cette dernière expression n'est pas sans rappeler Sainte-Beuve. Le mot *classique* a deux acceptions, l'une normative et l'autre temporelle, mais elles ne sont pas forcément incompatibles. Au contraire, suivant Gadamer du moins, le fait que le classique soit devenu le nom d'une phase historique déterminée et isolée sauve la tradition classique de l'apparence arbitraire et injustifiée qui pouvait jusque-là être la sienne, et la rend pour ainsi dire raisonnable. Car « cette norme est appliquée rétrospectivement à une grandeur unique du passé qui l'illustre et l'accomplit ». Du normatif, il s'est dégagé un contenu désignant un idéal de style et une période accomplissant cet idéal.

Or, nommant « classique » l'ensemble de l'Antiquité classique, on renoue, d'après Gadamer, avec ce qui était de fait l'ancien usage du mot, oblitéré par des siècles de tradition dogmatique ou néoclassique : le canon classique, tel que l'Antiquité tardive l'avait institué, était déjà historique, c'est-à-dire rétrospectif ; il désignait à la fois une phase historique et un idéal perçu après coup, depuis un moment de décadence. De même pour l'humanisme, qui avait redécouvert le canon classique à la Renaissance, à la fois comme histoire et comme idéal. En réalité, le concept de classique aurait donc toujours été historique, même quand il semblait normatif : la norme aurait par conséquent toujours été justifiée, même quand elle se présentait comme un dogme autoritaire et non comme une évaluation fondée.

L'argumentation subtile de Gadamer aboutit à faire coïncider le sens millénaire du classique, comme norme imposée, et le concept historiciste du classique, comme style déterminé. Au premier sens, le classique avait sans doute l'air supra-historique *a priori*, mais il résultait en fait d'une évaluation rétrospective du passé historique : le classique avait été reconnu depuis une décadence ultérieure. Les auteurs définis comme classiques étaient tous la norme d'un genre, non pas arbitrairement, mais parce que l'idéal qu'ils exemplifiaient était visible pour le regard rétrospectif du critique littéraire. Le classique aurait donc toujours désigné une phase, le sommet d'un style, entre un avant et un après ; le classique aurait toujours été justifié, produit par une appréciation raisonnable.

Le concept de classique, ainsi restauré, et non évacué, par l'historicisme du XIX^e^ siècle, dès lors que ce qui avait été jusque-là tenu pour une norme s'était révélé historiquement valide, était prêt pour l'extension universelle que Hegel devait lui donner : selon Hegel, tout développement esthétique qui reçoit son unité d'un *telos* immanent mérite le nom de classique, et non plus seulement l'Antiquité classique. Le concept normatif universel devient, par le détour de son accomplissement historique particulier, un concept également universel dans l'histoire des styles. Le classique désigne la préservation à travers la ruine du temps. Est classique, suivant Hegel, « ce qui est à soi-même sa propre signification et, par là même, sa propre interprétation », proposition que Gadamer commente en ces termes :

> Est classique, en définitive, […] ce qui, donc, parle de telle manière qu'il ne se réduit pas à une simple déclaration sur quelque chose de disparu, ou à un simple

> témoignage sur quelque chose qui reste à interpréter ; c'est, au contraire, ce qui à n'importe quel présent dit quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui (*ibid.*, p. 311).

A nouveau, la chute de cette formulation évoque de très près la définition beuvienne, mais Gadamer ne veut pourtant pas perdre le bénéfice du passage par l'histoire, et il ajoute que « ce qui est "classique" est incontestablement "intemporel", mais [que] cette intemporalité est une modalité de l'être historique » (*ibid.*, p. 311). A la fois historique et intemporel, historiquement intemporel, le classique devient donc le modèle admissible de toute relation entre présent et passé.

On n'imagine pas de démarche plus adroite pour faire coïncider le classique avec lui-même, comme concept à la fois historique et supra-historique, donc incontestablement légitime. Jauss, qui doit pourtant beaucoup à l'herméneutique modérée de Gadamer – comme dernière tentative pour soustraire l'interprétation à la déconstruction, elle est au principe de son esthétique de la réception –, résiste cependant à ce tour de passe-passe final grâce auquel le classique lui-même est sauvé. Il n'en demande pas tant, ou alors il redoute que cet acharnement mis à racheter le classique ne dénonce le but véritable de l'herméneutique gadamérienne et ne compromette l'esthétique de la réception, qui ne tient pas à apparaître comme une ultime rédemption du canon, même si c'est son résultat le plus clair. Jauss conteste en tout cas que l'œuvre moderne, marquée essentiellement par sa négativité, puisse se couler dans le schéma hégélien, reconduit par Gadamer, décrivant l'œuvre de valeur comme étant à elle-même sa propre signification. Ce schéma ne serait-il pas lui-même inspiré, selon une circularité que nous avons souvent observée, par les œuvres que Gadamer entend valoriser, ou sauver de la dévaluation, à savoir les œuvres classiques, au sens usuel du mot, contre les œuvres modernes ?

Pour Jauss, cette vision téléologique du chef-d'œuvre classique masque sa « négativité première », la négativité sans laquelle il ne saurait y avoir de grande œuvre. Aucune œuvre n'échappe au travail du temps, et le concept du classique hérité de Hegel est trop étroit pour rendre compte de l'œuvre digne de ce nom, en tout cas de la grande œuvre moderne. Ce concept dépend d'ailleurs pour cela beaucoup trop de l'esthétique de la *mimèsis*, alors que la valeur de la littérature, et de l'art en général, n'est pas liée exclusivement à leur fonction représentative, mais provient aussi de leur dimension expérimentale, ou « expérientielle » (mesurant l'expérience qu'elles procurent), caractéristique de la littérature moderne (Jauss, p. 62). Le concept de classique, chez Gadamer comme chez Hegel, hypostasie la tradition, alors que celle-ci ne se manifestait pas encore comme « classique » au moment de son apparition. « Même les grandes œuvres littéraires du passé ne sont pas reçues et comprises par le fait d'un pouvoir de médiation qui leur serait inhérent », souligne Jauss (*ibid.*).

Pourtant, si Jauss se démarque de Hegel et de Gadamer sur la définition du classique, et semble donc mettre celui-ci en danger, le critère de valeur alternatif qu'il propose rachète lui aussi le canon. La négativité elle-même, revendiquée par le chef-d'œuvre moderne, peut, rétrospectivement, être lue dans les œuvres devenues classiques comme le motif authentique de leur valeur. Toute œuvre classique recélait en vérité une fêlure, le plus souvent inaperçue par les contemporains, mais qui n'en fut pas moins à l'origine de sa survie. On ne naît pas classique, on le devient, ce qui entraîne aussi qu'on ne le reste pas forcément, déchéance dont Gadamer cherchait à conjurer la possibilité.

Dernier plaidoyer pour l'objectivisme

Aujourd'hui encore, tout le monde n'est pas prêt à admettre le relativisme du jugement de goût, avec sa conséquence dramatique : le scepticisme sur la valeur littéraire. Les classiques sont les classiques : depuis Kant, de Sainte-Beuve à Gadamer, nombreuses ont donc été les tentatives, un peu désespérées, pour les sauvegarder à tout prix, pour éviter de tomber du subjectivisme dans le relativisme, et du relativisme dans l'anarchisme. C'est la philosophie analytique, en principe méfiante à l'égard du scepticisme auquel l'herméneutique déconstructrice et la théorie littéraire ont conduit, qui a livré le dernier combat pour le canon. Genette, qui le relate, le juge sévèrement. En matière non seulement de connaissance et de morale, mais aussi d'esthétique, les philosophes analytiques voient un danger nihiliste dans un relativisme résultant du subjectivisme. Invalidant les critères objectifs, les valeurs stables et la discussion rationnelle, la théorie littéraire s'est écartée du langage ordinaire et du sens commun, qui continuent cependant de faire comme si les œuvres n'étaient pas pour rien dans les jugements qu'on rend à leur propos, et la philosophie analytique s'attache à expliquer le langage ordinaire et le sens commun.

Monroe Beardsley, qui avait dénoncé jadis l'illusion intentionnelle – ce fut pour ainsi dire l'acte de naissance de la théorie, du moins sur le sol américain –, n'a pas pu se résoudre à tenir pour une illusion parallèle le jugement de valeur esthétique. Il a donc tenté de refonder, sinon un objectivisme, du moins ce qu'il appelle un *instrumentalisme* esthétique. Par un autre biais, on retombe ici sur la définition de l'œuvre comme instrument, ou comme programme, comme partition, à laquelle les théories tempérées de la réception se tenaient, afin de préserver la dialectique du texte et du lecteur, de la contrainte et de la liberté : si le sens n'était pas intégralement dans l'œuvre, comme il devenait difficile de le soutenir, ce truchement, ou cette solution de compromis (l'œuvre est instrument, programme, partition), permettait d'affirmer qu'il n'était pas non plus entièrement le fait du lecteur. De même, s'il

faut bien admettre que les jugements esthétiques sont subjectifs, ne reste-t-il pas légitime de maintenir que l'œuvre, comme instrument ou programme, n'y est pas indifférente ? Après tout, sans œuvre, il n'y aurait pas de jugement.

Dans *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), une fois présentées les deux théories adverses, l'objectivisme d'une part, le subjectivisme ou même le relativisme de l'autre, Beardsley les renvoie dos à dos et propose une troisième voie. Il écarte à la fois les raisons génétiques (l'origine et l'intention de l'œuvre) et affectives (l'effet sur le spectateur ou le lecteur) de l'évaluation esthétique, pour revenir à des raisons fondées sur des propriétés observables de l'objet. L'objectivisme strict se heurte à l'évidence de la diversité des goûts, mais le subjectivisme radical entraîne l'incapacité, en cas de désaccord, d'arbitrer entre les jugements contradictoires (d'évaluer les évaluations). Entre Charybde et Scylla, Beardsley baptise sa voie moyenne théorie *instrumentaliste*. Selon cette théorie, la valeur esthétique tient à la magnitude de l'expérience procurée par l'objet esthétique ou, plus exactement, à la magnitude de l'expérience esthétique qu'il a la capacité de procurer, du point de vue de trois critères principaux, qui sont l'*unité*, la *complexité* et l'*intensité* de cette expérience potentielle (Beardsley, p. 529). Ces trois qualités permettent de fonder – du moins est-ce la thèse de Beardsley – une valeur esthétique intrinsèque, c'est-à-dire un moyen rationnel de convaincre un autre interprète d'erreur. En cas de désaccord, je pourrai expliquer pourquoi j'aime ou n'aime pas, pourquoi je préfère ou ne préfère pas, et montrer qu'il y a de meilleures raisons d'aimer ou de ne pas aimer, de préférer ou de ne pas préférer. La référence à l'unité, à la complexité et à l'intensité, comme mesures de l'expérience esthétique, me permettra de faire valoir pourquoi mes raisons de préférer x à y sont meilleures que celles de préférer y à x.

Il y aurait donc dans l'œuvre une *capacité dispositionnelle* de procurer une expérience, et l'unité, la complexité et l'intensité de cette expérience serviraient à mesurer la valeur de l'œuvre (*ibid.*, p. 531). Pour sortir des dilemmes de la théorie, l'issue est la réception. Comme Iser pour sauver le texte, comme Riffaterre lorsqu'il voulait sauver le style, comme Jauss pour sauver l'histoire, Beardsley a recours à ce remède ambigu pour surmonter l'alternative de l'objectivisme et du subjectivisme. Entre texte et lecteur, l'œuvre-partition est la voie moyenne. Mais cette capacité en attente dans l'œuvre, quelle est-elle ? Et comment ne serait-elle pas une propriété objective de l'œuvre ? Comment d'ailleurs la concevoir autrement ?

Genette, qui juge que la théorie de Beardsley est incohérente et qu'elle dresse un rempart fragile autour du canon, fait remarquer que, curieusement, les critères de valeur retenus par Beardsley ne sont pas sans rappeler les trois anciennes conditions de la beauté selon Thomas d'Aquin : *integritas, consonantia et claritas* (Genette, p. 94). A ses yeux, le rapprochement est confondant, et l'objectivisme, fût-ce sous le nom d'instrumentalisme, et déguisé en une théorie de la réception, semble définitivement compromis. D'ailleurs, les trois

critères communs à la scolastique et à la philosophie analytique témoignent, comme Jauss le faisait valoir contre Gadamer, de la permanence du goût classique, et dénoncent ainsi une préférence extra-littéraire. C'est l'œuvre classique, au sens courant, que caractérisent *integritas, consonantia et claritas*, et c'est l'expérience de l'œuvre classique que décrivent l'unité, la complexité et l'intensité. En revanche, l'œuvre moderne a mis en cause l'unité, elle a privilégié les organisations fragmentaires et déstructurées, ou, suivant un autre cheminement, elle a battu en brèche la complexité, par exemple dans les œuvres monochromes ou sérielles. Ces critères d'unité, de complexité et d'intensité, qui rappellent la « forme organique » vantée par Coleridge et reprise comme programme par les écrivains de l'*American Renaissance* au XIX^e^ siècle (Matthiessen, 1941), sont manifestement conformes à l'esthétique du *New Criticism*, dont Beardsley se réclame. Un des ouvrages les plus connus produits par cette école, de Cleanth Brooks, a pour titre *The Well Wrought Urn* (1947) et compare le poème à un vase bien ouvré, remarquablement façonné, stable, dont tous les paradoxes et les ambiguïtés sont résolus dans l'unité intense : c'est un vase grec qui procure une expérience mesurable par l'unité, la complexité et l'intensité, et non un *ready-made* de Duchamp. Le philosophe Nelson Goodman, déjà cité pour sa réhabilitation du style, retombait lui aussi sur les mêmes critères traditionnels du goût, lorsque, cherchant à sa manière à échapper au subjectivisme, il soutenait que « trois symptômes de l'esthétique peuvent être la densité syntaxique, la densité sémantique, et la plénitude syntaxique » (Goodman, 1976, p. 252). Or, du modernisme au postmodernisme, les critères de Thomas d'Aquin et de Coleridge, de Beardsley et de Goodman n'ont pas cessé d'être bafoués. Face à l'alternative de l'objectivisme (aujourd'hui intenable) et du relativisme (pour beaucoup quand même intolérable), il est notable que ce sont toujours les tenants du goût classique qui cherchent une improbable troisième voie, sans voir que dans son principe elle exclut l'art moderne.

Valeur et postérité

Les deux thèses extrêmes – l'objectivisme et le subjectivisme – sont plus faciles à défendre, même si ni l'une ni l'autre ne correspond au *sensus communis*, plaidant, lui, pour une stabilité au moins relative des valeurs. Tout compromis, y compris celui dont Kant s'accommodait, s'avère fragile, et assez facile à réfuter. Et si Genette peut afficher sans état d'âme un relativisme esthétique aussi intransigeant, c'est qu'il ne se demande jamais quel rapport il y a entre l'appréciation individuelle et l'évaluation collective ou sociale de l'art, pourquoi l'anarchie ne résulte pas effectivement du subjectivisme. Si la théorie est si

séduisante, c'est aussi qu'elle est souvent vraie, mais elle n'est jamais qu'en partie vraie, et ses adversaires n'ont pas tort pour autant. Pourtant, concilier les deux vérités n'est jamais confortable.

A court d'arguments théoriques, les observateurs pondérés, qui se résolvent au subjectivisme du jugement de goût, mais résistent au relativisme de la valeur qui en découle théoriquement, font appel aux faits, en l'occurrence au jugement de la postérité, comme témoignage en faveur, sinon de l'objectivité de la valeur, du moins de sa légitimité empirique. Avec le temps, la bonne littérature, dit-on, chasse la mauvaise. *Est vetus atque probus centum qui perficit annos*, « ce qui a traversé une centaine d'années est vieux et sérieux », écrivait Horace dans sa lettre à Auguste (*Epistulae*, II, I, v. 39), où il défendait pourtant les modernes contre l'hégémonie des anciens, et ironisait déjà sur cette poésie qui était censée s'améliorer avec l'âge, comme le vin (*ibid.*, v. 34). Genette, qui ne croit pas lui non plus à cet argument traditionnel, le caractérise, et le ridiculise, en ces termes :

> passés les engouements superficiels de la mode et les incompréhensions momentanées dues aux ruptures d'habitude, les œuvres réellement belles [...] finissent toujours par s'imposer, en sorte que celles qui ont victorieusement subi l'« épreuve du temps » tirent de cette épreuve un label incontestable et définitif de qualité (Genette, p. 128).

L'œuvre qui a franchi l'épreuve du temps est digne de durer, et son avenir est assuré. Nous pouvons faire confiance au temps pour déprécier l'œuvre qui complaisait au public facile (l'œuvre que Jauss disait de consommation ou de divertissement) et, inversement, pour apprécier et consacrer l'œuvre qui repoussait le premier public par sa difficulté. Reprenant les exemples de Jauss, *Madame Bovary* a peu à peu détrôné *Fanny*, qui rejoint après une génération le purgatoire, ou même l'enfer, des œuvres « culinaires », dont seuls les historiens (les philologues, puis les esthéticiens de la réception) la tireront pour contextualiser le chef-d'œuvre de Flaubert.

L'argument de la postérité « redresseuse de torts », comme disait Baudelaire, est en définitive celui que Jauss emprunte une fois qu'il a réfuté le concept du classique selon Gadamer (l'esthétique de la réception est indéniablement une histoire de la postérité littéraire), car il satisfait aussi bien les partisans du classicisme que ceux du modernisme. Du point de vue classique, le temps débarrasse la littérature des fausses valeurs éphémères en désamorçant les effets de mode. Du point de vue moderne, au contraire, le temps promeut les vraies valeurs, reconnaît peu à peu d'authentiques classiques dans des œuvres ardues qui n'avaient pas trouvé initialement de public. Je ne développe pas cette dialectique bien connue depuis sa mise en place au XIX^e^ siècle : c'est la doctrine du « romantisme des

classiques » – les classiques ont été romantiques en leur temps, les romantiques seront les classiques de demain –, esquissée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* (1823), et reprise dans un sens militant par les avant-gardes, au point de considérer que c'est un mauvais signe pour une œuvre de rencontrer un succès immédiat, de plaire à son premier public (Compagnon, 1989, p. 54-55). Proust affirme qu'une œuvre crée elle-même sa postérité, mais il constate aussi qu'une œuvre chasse l'autre. Dans la tradition du nouveau, l'argument de la postérité est malheureusement à double tranchant.

Suivant Theodor Adorno, une œuvre devient classique une fois que ses effets primaires ont été éventés ou dépassés, notamment parodiés (Adorno, p. 250). Selon ce raisonnement, le premier public se trompe donc toujours : il aime, mais pour de mauvaises raisons. Et c'est seulement le passage du temps qui révèle les bonnes raisons, lesquelles étaient obscurément à l'œuvre dans les choix du premier public, même si celui-ci ne comprenait pas la raison des effets. Adorno, à la différence de Gadamer, n'a plus pour visée la justification de la tradition classique, mais l'explication de la modernité par la dynamique de la négativité ou de la défamiliarisation : l'innovation précédente, suggère-t-il, n'est jamais comprise qu'après coup, à la lumière de l'innovation suivante. Le recul du temps débarrasse l'œuvre du cadre contemporain et des effets primaires qui empêchaient de la lire telle qu'en elle-même. La *Recherche*, reçue d'abord à la lumière de la biographie de son auteur, de son snobisme, de son asthme, de son homosexualité, suivant une illusion (intentionnelle et génétique) qui interdisait la lucidité sur sa valeur, trouve enfin des lecteurs dénués de préjugés, ou plutôt des lecteurs dont les préjugés sont autres, et moins étrangers à la *Recherche* puisque l'assimilation de l'œuvre de Proust, son succès croissant, les a rendus favorables à cette œuvre, ou même dépendants d'elle pour lire tout le reste de la littérature. Après Renoir, dit encore Proust, toutes les femmes deviennent des Renoir ; après Proust, l'amour de Mme de Sévigné pour sa fille est interprété comme un amour de Swann. Ainsi, la valorisation d'une œuvre, une fois entamée, a toutes chances de s'accélérer, puisqu'elle fait de cette œuvre un critère de la valorisation de la littérature : son succès confirme donc son succès.

C'est le recul du temps qui est en général envisagé comme une condition favorable à la reconnaissance des vraies valeurs. Mais une autre sorte de recul propice à la sélection des valeurs peut être fourni par la distance géographique, ou l'extériorité nationale, et une œuvre est souvent lue avec plus de sagacité, ou moins d'œillères, hors des frontières, loin de son lieu d'apparition, comme ce fut le cas pour Proust en Allemagne, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, où il a été beaucoup plus tôt et beaucoup mieux lu. Les termes de comparaison ne sont pas les mêmes, pas aussi étroits, plus tolérants, et les préjugés sont différents, sans doute moins pesants.

L'argument de la postérité, ou de l'extériorité, est rassurant : le temps, ou la distance, font le tri ; faisons-leur confiance. Mais rien ne garantit que la valorisation d'une œuvre soit définitive, que son appréciation ne soit pas elle-même un effet de mode. La *Phèdre* de Racine

a certes relégué depuis plusieurs siècles celle de Pradon. L'écart semble stable. Mais est-il définitif ? Rien n'interdit de penser, même si la probabilité paraît de plus en plus faible dès lors que s'établit une postérité, que la *Phèdre* de Pradon ne détrônera pas un jour sa rivale. Le retour d'une œuvre dans le canon, ou son entrée à l'issue du légendaire purgatoire, ne lui donnent aucune assurance d'éternité. Selon Goodman, « une œuvre peut être successivement offensante, fascinante, confortable, et ennuyeuse » (Goodman, 1976, p. 259). L'ennui guette presque toujours les chefs-d'œuvre banalisés par leur réception. Ou alors, les seuls authentiques chefs-d'œuvre sont les textes qui n'ennuieront jamais, comme les pièces de Molière, au dire de Sainte-Beuve.

En histoire de l'art, une branche s'est considérablement développée dans les dernières décennies pour mieux saisir les aléas de la fortune des œuvres : c'est l'histoire du goût. Sa prémisse inquiétante, formulée par Francis Haskell, son représentant le plus éminent, est celle-ci : « On nous dit que le temps est l'arbitre suprême. Voilà une affirmation qu'il est impossible de confirmer ni de démentir [...]. On ne peut pas non plus tenir pour certain qu'un artiste arraché à l'oubli ne pourrait y retourner » (Haskell, p. 10-11). L'histoire du goût étudie la circulation des œuvres, la formation des grandes collections, la constitution des musées, le marché de l'art. Des enquêtes comparables seraient bienvenues en littérature, mais les énigmes subsisteront. Un vrai classique est-il une œuvre qui ne devient jamais ennuyeuse pour aucune génération ? N'y a-t-il pas d'autre argument en faveur du canon que l'autorité des experts ?

Pour un relativisme tempéré

Contre le dogmatisme néoclassique, les modernes ont insisté sur le relativisme de la valeur littéraire : les œuvres entrent et sortent du canon au gré des variations du goût, dont rien de rationnel ne régit le mouvement. On pourrait citer de nombreux exemples d'œuvres retrouvées depuis cinquante ans, comme la poésie baroque, le roman du XVIII^e^ siècle, Maurice Scève, le marquis de Sade. L'instabilité du goût est une évidence dérangeante pour tous ceux qui voudraient se reposer sur des standards d'excellence immuables. Le canon littéraire est fonction d'une décision communautaire sur ce qui compte en littérature, *hic et nunc*, et cette décision est une *self-fulfilling prophecy*, comme on dit en anglais : un énoncé dont l'énonciation augmente les chances de vérité de l'énoncé, ou une décision dont l'application ne peut que confirmer le bien-fondé, puisqu'elle est à elle-même son propre critère. Le canon a le temps pour lui, à moins de refus violents, antiautoritaires, comme on

en a connu aussi, menant au rejet des valeurs les mieux installées. Il est impossible d'aller au-delà du constat : j'aime parce qu'on me l'a dit.

Mais l'alternative où nous conduit le conflit de la théorie et du sens commun n'est-elle pas, une fois encore, trop raide ? Ou bien il y a un canon légitime, à la liste immuable et à l'ordre rigide, ou bien tout est arbitraire. Le canon n'est pas fixe, mais il n'est pas non plus aléatoire, et surtout, il ne bouge pas incessamment. C'est un classement relativement stable, et, si les classiques changent, c'est à la marge, par un jeu analysable entre le centre et la périphérie. Il y a des entrées et des sorties, mais elles ne sont pas si nombreuses que cela, ni complètement imprévisibles. Il est vrai que la fin du XX^e^ siècle est une époque libérale où tout peut être réévalué (y compris le *design*, ou l'absence de *design*, des années cinquante), mais la bourse des valeurs littéraires ne joue pas au Yo-Yo. Marx formulait l'énigme en ces termes : « La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici : ils nous procurent encore une jouissance esthétique, et à certains égards ils nous servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible » (cité par Schlanger, p. 106). L'étonnant est que les chefs-d'œuvre durent, qu'ils continuent d'être pertinents pour nous, hors de leur contexte d'origine. Et la théorie, tout en dénonçant l'illusion de la valeur, n'a pas bouleversé le canon. Bien au contraire, elle l'a consolidé en faisant relire les mêmes textes, mais pour d'autres raisons, des raisons nouvelles, censément meilleures.

Il n'est sans doute pas possible de mettre au jour une rationalité des hiérarchies esthétiques, mais cela n'interdit pas l'étude rationnelle du mouvement de ces valeurs, comme l'histoire du goût ou l'esthétique de la réception la pratique. Et l'impossibilité où nous nous trouvons de justifier rationnellement nos préférences, comme d'analyser ce qui nous permet de reconnaître instantanément un visage ou un style – *Individuum est ineffabile* –, n'exclut pas que des consensus soient empiriquement constatés, résultant de la culture, de la mode, ou d'autre chose. La diversité désordonnée des valeurs n'est pas une conséquence nécessaire et inévitable du relativisme du jugement, et c'est justement ce qui rend la question intéressante : comment les grands esprits se rencontrent-ils ? Comment s'établissent des consensus partiels entre les autorités chargées de veiller sur la littérature ? Ces consensus, comme la langue, comme le style, se dégagent sous la forme d'agrégats de préférences individuelles, avant de devenir des normes par l'intermédiaire des institutions : l'école, l'édition, le marché. Mais « les œuvres d'art, comme Goodman le rappelait, ne sont pas des chevaux de course, le but primordial n'est pas de désigner un vainqueur » (Goodman, 1976, p. 261-262). La valeur littéraire ne peut pas être fondée théoriquement : c'est une limite de la théorie, non de la littérature.

CONCLUSION

L'aventure théorique

Mon intention était de réfléchir aux concepts fondamentaux de la littérature, à ses premiers éléments, c'est-à-dire en même temps aux présupposés de tout discours sur la littérature, de toute recherche littéraire, aux hypothèses, parfois explicites mais le plus souvent implicites, que nous faisons dès que nous parlons d'un poème, d'un roman, ou de n'importe quel livre, entre professionnels, mais également en amateurs. Il revient à la théorie de la littérature de mettre au jour ces assomptions ordinaires, afin qu'on sache mieux ce qu'on fait en le faisant.

Il ne s'agissait donc pas, loin de là, de fournir des recettes, des techniques, des méthodes, une panoplie d'outils à appliquer aux textes, ni non plus d'effaroucher le lecteur par un lexique compliqué de néologismes et un jargon abstrait, mais de procéder de manière analytique, à partir des idées simples mais confuses que chacun se fait de la littérature. La visée de la théorie est en effet la déroute du sens commun. Elle le conteste, le critique, le dénonce comme une série d'illusions – l'auteur, le monde, le lecteur, le style, l'histoire, la valeur – dont il lui paraît indispensable de commencer par se libérer pour pouvoir parler de la littérature. Mais la résistance du sens commun à la théorie est inimaginable. Théorie et résistance sont impensables séparément, comme l'observait Paul de Man ; sans la résistance à la théorie, la théorie ne vaudrait plus la peine, comme pour Mallarmé la poésie, si le Livre était possible. Mais le sens commun n'en démord jamais, et les théoriciens s'obstinent. Faute de régler leur compte une fois pour toutes à leurs bêtes noires, ils s'enferrent. Nous l'avons constaté chaque fois : pour réduire définitivement au silence un monstre ubiquiste et coriace, ils soutiennent des paradoxes, comme la mort de l'auteur, ou l'indifférence de la littérature au réel. Poussée par son démon, la théorie compromet ses chances de l'emporter, car c'est toujours à contrecœur que les littéraires

nuancent un argument lorsqu'il peut être conduit jusqu'à un oxymoron. Et le sens commun redresse la tête.

C'est l'antagonisme perpétuel de la théorie et du sens commun que j'ai tenté de décrire, leur duel sur le terrain des premiers éléments de la littérature. L'offensive de la théorie contre le sens commun se retourne contre elle, et elle échoue d'autant plus à passer de la critique à la science, à substituer au sens commun des concepts positifs, que, face à cette hydre, les théories prolifèrent, s'affrontent entre elles au risque de perdre de vue la littérature elle-même. La théorie, comme on dit en anglais, *paints itself into a corner*, elle se prend les pieds dans les pièges qu'elle tend au sens commun, elle bute sur des apories qu'elle a elle-même suscitées, et le combat recommence. Il faudrait un Hercule singulièrement ironique pour s'en sortir victorieusement.

Théorie ou fiction

L'attitude des littéraires devant la théorie rappelle la doctrine de la double vérité dans la théologie catholique. Chez ses adeptes, la théorie est en même temps l'objet d'une foi et d'un désaveu : on y croit, mais on ne va quand même pas faire comme si on y croyait tout à fait. Certes, l'auteur est mort, la littérature n'a rien à voir avec le monde, la synonymie n'existe pas, toutes les interprétations sont valables, le canon est illégitime, mais on continue à lire des biographies d'écrivains, on s'identifie aux héros des romans, on suit avec curiosité les traces de Raskolnikov dans les rues de Saint-Pétersbourg, on préfère *Madame Bovary* à *Fanny*, et Barthes se plongeait délicieusement dans *Le Comte de Monte-Cristo* avant de s'endormir. C'est pourquoi la théorie ne peut pas l'emporter. Elle n'est pas en mesure d'anéantir le moi liseur. Il y a une vérité de la théorie, qui la rend séduisante, mais elle n'est pas toute la vérité, car la réalité de la littérature n'est pas entièrement théorisable. Dans le meilleur des cas, mon fidéisme théorique n'affecte qu'à moitié mon sens commun, comme chez ces catholiques qui, quand cela leur convient, ferment les yeux sur les enseignements du pape à propos de la sexualité.

Ainsi, la théorie littéraire ressemble par bien des côtés à une fiction. On n'y croit pas positivement, mais négativement, comme à l'illusion poétique, suivant Coleridge. Du coup, on me reprochera peut-être de la prendre excessivement au sérieux et de l'interpréter trop littéralement. La mort de l'auteur ? Mais ce n'est qu'une métaphore, dont les effets furent d'ailleurs stimulants. La prendre au pied de la lettre et pousser ses raisonnements à leur limite, comme dans le mythe du singe dactylographe, c'est faire preuve d'une extravagante myopie ou d'une singulière surdité poétique, comme de s'arrêter aux fautes de langue dans

une lettre d'amour. L'effet de réel ? Mais c'est une jolie fable, ou un haïku, car il y manque la morale. Qui a jamais cru qu'il fallait scruter la théorie à la loupe ? Elle n'est pas applicable, elle n'est donc pas « falsifiable », elle doit être regardée elle-même comme de la littérature. Il n'y a pas à lui demander compte de ses fondements épistémologiques ni de ses conséquences logiques. Ainsi, il n'y a pas de différence entre un essai de théorie littéraire et une fiction de Borges ou une nouvelle de Henry James, comme « La leçon du maître » ou « L'image dans le tapis », ces contes au sens indécidable.

Je serais presque d'accord sur tous ces points : la théorie est comme la science-fiction, et c'est la fiction qui nous plaît, mais, pour un temps au moins, elle aura ambitionné de devenir une science. Je veux bien la lire comme un roman, en dépit des intentions de ses auteurs, et conformément à « la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées » que Borges recommandait dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Toutefois, quitte à lire des romans, comment ne pas préférer ceux avec lesquels on n'a pas besoin de faire comme s'ils étaient des romans ? L'ambition théorique mérite mieux que cette défense désinvolte qui cède sur l'essentiel ; elle doit être prise au sérieux et évaluée suivant son propre projet.

Théorie et « bathmologie »

Une seconde objection ne manquera sans doute pas de m'être adressée : dans ces joutes de la théorie et du sens commun que j'ai données en spectacle, comme chaque reprise s'est arrêtée sur une aporie théorique, le sens commun semble avoir triomphé – « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé », comme l'appelait Barthes, bref, l'*Horreur* (Barthes, 1975, p. 51). Ma conclusion serait une régression, ou même une récession, et l'on traitera peut-être de renégat celui qui relit avec une attention intransigeante les maîtres de son adolescence. Ce ne sera pas la première fois : *La Troisième République des lettres*, *Les Cinq Paradoxes de la modernité* m'avaient déjà valu des critiques de ce genre, venues de lecteurs sans doute peu familiers de Pascal ou de Barthes. Les *Pensées* appelaient « gradation » le retour sur elle-même qui emporte la réflexion au fur et à mesure qu'elle approfondit son objet, et Pascal ne voyait rien de mal aux savants qui retrouvaient l'opinion courante : « grâce à la pensée de derrière », ce n'était plus la même opinion, ni même peut-être une opinion, puisqu'elle était désormais motivée par la « raison des effets ». Ce « renversement continuel du pour au contre », ce battement incessant de la *doxa* et du paradoxe, Barthes le nommait *bathmologie* (*ibid.*, p. 71), et le comparait, après Vico, à une spirale, non à un cercle bouclé sur lui-même

(*ibid.*, p. 92), si bien que la « pensée de derrière » peut ressembler à l'idée reçue sans être la même idée dès lors qu'elle a traversé la théorie : elle est donc une idée au second degré.

Si les solutions proposées par la théorie échouent, elles ont du moins l'avantage de bousculer les idées reçues, de secouer la bonne conscience ou la mauvaise foi de l'interprétation : c'est même l'intérêt premier de la théorie ; sa pertinence est là, dans sa façon d'aller à l'encontre de l'intuition. Du procès intenté à l'auteur, à la référence, à l'objectivité, au texte, au canon, il résulte une lucidité critique renouvelée. L'effort théorique n'est nullement vain, dans la mesure où il reste conjectural, mais les certitudes théoriques sont aussi manichéennes que celles dont il fallait se défaire. A la sécheresse du structuralisme appliqué, à la glaciation de la sémiologie scientiste, à l'ennui qui se dégage des taxinomies narratologiques, Barthes opposa très tôt le plaisir de l'« activité structuraliste » et le bonheur de l'« aventure sémiologique ». A la théorie comme scolastique, je préfère, comme lui, l'aventure théorique : à la prise, comme Montaigne, la chasse. « Ne faites pas ce que je dis, faites ce que je fais » : telle est à mes yeux la leçon ironique de Barthes, qui n'a jamais cessé d'essayer de nouvelles voies. Ainsi ce livre ne conduit-il nullement à une désillusion théorique, mais au doute théorique, à la vigilance critique, ce qui n'est pas la même chose. La seule théorie conséquente est celle qui accepte de se questionner elle-même, de mettre en cause son propre discours. Barthes appelait son petit *Roland Barthes* « le livre de mes résistances à mes propres idées » (*ibid.*, p. 123). La théorie est faite pour être traversée, pour en revenir, pour prendre du recul, non pour reculer.

Mettant la théorie à l'épreuve du sens commun, cette méditation sur les premiers éléments de la littérature n'a pas non plus donné lieu à une histoire de la critique, ou des doctrines littéraires. Si je n'avais pas peur des grands mots, je l'aurais appelée une *épistémologie*. Critique de la critique, ou théorie de la théorie, elle sollicite du lecteur une conscience théorique en un *pli critique*. Au lieu de résoudre pour lui les difficultés, ou de lever en son nom les embûches, elle a posé des cas de conscience. L'aporie qui termine chaque chapitre n'a donc rien d'accablant : ni la solution du sens commun ni celle de la théorie n'est bonne, ou bonne toute seule. On peut les renvoyer dos à dos, mais elles ne s'annulent pas l'une l'autre, car il y a du vrai de chaque côté. Comme Gargantua qui ne sait s'il doit rire ou pleurer quand un fils lui est né mais que sa femme en est morte, nous sommes condamnés à la perplexité. Entre les deux, il n'y a pas de juste milieu, car les tentatives de compromis ne résistent ni au sens commun ni à la théorie, l'un et l'autre logiquement plus puissants, car extrêmes. Mais la littérature, comme Blanchot, pourtant amateur d'alternatives terrorisantes, le reconnaissait lui-même, est une concession : Orphée est déchiré entre la volonté de sauver Eurydice et la tentation de la regarder, entre l'amour et le désir ; il cède au désir et l'objet aimé meurt pour jamais, mais le ramener au jour, ce serait renoncer au désir ; la littérature, suivant Blanchot, trahit l'absolu de l'inspiration. Il

faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. Mais la plupart des portes sont entrouvertes ou mi-closes.

Théorie et perplexité

Sept notions ou concepts littéraires ont été examinés : la *littérature*, l'*auteur*, le *monde*, le *lecteur*, le *style*, l'*histoire* et la *valeur*. Cela pouvait suffire à faire le tour des problèmes. Qu'avons-nous cependant laissé de côté ? Quelle difficulté n'avons-nous pas abordée de front ? Le genre peut-être, encore qu'il en ait été question brièvement comme modèle de réception. Ou bien les rapports de l'étude littéraire et des autres disciplines : la biographie, la psychologie, la sociologie, la philosophie, les arts visuels, comme Wellek et Warren caractérisaient il y a cinquante ans les diverses approches extrinsèques de la littérature ; ou la psychanalyse, le marxisme, le féminisme, le culturalisme, suivant la liste des paradigmes plus modernes qui définissent aujourd'hui la théorie littéraire dans le monde anglo-américain, d'après l'introduction populaire de Terry Eagleton par exemple.

J'imagine cependant une dernière objection. Réfléchissant à la théorie, la rendant à son contexte, l'historicisant à l'occasion, je me suis intéressé, dira-t-on, au passé, alors que la théorie va de l'avant. Parlant devant des étudiants, dramatisant pour eux les conflits de la théorie et du sens commun, j'ai pu avoir l'impression de me transformer en monument historique. Pourquoi ne pas poursuivre l'enquête jusqu'à nos jours et la rendre ainsi plus actuelle ? Peut-être parce que, après 1975, il ne s'est plus rien publié d'intéressant ? Ou parce que je n'ai plus rien lu après cette date ? Ou parce que je me suis moi-même mis à écrire ? Toutes ces réponses approximatives et quelque peu fallacieuses se valent.

Rappelons-le une dernière fois : il s'agissait d'éveiller la vigilance du lecteur, de l'inquiéter dans ses certitudes, d'ébranler son innocence ou sa torpeur, de le déniaiser en lui donnant les rudiments d'une conscience théorique de la littérature. Tels étaient les buts de ce livre. La théorie de la littérature, comme toute épistémologie, est une école de relativisme, non de pluralisme, car il n'est pas possible de ne pas choisir. Pour étudier la littérature, il est indispensable de prendre parti, de se décider pour une voie, car les méthodes ne s'ajoutent pas et l'éclectisme ne mène nulle part. Le *pli critique*, la connaissance des hypothèses problématiques qui régissent nos démarches sont donc vitaux.

Ai-je réussi à démythifier la théorie ? A éviter d'en faire une métaphysique négative comme une pédagogie d'appoint ? Critiquer la critique, juger la recherche littéraire, c'est évaluer leur adéquation, leur cohérence, leur richesse, leur complexité, tous critères qui ne résistent sans doute pas au décapage théorique mais qui restent les moins discutables.

Comme la démocratie, la critique de la critique est le moins mauvais des régimes, et si nous ne savons pas lequel est le meilleur, nous ne doutons pas que les autres soient pires. Je n'ai donc pas plaidé pour une théorie parmi d'autres, ni pour le sens commun, mais pour la critique de toutes les théories, y compris celle du sens commun. La perplexité est la seule morale littéraire.

Remerciements

Il y a quelques années, à l'université Columbia, à New York, j'avais intitulé mon séminaire, « Some Puzzles for Theory » (« Quelques casse-tête pour la théorie »). Autour d'une table, nous avions relu quelques textes fondateurs de la théorie littéraire, des textes tenus pour acquis, et que l'on ne s'embarrasse plus trop d'évaluer. Plus tard, à la Sorbonne, j'ai consacré un cours à la théorie de la littérature. Dans un amphithéâtre nombreux cette fois, il me fallait tenir un discours magistral, sans renoncer à la démarche aporétique. Ce livre en a résulté, et je remercie les étudiants qui l'ont rendu possible.

Depuis la publication de *La Troisième République des lettres* (1983), le reproche m'a souvent été fait d'avoir arrêté l'enquête au moment où elle devenait intéressante : on attendait la fin de l'histoire, une Quatrième ou une Cinquième République des lettres. Comment raconter le moment où la théorie a pris le relais de l'histoire littéraire, et les épisodes suivants, sans y mêler sa propre histoire intellectuelle ? Pour casser le fil doctrinal et rendre aux controverses leur tranchant, j'ai choisi la forme d'un autre livre, *Les Cinq Paradoxes de la modernité* (1989), dont celui-ci prend aussi la suite. Je suis reconnaissant à Jean-Luc Giribone, qui m'a pressé de l'écrire, ainsi qu'à Marc Escola, André Guyaux, Patrizia Lombardo et Sylvie Thorel-Cailleteau, qui l'ont relu.

Deux ébauches du chapitre 2 ont été publiées sous les titres « Allégorie et philologie », dans Anna Dolfi et Carla Locatelli, éd., *Retorica e interpretazione*, Rome, Bulzoni, 1994, et « Quelques remarques sur la méthode des passages parallèles », *Studi di letteratura francese*, n° 22, 1997, ainsi qu'une première version du chapitre 5, « Chassez le style par la porte, il rentrera par la fenêtre », *Littérature*, n° 105, mars 1997, et un fragment du chapitre 7, « Sainte-Beuve and the Canon », *Modern Language Notes*, t. CX, 1995.

Bibliographie

Introduction

Adams, Hazard, éd., *Critical Theory Since Plato*, New York, Harcourt, Brace, 1971, 1992.

Althusser, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (1970), *Position (1964-1975)*, Paris, Éd. Sociales, 1976.

Aristote, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc, R., et Lallot, J., Paris, Éd. du Seuil, 1980.

–,*Poétique*, trad. Magnien, M., Paris, coll. « Le Livre de poche », 1990.

Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Éd. du Seuil, 1966.

– « Réflexions sur un manuel », dans Doubrovsky, Serge, et Todorov, Tzvetan, éd., *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971.

Borges, Jorge Luis, *Fictions* (1944), trad. fr., Paris, Gallimard, 1957 ; réédition coll. « Folio ».

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.

Collier, Peter, et Geyer-Ryan, Helga, éd., *Literary Theory Today*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990.

Contini, Gianfranco, *Varianti et altri linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turin, Einaudi, 1970.

Croce, Benedetto, *La Poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature* (1936), trad. fr., Paris, PUF, 1951 ; réédition partielle dans *La Philosophie comme histoire de la liberté. Contre le positivisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

– *Essais d'esthétique*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

de Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ducrot, Oswald, et Todorov, Tzvetan, éd., Paris, Éd. du Seuil, 1972 ; réédition coll. « Points ».

Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1991-1992, 2 vol. ; réédition coll. « Le Livre de poche ».

Eagleton, Terry, *Critique et Théorie littéraires. Une introduction* (1983, 1996), trad. fr., Paris, PUF, 1994.

Ellis, John M., *The Theory of Literary Criticism : A Logical Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1974.

French Literary Theory Today : A Reader, Todorov, Tzvetan, éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Genette, Gérard, « Critique et poétique », *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.

Graff, Gerald, *Literature Against Itself : Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Hallyn, Fernand, et Delcroix, Maurice, éd., *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris et Gembloux, Duculot, 1987.

Jefferson, Ann, et Robey, David, éd., *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, Londres, Batsford, 1982, 1986.

Kibédi Varga, Aron, éd., *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981.

Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française* (1895), Paris, Hachette, 1952.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

Macksey, Richard, et Donato, Eugenio, éd., *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

Merquior, J.G., *From Prague to Paris : A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought*, Londres, Verso, 1986.

Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ducrot, Oswald, et Schaeffer, Jean-Marie, éd., Paris, Éd. du Seuil, 1995.

Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941 ; réédition coll. « Folio ».

Pavel, Thomas, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éd. de Minuit, 1988.

Poulet, Georges, éd., *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967.

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé* (1927), *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1989, t. IV ; réédition coll. « Folio ».

Ravoux Rallo, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.

Santerres-Sarkany, Stéphane, *Théorie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1990.

Sollers, Philippe, « Préface » à la réédition de *Théorie d'ensemble* (1968), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1980.
Spitzer, Leo, « Les études de style et les différents pays », dans *Langue et Littérature* (1960), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibl. de la Faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège » (n° 161), 1961.
Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987 ; réédition coll. « Pocket ».
Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, Todorov, Tzvetan, éd., Paris, Éd. du Seuil, 1966.
Todorov, Tzvetan, *Poétique*, dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1968 ; réédition coll. « Points ».
–,*Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.
Valéry, Paul, « L'enseignement de la poétique au Collège de France » (1936), *Variété V* (1944), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1957, t. I.
Wellek, René, *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, New Haven, Yale University Press, 1955-1992, 8 vol.
–,*Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963.
Wellek, René, et Warren, Austin, *La Théorie littéraire* (1949), trad fr., Paris, Éd. du Seuil, 1971.
Wimsatt, W.K., et Brooks, C., *Literary Criticism : A Short History*, New York, Knopf, 1957.

1. La littérature

Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy and Other Writings* (1869), Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970 ; réédition coll. « Points ».
–,«Réflexions sur un manuel », dans Doubrovsky, Serge, et Todorov, Tzvetan, éd., *L'Enseignement de la littérature*, 1971 (voir introduction).
Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ; réédition coll. « Folio ».
–,*Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; réédition coll. « Folio ».
Chklovski, Viktor, « L'art comme procédé » (1917), dans *Théorie de la littérature*, 1966 (voir introduction).
Combe, Dominique, *Poésie et Récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
Du Bos, Charles, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1938), Paris, Plon, 1945.

Eikhenbaum, Boris, « La théorie de la “méthode formelle” » (1925), dans *Théorie de la littérature*, 1966 (voir introduction).
Eliot, T.S., « Tradition and the Individual Talent » (1919), *Selected Prose*, Londres, Faber and Faber, 1975.
Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966 ; réédition coll. « Tel ».
Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979 ; repris dans Genette, Gérard, et Todorov, Tzvetan, éd., *Théorie des genres*, coll. « Points », 1986.
–,*Fiction et Diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.
Ginzburg, Carlo, « Traces » (1979), *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire* (1986), Paris, Flammarion, 1989.
Goodman, Nelson, « When is Art ? » (1977), *Ways of Worldmaking* (1978), Indianapolis, Hackett, 2e éd., 1985 ; « Quand y a-t-il art ? », trad fr. dans Lories, Danielle, éd., *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires* (1977), trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1986.
Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943), trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1968.
Jakobson, Roman, « La nouvelle poésie russe » (1919), *Questions de poétique*, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1973 ; réédition partielle, *Huit Questions de poétique*, coll. « Points ».
–,«Qu'est-ce que la poésie ? » (1933-1934), *ibid.*
–,«La dominante » (1935), *ibid.*
–,«Linguistique et poétique » (1960), *Essais de linguistique générale*, trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1963 ; réédition coll. « Double ».
Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. fr., Paris, Aubier, 1995.
Lotman, Youri, *La Structure du texte artistique* (1970), trad. fr., Paris, Gallimard, 1973.
Mallarmé, Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, 1989 (voir introduction).
Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947), Paris, Gallimard, 1948 ; réédition coll. « Folio ».
Todorov, Tzvetan, « La notion de littérature » (1975), *Les Genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 1978 ; réédition partielle, *La Notion de littérature et Autres Essais*, coll. « Points ».
Tolstoï, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. fr., Paris, Perrin, 1898.
Valéry, Paul, « L'enseignement de la poétique au Collège de France », 1957 (voir introduction).

2. L'auteur

Anscombe, G.E.M., *Intention*, Oxford, Blackwell, 1957.
Austin, John L., *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1970 ; réédition coll. « Points ».
Barthes, Roland, *Michelet*, Paris, Éd. du Seuil, 1954 ; réédition coll. « Points ».
–,*Sur Racine*, Paris, Éd. du Seuil, 1963 ; réédition coll. « Points ».
–,*Critique et Vérité*, 1966 (voir introduction).
–,«La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984 ; réédition coll. « Points ».
–,*S/Z*, 1970 (voir chapitre 1).
Benveniste, Émile, « La nature des pronoms » (1956), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. I ; réédition coll. « Tel ».
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, 1997.
Compagnon, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.
Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1967 ; réédition coll. « Points ».
–,*La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, 1967.
–,*La Dissémination*, Paris, Éd. du Seuil, 1972 ; réédition coll. « Points ».
Eco, Umberto, *Les Limites de l'interprétation* (1990), trad. fr., Paris, Grasset, 1992 ; réédition coll. « Le Livre de poche ».
Eden, Kathy, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition : Chapters in the Ancient Legacy and its Humanist Reception*, New Haven, Yale University Press, 1997.
Eliot, T.S., « The Frontiers of Criticism » (1956), *On Poetry and Poets*, New York, Farrar, Straus, 1957.
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity* (1930), New York, New Directions, 1949.
Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. I.
Frege, Gottlob, « Sens et dénotation » (1892), *Écrits logiques et philosophiques*, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1971.
Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et Méthode* (1960 ; 1972, 3e éd.), trad. fr. partielle, Paris, Éd. du Seuil, 1976 ; nouvelle éd. intégrale citée, 1996.
Heidegger, Martin, *Être et Temps* (1927 ; 1963, 10e éd.), trad. fr. partielle, Paris, Gallimard, 1964 ; nouvelle éd. intégrale citée, 1986.
Hirsch, E.D., Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
–,*The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

Jakobson, Roman, et Lévi-Strauss, Claude, « “Les Chats” de Charles Baudelaire » (1962), dans Jakobson, R., *Questions de poétique*, 1973 (voir chapitre 1).
Juhl, P.D., *Interpretation : An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1945.
Newton-de Molina, David, éd., *On Literary Intention*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1976.
Picard, Raymond, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, Paris, Pauvert, 1965.
Poulet, Georges, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
–,*La Pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985.
Proust, « Préface de *Tendres Stocks* » (1920), *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Essais et Articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1971.
Richard, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1954 ; réédition coll. « Points ».
–,*Poésie et Profondeur*, Paris, Éd. du Seuil, 1955 ; réédition coll. « Points ».
Ricœur, Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éd. du Seuil, 1969.
–,*Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.
Riffaterre, Michael, « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, “Les Chats” » (1966), *Essais de stylistique structurale*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1971.
Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943 ; réédition coll. « Tel ».
Searle, John R., « Reiterating the Differences : A Reply to Derrida », dans Weber, Sam, et Sussman, Henry, éd., *Glyph*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, t. I.
–,*L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux* (1983), trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1985.
Schleiermacher, Friedrich, *Herméneutique* (1838), trad. fr., Paris, Éd. du Cerf, 1987.
Szondi, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire* (1975), trad. fr., Paris, Éd. du Cerf, 1989.
Wimsatt, W.K., et Beardsley, Monroe, « The Intentional Fallacy » (1946), dans Beardsley, M., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954 ; « L'illusion de l'intention », trad fr. dans Lories, Danielle, éd., *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.

3. Le monde

Aristote, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc, R., et Lallot, J., 1980 (voir introduction).
Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. fr., Paris, Gallimard, 1968 ; réédition coll. « Tel ».
Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*, 1970 (voir chapitre 2).
Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* (1929, 1963), trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1970.
–,*L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965), trad. fr., Paris, Gallimard, 1970 ; réédition coll. « Tel ».
–,*Esthétique et Théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1978 ; réédition coll. « Tel ».
Barthes, Roland, *Sur Racine*, 1963 (voir chapitre 2).
–,«Éléments de sémiologie » (1964), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éd. du Seuil, 1985 ; réédition coll. « Points ».
–,«Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), *ibid.*
–,*Critique et Vérité*, 1966 (voir introduction).
–,«L'effet de réel » (1968), dans *Littérature et Réalité*, 1982 (éd. citée ; voir *infra*) ; *Le Bruissement de la langue*, 1984 (voir chap. 2).
–,*S/Z*, 1970 (voir chapitre 1).
–,*Leçon*, Paris, Éd. du Seuil, 1978 ; réédition coll. « Points ».
–,*La Chambre claire*, Paris, Gallimard-Éd. du Seuil, 1980.
Benveniste, « Nature du signe linguistique » (1939), *Problèmes de linguistique générale*, 1966, t. I (voir chapitre 2).
Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.
Cave, Terence C., *Recognitions : A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII (2 vol.).
Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.
Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Éd. de Minuit, 1968.
de Man, Paul, *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. fr., Éd. du Seuil, 1965 ; réédition coll. « Points ».
Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, 1966 (voir chapitre 1).
Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), *Essais de psychanalyse*, nouvelle trad. fr., Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1981.
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957 ; trad. fr., Paris, Gallimard, 1969.
Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Éd.du Seuil, 1969 ; réédition coll. « Points ».

–,«Discours du récit », *Figures III*, 1972 (voir introduction).
–,*Introduction à l'architexte*, 1979 (voir chapitre 1).
–,*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982 ; réédition coll. « Points ».
–,*Fiction et Diction*, 1991 (voir chapitre 1).
Ginzburg, Carlo, « Traces » (1979), *Mythes, Emblèmes, Traces*, 1989 (voir chapitre 1).
Greimas, A.J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966 ; nouvelle éd. PUF, 1986.
Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), dans *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1977.
–,«Un discours contraint » (1973), dans *Littérature et Réalité*, 1982 (voir *infra*).
–,*Analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
Jakobson, Roman, « Du réalisme en art » (1921), *Questions de poétique*, 1973 (voir chapitre 1).
–,«Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » (1956), *Essais de linguistique générale*, 1963 (voir chapitre 1).
–,«Linguistique et poétique » (1960), *ibid.*
Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
Kristeva, Julia, *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, 1969 ; réédition coll. « Points ».
Lacan, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953), *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, 1966 ; réédition coll. « Points ».
Lévi-Strauss, Claude, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie » (1945), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 1974 ; réédition coll. « Pocket ».
–,*Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.
Littérature et Réalité, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1982.
Lukács, Georg, *La Théorie du roman* (1920), trad. fr., Paris, Gonthier, 1963 ; réédition coll. « Tel ».
–,*Balzac et le Réalisme français*, trad. fr., Paris, Maspero, 1967.
Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, 1945 (voir chapitre 2).
Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.
Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1978.
Prendergast, Christopher, *The Order of Mimesis : Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1970.

Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1987, t. I ; réédition coll. « Folio ».
Ricœur, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1983-1985, 3 vol. ; réédition coll. « Points ».
Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle » (1978), dans *Littérature et Réalité*, 1982 (voir *supra*).
Ruwet, Nicolas, « Limites de l'analyse linguistique en poésie » (1968), *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
–,« Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", vingt-cinq ans après », dans Dominicy, Marc, éd., *Le Souci des apparences*, Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles, 1989.
Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, nouvelle éd., 1972.
Searle, John R., *Les Actes de langage* (1969), trad. fr., Paris, Hermann, 1972.
–,«Le statut logique du discours de la fiction » (1975), *Sens et Expression* (1979), trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1982.
Sollers, Philippe, « Le roman et l'expérience des limites » (1965), *Logiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1968.
Todorov, Tzvetan, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967.
–, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970 ; réédition coll. « Points ».
–, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

4. Le lecteur

Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.
Baldensperger, Fernand, *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, Paris, Hachette, 1904.
Barthes, Roland, *S/Z*, 1970 (voir chapitre 1).
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 1983.
Brunetière, Ferdinand, « Théâtre complet de M. Auguste Vacquerie », *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1879.
–, art. « Critique », *La Grande Encyclopédie*, Paris, 1892, t. XIII.
Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.
–, *L'Arbre et la Source*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.

Dällenbach, Lucien, et Ricardou, Jean, éd., *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur* (1979), trad. fr., Paris, Grasset, 1985 ; réédition coll. « Le Livre de poche ».

Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class ?*, 1980 (voir chapitre 2).

Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, 1986 (voir chapitre 1).

Ingarden, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire* (1931), trad. fr., Lausanne, Éd. L'Age d'homme, 1983.

Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, Munich, Fink, 1972 ; *The Implied Reader*, trad. américaine, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 (éd. citée).

–, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Fink, 1976 ; trad. américaine, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 (éd. citée) ; *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. fr., Bruxelles, Mardaga, 1985.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1975), trad. fr., Paris, Gallimard, 1978 ; réédition coll. « Tel ».

–, *Pour une herméneutique littéraire* (1982), trad. fr., Paris, Gallimard, 1988.

Kermode, Frank, *The Art of Telling : Essays on Fiction*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

Lanson, Gustave, « Quelques mots sur l'explication de textes » (1919), *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925) ; réédition à la suite de *Hommes et Livres* (1895), Paris-Genève, Slatkine, 1979.

–, « Le centenaire des *Méditations* » (1921), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, 1945 (voir chapitre 2).

Picard, Michel, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1986.

Proust, « Journées de lecture » (1907), *Contre Sainte-Beuve*, 1971 (voir chapitre 2).

–, *Le Temps retrouvé*, 1989 (voir introduction).

Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism*, New York, Harcourt, Brace, 1924.

–, *Practical Criticism : A Study of Literary Judgment*, New York, Harcourt, Brace, 1929.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948 (voir chapitre 1).

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

Suleiman, Susan R., et Crosman, Inge, éd., *The Reader in the Text*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Théorie des genres, Genette, Gérard, et Todorov, Tzvetan, éd., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1986.

Tompkins, Jane p. , éd., *Reader-Response Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

Valéry, Paul, « L'enseignement de la poétique au Collège de France », 1957 (voir introduction).
Wimsatt, W.K., et Beardsley, M., « The Affective Fallacy » (1949), dans Beardsley, M., *The Verbal Icon*, 1954 (voir Wimsatt et Beardsley, chapitre 2).

5. Le style

Albalat, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* (1901), Paris, Armand Colin, 1991.
–,*Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), Paris, Armand Colin, 1991.
Aristote, *Rhétorique*, trad. fr., Paris, coll. « Le Livre de poche », 1991.
Arrivé, Michel, « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue française*, n° 3 (« La stylistique »), septembre 1969.
Bally, Charles, *Précis de stylistique*, Genève, Eggimann, 1905.
–,*Traité de stylistique française* (1909), Paris, Klincksieck, 1951.
Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1953 ; réédition coll. « Points ».
–,«L'ancienne rhétorique, aide-mémoire » (1970), *L'Aventure sémiologique*, 1985 (voir chapitre 3).
Benveniste, Émile, « Catégories de pensée et catégories de langue » (1958), *Problèmes de linguistique générale*, 1966, t. I (voir chapitre 2).
–, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. II ; réédition coll. « Tel ».
Combe, Dominique, « Pensée et langage dans le style », dans Molinié, Georges, et Cahné, Pierre, éd., *Qu'est-ce que le style ?*, 1994 (voir *infra*).
Cressot, Marcel, *Le Style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique* (1947), Paris, PUF, 1969.
Fish, Stanley, « What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It ? » (Part I, 1972 ; Part II, 1977), *Is There a Text in This Class ?*, 1980 (voir chapitre 2).
Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, 1991 (voir chapitre 1).
Goodman, Nelson, « The Status of Style » (1975), *Ways of Worldmaking* (1978), Indianapolis, Hackett, 1985, 2e éd. ; « Le statut du style », *Esthétique et Connaissance*, trad. fr., Combas, Éd. de l'Éclat, 1990.
–,*Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.
Guiraud, Pierre, *La Stylistique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1954.

Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, 1968 (voir chapitre 1).
Hough, Graham, *Style and Stylistics*, Londres, Routledge, 1969.
Jakobson, Roman, et Lévi-Strauss, Claude, « "Les Chats" de Charles Baudelaire » (1962), dans Jakobson, R., *Questions de poétique*, 1973 (voir chapitre 1).
Marouzeau, Jules, *Précis de stylistique française* (1941), Paris, Masson, 1965.
Molinié, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.
Molinié, Georges, et Cahné, Pierre, éd., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994.
Molino, Jean, « Pour une théorie sémiologique du style », dans Molinié, Georges, et Cahné, Pierre, éd., *Qu'est-ce que le style ?*, 1994 (voir *supra*).
Proust, *Le Côté de Guermantes I* (1920), *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1988, t. II ; réédition coll. « Folio ».
–, *Le Temps retrouvé*, 1989 (voir introduction).
Queneau, Raymond, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947 ; réédition coll. « Folio ».
Rastier, François, « Le problème du style pour la sémantique du texte », dans Molinié, Georges, et Cahné, Pierre, éd., *Qu'est-ce que le style ?*, 1994 (voir *supra*).
Riffaterre, Michael, « Critères pour l'analyse du style » (1960), *Essais de stylistique structurale*, 1971 (voir chapitre 2).
–, « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, "Les Chats" » (1966), *ibid.*
–, *La Production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.
–, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
Schapiro, Meyer, « La notion de style » (1953), *Style, Artiste et Société*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1982 ; réédition coll. « Tel ».
Spitzer, Leo, « Art du langage et linguistique » (1948), *Études de style*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1970 ; réédition coll. « Tel ».
Starobinski, Jean, « Psychanalyse et connaissance littéraire » (1964), *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
–,«Leo Spitzer et la lecture stylistique » (1964-1969), *ibid.*
Ullmann, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.
Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Les problèmes de l'évolution du style dans l'art moderne* (1915), trad. fr. (1952), Paris, Gallimard, coll. « Idées Art », 1966.

6. L'histoire

Auerbach, Erich, *Introduction aux études de philologie romane* (1944), Francfort, Klostermann, 1949.
Barthes, « Histoire ou littérature ? » (1960), *Sur Racine*, 1963 (voir chapitre 2).
Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)* (1973), Paris, Gallimard, 1996.
–,*Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.
–,*Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
–,*L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.
Benjamin, Walter, « Histoire littéraire et science de la littérature » (1931), trad. fr., *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971 ; réédition *Essais*, Gonthier, coll. « Médiations », t. I.
–,«Thèses sur la philosophie de l'histoire » (1940), *ibid*.
Bollème, Geneviève, *La Bibliothèque bleue. Littérature populaire en France du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1971.
Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, 1992 (voir introduction).
Bremond, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, Armand Colin, 1916-1939, 12 vol.
Chartier, Roger, éd., *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
–,*Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.
Chartier, Roger, et Martin, H.-J., *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983-1986, 4 vol.
Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin* (1948), trad. fr., Paris, PUF, 1956 ; réédition coll. « Pocket ».
Delfaux, Gérard, et Roche, Anne, *Histoire / Littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.
Febvre, Lucien, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement » (1941), *Combats pour l'histoire* (1953), Paris, Armand Colin, 1992 ; réédition coll. « Pocket ».
–,*Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942 ; réédition coll. « L'Évolution de l'humanité ».
Genette, Gérard, « Poétique et histoire » (1969), *Figures III*, 1972 (voir introduction).
Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959 ; réédition coll. « Tel ».
Greenblatt, Stephen J., *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
–,*Ces Merveilleuses Possessions. Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVIe siècle* (1991), trad. fr., Paris, Les Belles Lettres, 1996.
Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin, 1935 ; réédition coll. « Le Livre de poche ».
Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy* (1957) ; *La Culture des pauvres. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1970.

Jauss, Hans Robert, « L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire » (1967), *Pour une esthétique de la réception*, 1978 (voir chapitre 4).
Lanson, Gustave, « Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France » (1903), *Études d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1930.
–,«La méthode de l'histoire littéraire » (1910), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, 1965 (voir chapitre 4).
Leavis, Q.D., *Fiction and the Reading Public*, Londres, Chatto & Windus, 1932 ; réédition coll. « Penguin ».
Moisan, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF, 1987.
Mollier, Jean-Yves, *Michel et Calmann Lévy ou la Naissance de l'édition moderne, 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
Montrose, Louis, « Professing the Renaissance : The Poetics and Politics of Culture », dans Veeser, H. Aram, éd., *The New Historicism*, Londres, Routledge, 1989.
Rancière, Jacques, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.
Rudler, Gustave, *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne*, Oxford, Oxford University Press, 1923 ; réédition Genève, Slatkine, 1979.
Said, Edward W., *L'Orientalisme* (1978), trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1980, nouvelle édition, 1997.
–,*The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.
Thompson, E.P., *La Formation de la classe ouvrière anglaise* (1963), trad fr., Paris, Gallimard-Éd. du Seuil, 1988.
Tynianov, Iouri, « De l'évolution littéraire » (1927), dans *Théorie de la littérature*, 1966 (voir introduction).
Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Éd. du Seuil, 1971 ; réédition coll. « Points ».
White, Hayden, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
Williams, Raymond, *Culture and Society (1780-1950)*, Londres, Chatto & Windus, 1958 ; réédition coll. « Penguin ».

7. La valeur

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique* (1970), trad. fr., nouvelle édition, Paris, Klincksieck, 1989.

Arnold, Matthew, « The Function of Criticism at the Present Time » (1864), *Culture and Anarchy and Other Writings*, 1994 (voir chapitre 1).
Auden, W.H., *The Dyer's Hand, and Other Essays* (1962), New York, Vintage, 1989.
Barthes, Roland, « Réflexions sur un manuel », dans Doubrovsky, Serge, et Todorov, Tzvetan, *L'Enseignement de la littérature*, 1971 (voir introduction).
Beardsley, Monroe, *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), Indianapolis, Hackett, 2e éd., 1981.
Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, 1992 (voir introduction).
Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*, New York, Harcourt, Brace, 1947.
Compagnon, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.
Eliot, T.S., « Religion and Literature » (1935), *Selected Prose*, 1975 (voir chapitre 1).
–,«What is a Classic ? » (1944), *ibid.*
Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, 1996 (voir chapitre 2).
Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. II, *La Relation esthétique*, Paris, Éd.du Seuil, 1997.
Goodman, Nelson, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols* (1968), Indianapolis, Hackett, 2e éd., 1976 (éd. citée) ; trad. fr., *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.
–, *Of Mind and Other Matters*, 1984 (voir chapitre 5).
Haskell, Francis, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art* (1976), trad. fr., Paris, Flammarion, 1986 ; réédition coll. « Champs ».
Jauss, Hans Robert, « L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire » (1967), *Pour une esthétique de la réception*, 1978 (voir chapitre 4).
Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1995 (voir chapitre 1).
Kermode, Frank, *The Classic : Literary Images of Permanence and Change* (1975), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.
–, *History and Value*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
Lafarge, Claude, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usage sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
Lanson, Gustave, « L'immortalité littéraire » (1894), *Hommes et Livres*, 1979 (voir chapitre 4).
Leavis, F.R., *Revaluation : Tradition and Development in English Poetry*, Londres, Chatto & Windus, 1936.
–,*The Great Tradition*, Londres, Chatto & Windus, 1948 ; réédition coll. « Penguin ».
–,*The Common Pursuit*, Londres, Chatto & Windus, 1962 ; réédition coll. « Penguin ».
Matthiessen, F.O., *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson*, New York, Oxford University Press, 1941.

Mortier, Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Droz, 1982.
Renan, Ernest, « Prière sur l'Acropole » (1860), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1948, t. II ; réédition coll. « Folio ».
Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (1850), *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1874-1876, 15 vol., t. III.
–,«De la tradition en littérature et dans quel sens il la faut entendre » (1858), *ibid.*, t. XV.
Schlanger, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.
Steiner, George, *Réelles Présences. Les arts du sens* (1989), trad. fr., Paris, Gallimard, 1990 ; réédition coll. « Folio ».
Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique* (1930), Paris, Nizet, 1971.
–,*Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939.

Conclusion

Barthes, Paul, « L'aventure sémiologique » (1974), *L'Aventure sémiologique*, 1985 (voir chapitre 3).
–,*Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.
de Man, Paul, *The Resistance to Theory*, 1986 (voir introduction).

Index des noms de personnes

Abrams, M.H. : 1.
Adorno, Theodor : 1.
Alembert, Jean Le Rond d’: 1.
Althusser, Louis : 1.
Anscombe, G.E.M. : 1.
Aragon, Louis : 1.
Aristote: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13-14, 15, 16-17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25.
Arnold, Matthew : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Arrivé, Michel : 1.
Auden, W.H. : 1.
Auerbach, Erich : 1, 2, 3, 4.
Augustin, saint : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Aulu-Gelle : 1.
Austen, Jane : 1.
Austin, John L. : 1, 2, 3.

Bachelard, Gaston : 1.
Bakhtine, Mikhaïl : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Baldensperger, Fernand : 1.
Bally, Charles : 1, 2, 3, 4, 5.
Balzac, Honoré de : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Barthes, Roland: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9-10, 11, 12, 13, 14-15, 16, 17, 18, 19, 20-21, 22, 23-24, 25, 26, 27-28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38-39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46-47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54.
Batteux, *abbé* Charles : 1.

Baudelaire, Charles: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.
Beardsley, Monroe C. : 1, 2, 3, 4, 5, 6-7.
Beckett, Samuel : 1.
Bénichou, Paul : 1.
Benjamin, Walter : 1, 2, 3.
Benveniste, Émile : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Blanchot, Maurice : 1, 2, 3, 4.
Blin, Georges : 1.
Bloch, Oscar : 1, 2.
Boileau-Despréaux, Nicolas : 1.
Bollème, Geneviève : 1.
Booth, Wayne C. : 1, 2.
Borges, Jorge Luis : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Bourdieu, Pierre : 1, 2, 3, 4, 5.
Bremond, Claude : 1.
Bremond, Henri : 1.
Breton, André : 1.
Brizeux, Auguste : 1.
Brooks, Cleanth : 1.
Brunetière, Ferdinand : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Buffon, *comte de* : 1.
Byron, *lord* : 1.

Camus, Albert : 1.
Carlyle, Thomas : 1.
Carnap, Rudolf : 1.
Cassirer, Ernst : 1.
Castex, Pierre-Georges : 1.
Cave, Terence C. : 1.
Cervantès, Miguel de : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Champollion, Jean-François : 1.
Charles, Michel : 1.
Chartier, Roger : 1.
Chateaubriand, François René de : 1, 2.
Chénier, André : 1.
Chklovski, Viktor : 1.
Chladenius, Johann Martin : 1, 2-3, 4.
Chomsky, Noam : 1.

Cicéron : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Clémencet, *dom* : 1.
Coleridge, Samuel Taylor : 1, 2, 3, 4, 5.
Combe, Dominique : 1, 2.
Compagnon, Antoine : 1, 2.
Conrad, Joseph : 1.
Contini, Gianfranco : 1.
Crépet, Jean : 1.
Croce, Benedetto : 1.
Curtius, Ernst Robert : 1, 2, 3.

Dante : 1, 2, 3, 4.
Darwin, Charles : 1.
Daudet, Alphonse : 1.
Deleuze, Gilles : 1.
de Man, Paul : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
Demetrius : 1.
Démosthène : 1.
De Quincey, Thomas : 1.
Derrida, Jacques : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Dilthey, Wilhelm : 1.
Diomède : 1.
Donat : 1.
Dostoïevski, Fedor : 1, 2.
Du Bos, Charles : 1.
Duchamp, Marcel : 1.
Dumarsais, César Chesneau : 1.
Dumas, Alexandre : 1.
Dupont-Roc, Roselyne : 1.
Durkheim, Émile : 1.

Eagleton, Terry : 1.
Eco, Umberto : 1, 2, 3, 4, 5.
École de Genève : 1, 2, 3, 4.
Eden, Kathy : 1, 2.
Eikhenbaum, Boris : 1.
Eliot, George : 1.
Eliot, T.S. : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Empson, William : 1.

Faguet, Émile : 1, 2, 3.
Febvre, Lucien : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Feydeau, Ernest : 1, 2, 3, 4.
Firdousi : 1.
Fish, Stanley : 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11.
Flaubert, Gustave: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.
Fleming, Ian : 1.
Formalistes russes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18, 19, 20.
Foucault, Michel : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
France, Anatole : 1.
Frege, Gottlob : 1, 2, 3.
Freud, Sigmund : 1, 2, 3, 4.
Frye, Northrop : 1, 2-3, 4, 5, 6, 7.
Furetière, Antoine : 1.

Gadamer, Hans-Georg: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14-15, 16, 17, 18.
Gasparin, Agémor de : 1.
Gautier, Théophile : 1.
Genette, Gérard: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
Gide, André : 1.
Ginzburg, Carlo : 1, 2, 3, 4.
Goethe, Johann Wolfgang : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Goldmann, Lucien : 1.
Goncourt, Edmond et Jules de : 1.
Goodman, Nelson : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9.
Gracq, Julien : 1.
Greenblatt, Stephen J. : 1.
Greimas, A.J. : 1.
Guillaume, Gustave : 1.

Hamburger, Käte : 1.
Hamon, Philippe : 1, 2.
Haskell, Francis : 1.
Hazard, Paul : 1.
Hegel, G.W.F. : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Heidegger, Martin : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Hemingway, Ernest : 1.
Herder, Johann : 1.
Hirsch, E.D. Jr. : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8.
Hjelmslev, Louis : 1, 2.
Hoggart, Richard : 1.
Hölderlin, Friedrich : 1.
Homère : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Horace : 1, 2, 3, 4.
Hough, Graham : 1.
Hugo, Victor : 1, 2.
Humboldt, Wilhelm von : 1.
Hume, David : 1, 2, 3.
Husserl, Edmund : 1, 2, 3, 4.

Ingarden, Roman : 1, 2, 3, 4, 5.
Iser, Wolfgang : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Isocrate : 1.

Jakobson, Roman: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
James, Henry : 1, 2.
Jameson, Fredric : 1.
Jauss, Hans Robert: 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
Joyce, James : 1.
Juhl, P.D. : 1, 2, 3.

Kafka, Franz : 1.
Kant, Immanuel : 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9.
Kermode, Frank : 1, 2.
Kracauer, Siegfried : 1.
Kristeva, Julia : 1, 2, 3.

La Bruyère, Jean de : 1.
Lacan, Jacques : 1.
Lagarde, André : 1.
Lallot, Jean : 1.
Lamartine, Alphonse de : 1, 2.

La Mothe Le Vayer, François : 1.
Lanson, Gustave : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
Lautréamont, *comte* de, Isidore Ducasse, dit : 1, 2.
Lawrence, D.H. : 1.
Leavis, F.R. : 1, 2, 3.
Leavis, Q.D. : 1.
Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, dit : 1.
Leopardi, Giacomo : 1.
Lévi-Strauss, Claude : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Lévy, Michel et Calmann : 1.
Littré, Émile : 1.
Lukács, Georg : 1.

Macherey, Pierre : 1.
Mallarmé, Stéphane : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.
Marx, Karl : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.
Matthiessen, F.O. : 1.
Meier, Georg Friedrich : 1, 2.
Meillet, Antoine : 1.
Michard, Laurent : 1.
Michelet, Jules : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit : 1, 2, 3, 4, 5.
Molinié, Georges : 1.
Molino, Jean : 1.
Mollier, Jean-Yves : 1.
Montaigne, Michel de : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Montesquieu, *baron* de : 1.
Montrose, Louis : 1.
Mornet, Daniel : 1, 2.
Muller, Charles : 1.
Musset, Alfred de : 1.

Nerval, Gérard de : 1.
New Critics : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.
Nietzsche, Friedrich : 1.

Ombredane, Louis : 1, 2.
Oulipo : 1, 2.
Ovide : 1, 2, 3, 4, 5.

Pagnol, Marcel : 1.
Pascal, Blaise : 1, 2, 3.
Paul, *saint* : 1.
Paulhan, Jean : 1, 2.
Pavel, Thomas : 1, 2, 3, 4, 5.
Peirce, Charles S. : 1, 2, 3.
Perrault, Charles : 1.
Picard, Raymond : 1, 2, 3, 4, 5.
Platon : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Poulet, Georges : 1, 2, 3.
Pradon, Nicolas : 1.
Prendergast, Christopher : 1, 2, 3.
Prévost, *l'abbé* : 1, 2.
Propp, Vladimir : 1.
Proust, Marcel : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.

Queneau, Raymond : 1, 2, 3, 4.
Quintilien : 1, 2, 3.

Rabelais, François : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
Racine, Jean : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
Rancière, Jacques : 1.
Rastier, François : 1.
Reboux, Paul : 1.
Renan, Ernest : 1, 2, 3.
Renoir, Auguste : 1.
Richards, I.A. : 1, 2, 3, 4, 5.
Ricœur, Paul : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
Riffaterre, Michael : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18.
Rimbaud, Arthur : 1, 2.
Rivet, *dom* : 1.
Rousseau, Jean-Jacques : 1, 2.
Roussel, Raymond : 1.

Ruskin, John : 1.
Russell, Bertrand : 1, 2.
Ruwet, Nicolas : 1.

Sade, *marquis* de : 1, 2.
Said, Edward : 1.
Sainte-Beuve, Charles Augustin : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 12, 13.
Sapir, Edward : 1.
Sartre, Jean-Paul : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Saussure, Ferdinand de : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
Scève, Maurice : 1.
Schapiro, Meyer : 1, 2, 3.
Schlanger, Judith : 1.
Schleiermacher, Friedrich : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Schopenhauer, Arthur : 1.
Searle, John R. : 1, 2, 3, 4, 5.
Sévigné, marquise de : 1.
Shakespeare, William : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Sollers, Philippe : 1, 2, 3.
Sophocle : 1, 2.
Spengler, Oswald : 1.
Spinoza, Baruch : 1, 2.
Spitzer, Leo : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
Staël, Germaine de : 1.
Starobinski, Jean : 1.
Stein, Gertrude : 1.
Stendhal, Henri Beyle, dit : 1, 2, 3, 4.
Surer, Paul : 1.
Szondi, Peter : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Taine, Hippolyte : 1, 2, 3, 4.
Thibaudet, Albert : 1, 2.
Thomas d'Aquin, saint : 1, 2, 3, 4.
Thompson, E.P. : 1.
Todorov, Tzvetan : 1, 2, 3, 4, 5.
Tolstoï, Leo : 1, 2.
Töpffer, Rodolphe : 1.
Tynianov, Iouri : 1.

Ullmann, Stephen : 1.

Valéry, Paul : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Valmiki : 1.
Veyne, Paul : 1.
Vico, Giambattista : 1.
Virgile : 1, 2, 3, 4, 5.
Vossler, Karl : 1.
Vyasa : 1.

Warburg, Aby : 1.
Warren, Austin : 1, 2, 3, 4, 5.
Wartburg, Walther von : 1, 2.
Wellek, René : 1, 2, 3, 4, 5.
White, Hayden : 1.
Whorf, Benjamin Lee : 1.
Williams, Raymond : 1, 2.
Wimsatt, William K. : 1, 2, 3, 4.
Wittgenstein, Ludwig : 1.
Wölfflin, Heinrich : 1.
Woolf, Virginia : 1.

Zola, Émile : 1.