



Histoire de la critique littéraire

On peut distinguer trois grandes étapes dans l'histoire de la critique littéraire

- **L'Âge de la Rhétorique**, qui court d'Aristote à la fin^e siècle
- **L'Histoire Littéraire** au 19^e siècle
- **La Nouvelle Critique** à partir de 1960

Approche Rhétorique

L'âge de la rhétorique constitue les origines de la critique littéraire. Elle débute avec *La Poétique* d'**Aristote** et se poursuit jusqu'à la fin du 18^e siècle. L'histoire littéraire lui succède au 19^e siècle.

Documentation

FAILLOLE Roger, *La Critique*, Colin.
FUMAROL Marc, *L'Age de l'Eloquence*.

1) Aristote

Figure tutélaire de la pensée occidentale, il a vécu de 385-322 av. JC. et constitue longtemps la grande référence des écrivains et des critiques français. Il établit les lois qui régissent la tragédie, des lois encore suivies par Racine par exemple.

Autorité : il a une influence sur les cadres de l'écriture occidentale.

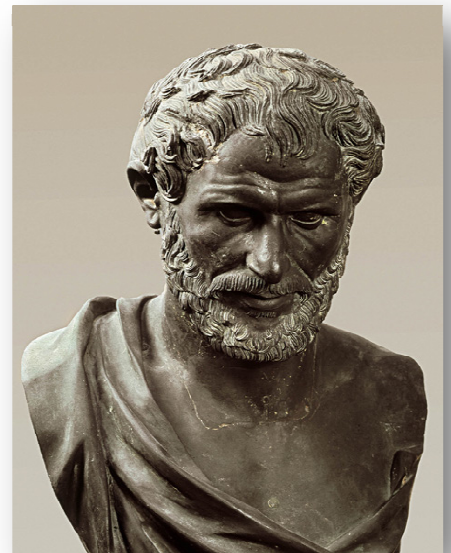
Théologie : nombres de théologiens comme Saint Thomas d'Aquin sont très aristotéliens, et suivent les règles qu'il a édictées.

La Poétique (env. 340 av. JC.)

La poétique d'Aristote se présente comme un recueil de phrases rédigées, de notes non développées, qui sont en fait des notes des cours qu'il dispensait au Lycée¹, son institution. Les notes sont laconiques, les définitions simples et très claires, mais très peu développées.

Aristote y professe un cours d'esthétique littéraire.

- Il s'attache à la définition des genres littéraires, et ce à partir d'exemples. Poétique prend le sens de théorie littéraire, loi d'un genre.
- Il s'interroge sur ce qui fait l'essence de la poésie²



¹ Le lycée doit son nom à sa proximité avec le bois du *lykeion*. On peut noter que de la même manière, l'Académie de Platon, maître et mentor à qui Aristote s'oppose souvent, doit son nom à sa proximité avec le temple dédié à Academos.

² Qui était LE genre littéraire par excellence à cette époque, tandis que le « roman » était minoritaire et peu considéré. Le fait de ne pas avoir été considéré par Aristote a d'ailleurs nuit au roman pendant de longs siècles. Cela dit, on peut noter que la situation s'est inversée aujourd'hui.

La pensée d'Aristote est classificatoire.

- Il décompose les genres, littérature et philosophie, etc.
- Il décompose la littérature en genres, en sous genres, en catégories et sous catégories. Détermine combien il y a de catégories dans la littérature.
- Il morcelle les œuvres, les décompose en éléments constitutifs, détermine quels éléments sont bons, quels éléments sont à proscrire, quels éléments sont la marque de tel genre, etc.

La critique distingue les genres, et énonce leurs lois.

- A quel genre de poésie on a affaire : épopée ou autre. Est-ce une poésie simple ou complexe.
- A quoi reconnaît-on un personnage de tragédie.
- Quelles sont les étapes de la tragédie et leur déroulement idéal.
- Il se penche sur la tragédie. Mais il a du aussi se pencher sur la comédie dans le second livre qui a disparu à la faveur du christianisme pour qui le rire est une manifestation du malin (cf. le *Nom de la rose*)

Aristote part de la littérature qui existe et en induit le pourquoi des réussites et des échecs des auteurs. Il se base sur les tragiques grecs, Eschyle, Sophocle et Euripide. De leurs œuvres il déduit logiquement les recettes qui permettent de s'approcher de l'œuvre idéale. Il va par exemple mettre en parallèle les différents dénouements des tragédies, afin de déterminer combien de sortes de dénouements sont possibles, lesquels sont forts et lesquels sont faibles, quelles sont les règles qui créent ces faiblesses.

L'esthétique est liée à la morale, d'où une certaine hiérarchisation des genres littéraires. Les uns sont nobles, les autres sont bas. On ne met pas la tragédie et la comédie sur le même plan. Ce qui ne signifie qu'un genre est plus important qu'un autre, ce n'est pas un jugement de valeur. Ce n'est pas Aristote qui a supprimé le livre II de la poétique. Le bas et le laid sont l'apanage de la comédie, qui fait l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en tout espèce de vices, mais dans le domaine du risible, lequel est une partie³ du laid. La tragédie de son côté fait l'imitation d'hommes de hautes valeurs morales, d'hommes meilleurs que nous.

Ces classifications situent également les spectateurs par rapport aux genres, ainsi la tragédie se place au dessus des spectateurs, tandis que la comédie se place sur le même plan que le public.

La critique juge : œuvres réussies/ratées, présentant des sentiments élevés/bas instincts. Juger tout autant qu'expliquer d'un point de vue esthétique et moral. Ce sont les critiques des beautés et celles des laideurs. Une œuvre ratée est une œuvre marquée d'un manquement aux lois du genre.

La critique littéraire n'est pas encore séparée de la grammaire dans l'antiquité. Dans la poétique, on passe de la définition des genres à des considérations linguistiques sur les verbes, les déclinaisons, les fonctions du langage. L'étude grammaticale est consubstantielle à la critique dans une démarche qui préfigure déjà la philologie⁴, qui envisage les œuvres comme champ d'observation du langage.

La rhétorique, c'est aussi le pouvoir de la parole. Les écoles de rhétoriques forment des politiciens et des avocats, de grands auteurs comme Cicéron étaient d'ailleurs avocat de métier. Cette relation

³ On voit ici ressurgir la notion de partie et de sous partie. Le risible, sous partie du laid, partie de la comédie.

⁴ Dont la philologie romane est la descendance.

plaidoirie/œuvre littéraire donne à ces œuvres cette forme particulière du débat judiciaire, forme que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les dissertations et autres travaux, ainsi que dans les essais. Chez Euripide, les personnages qui prennent la parole sont des orateurs qui organisent leurs discours en parties, qu'ils introduisent et présente partie par partie avant de les développer...

2) Le Moyen Age

Il y a très peu de critique au moyen âge. La raison en est que l'imprimerie n'est pas encore inventée, et que de ce fait, les œuvres ne sont pas encore fermement fixées et établies. Dans la mesure où il peut y avoir autant de version d'une œuvre qu'il y a de codex, en faire la critique présente un intérêt assez limité.

Par ailleurs, il n'y a pas le concept de l'individualité de l'artiste, pas de notion d'auteur, ou d'œuvre personnelle. L'œuvre existe en elle-même, elle est impersonnelle.

Enfin, l'érudition au moyen âge se mêle à la fantaisie poétique, les critiques seraient assez peu rigoureuses.

En revanche, le moyen âge voit l'émergence de textes biographiques. Ces œuvres n'ont évidemment rien de commun avec les biographies actuelles. Ce sont les récits des vies des hommes illustres et des hagiographies⁵, qui relatent leurs existences extraordinaires et les choses non moins fabuleuses qui leur sont advenues. On peut trouver dans le même ordre d'idée des vies de troubadours, qui ne relatent évidemment pas la genèse des œuvres de ces auteurs, mais là encore les vies hors du commun qu'ils ont vécu.

En fait, la critique au moyen âge se fait essentiellement par la transmission et la copie des œuvres. Et cette transmission n'est pas passive. Il y a un grand travail de comparaison des « manuscrits » par les moines copistes qui établissent les textes. Les scolastes⁶ font des scolies⁷. On aurait tort de déconsidérer ces activités, car sans eux, les œuvres antiques seraient perdues.

3) Le 16^e siècle

Les crises du 16^e siècle permettent la naissance d'une critique littéraire. À la renaissance, il y a la redécouverte (toute relative puisque les moines copistes n'ont cessés de les copier) des textes de l'antiquité. Aristote, Cicéron et son art d'écrire (*Orator* et *De Oratore*), Quintilien (*L'institution oratoire*), et surtout *L'Art Poétique* d'Horace dont les formules ont force de loi, tous ces auteurs ont une grande influence sur les auteurs et les critiques du 16^e.

Le second facteur de l'essor de la critique est l'imprimerie, qui permet l'établissement et la diffusion des textes, qui peuvent alors faire l'objet de commentaires sur une base solide.

⁵ Récits de la vie des saints.

⁶ Moine copistes

⁷ Notes marginales

Le troisième facteur du développement de la critique, c'est que la langue française qui commence à dominer⁸. Il y a de ce fait un grand développement de cours intellectuelles associées à l'exaltation de l'esprit national.

- *Art Poétique Français*, de Thomas Sébillet
- *Défense et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay, premier manifeste littéraire, qui allie polémique et présentation d'un programme dogmatique : comparer les œuvres modernes en français et celles de l'antiquité.
- Montaigne est un cas à part : il pratique une critique littéraire mise au service d'une quête de soi. « *Si j'étudie, je n'y cherche que la science qui traite de la connaissance de moi même.* »

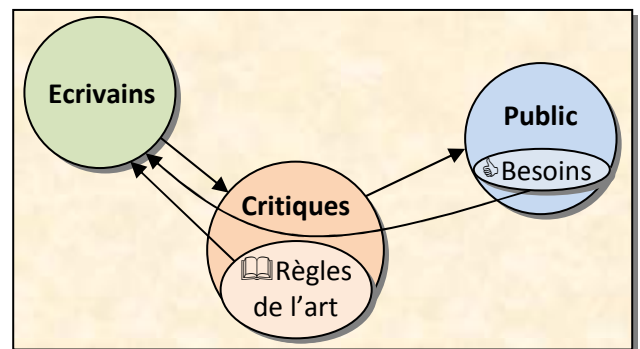
4) La critique au 17^e siècle.

La critique du 17^e à un statut particulier, puisqu'elle se place dans un rôle d'intermédiaire entre les œuvres et le public.

La critique reflux vers les écrivains pour les avertir des règles de l'art, et des besoins du public.

D'un autre côté, la critique se tourne vers le public afin de tenir deux rôles.

- Trier les œuvres pour proposer au public des œuvres de valeurs.
- Dans un second temps, par son jugement éclairé sur les œuvres et à la lumière des règles, la critique se doit d'éduquer le bon goût du public.



Malherbe

A la fois critique et poète, bien que la postérité ne retienne de lui que le critique codificateur, son œuvre principale, qui contient toute sa doctrine se trouve dans les notes marginales d'un recueil de Desportes (poète tardif de la péliade.) Cette critique est la première œuvre critique en tant que telle.

En 1636-1637, le Cid est présenté, ce qui donne lieu à une cabale de la part de l'Académie⁹. Elle suit pour ce faire la même démarche que Malherbe : une critique du détail, pas à pas, scène par scène pour en signaler les défauts. Pas de vision globale, de vue d'ensemble des théories de la création littéraire ou de la dramaturgie. Ils suivent le Cid, réplique par réplique.

La critique blâme et censure. Son but est de susciter des œuvres meilleures. La critique émet des avertissements et des avis, montre ce qui ne va pas pour faire avancer l'auteur.

C'est l'idée qu'il existe une perfection vers laquelle une œuvre doit tendre. Pour Aristote, la perfection résidait dans le respect de toutes les lois de la création, d'œuvres constituées du nombre idéal de partie, etc. Le 17^e ajoute un critère. Outre suivre les règles, l'œuvre doit aussi faire l'unanimité, exigence classique de l'universalité.

⁸ Dans une certaine classe de la population, mais j'imagine que ce genre de considérations n'atteignent pas notre très rétrograde professeur. Le fait que le français n'était pas parlé par la plus grande partie des français au début du 20^e ne lui est sans doute jamais venu aux oreilles.

⁹ L'Académie Française, fondée par Richelieu à alors deux ans d'âge, et elle est déjà rétrograde...

Le 17^e siècle mêle esthétique et morale. Pour Boileau, la perfection repose sur le rapport entre le vrai de la forme et la justesse de l'expression. Si une pensée est juste, on peut la formuler bien.

Cette perfection s'obtient par une intuition éclairée par les règles de l'art, intuition rationnelle de la beauté. C'est vrai aussi pour le critique. Le critique doit faire preuve de discernement.

- Il doit disposer de dispositions naturelles : *le sens naturellement droit*.
- Doit avoir fait des études complètes : *un grand commerce avec les bons auteurs de l'antiquité*.
- L'amour du bien moral.

Les jugements de la critique ne peuvent être confirmés que par la postérité, véritable sanction des œuvres, et prolongement dans le temps de la notion d'universalité.

Critique Mondaine

On voit apparaître au 17^e siècle une forme particulière de critique : la critique mondaine, une critique de discussions collective et donc emprunte **d'oralité**. Elles fleurissent notamment à l'Hôtel de Rambouillet où l'on discute d'esthétique littéraire autour de *Clèves* de Madeleine de Scudéry. Même à l'écrit, cette critique garde une forme orale, et elle s'exerce sous la forme de critique épistolaire. Guez de Balzac et Voiture ont utilisé cette forme de critique.

Cette critique vient tempérer ce que eut avoir de rigide la critique dogmatique aristotélicienne. Plus modérée, elle entretient une certaine méfiance à l'égard du critique trop professionnel, car ayant un point de vue purement technique, et non de goût. On cherche les lois du beau langage et du goût, on observe ce qui plaît (naturellement) et ce qui doit plaire.

La critique de discussion est utilisée tout au long de l'âge classique. On la retrouve chez **Molière** en 1663 dans *la critique de L'Ecole des femmes*, mais aussi chez **La Fontaine** en 1669 dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, qui suscite un discours développant un parallèle entre la tragédie et la comédie.

Au cours du 18^e siècle, on trouve des passages de critique littéraire insérés dans des contes, et qui sont présentés sous formes de dialogues. Cet usage est un héritage de cette critique de conversation mondaine.

Le critique se fait le porte-parole de la meilleure partie du public¹⁰.

Boileau publie en 1701 (et donc déjà au 18^e siècle) ses œuvres complètes précédés d'une préface en prose (contrairement à ce que prescrit son art poétique) et qui est un résumé de l'esthétique classique. Il y questionne son art poétique, se demandant pourquoi il a eu du succès, et en arrive à la conclusion que c'est qu'il est en prise avec le goût du public.

« Je ne saurais attribuer un si heureux succès qu'au soin que j'ai pris de me conformer toujours à ses sentiments et d'attraper, autant qu'il m'a été possible, son goût en toutes choses. » Boileau

¹⁰ La partie qui fait preuve de bon goût est-il besoin de le dire...

Critique Dogmatique

Il se développe parallèlement une critique dogmatique, notamment au sein de l'académie.

Pour **Chapelain**, il existe en littérature un bien et un mal esthétique que la critique peut juger en fonction des règles de l'Art, par la raison logique, au moyen d'une critique rationnelle, analytique, partant du détail de l'œuvre pour remonter à l'ensemble. Cette critique prend une forme argumentative sur le modèle de la morale et du droit. Elle fait l'examen de l'œuvre puis procède à son jugement sous la forme de sentences.

L'esthétique classique et donc sa critique s'exprime majoritairement au théâtre, genre dominant. Elle reprend les théories d'Aristote complétées des préceptes d'Horace. Une œuvre bien faite est une œuvre réglée et régulière, c'est à dire qui est conforme aux règles établies.

SCHERER Jaques, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet 1952.

Furetière : Règle, se dit dans les arts et dans les sciences de certains principes constants qu'on a établis après beaucoup de raisonnement et d'expériences, par lesquels on doit se conduire pour y réussir heureusement.

Abbé d'Aubignac, *la pratique du théâtre*, 1657 : ce n'est pas « la théorie » mais « la pratique », ce qui signifie que l'expérience est plus importante que les règles dogmatiques.

Corneille joignait l'examen de ces pièces en tête de ses œuvres, examens dans lesquels il expliquait ce qu'il voulait y faire, et par quels moyens relativement aux règles. Ainsi quand il publie en 1660 son théâtre complet en trois volumes, il les fait précéder de **trois discours**, le discours de la tragédie, le discours des unités, et le discours des poèmes dramatiques, dont l'ensemble constitue l'un des plus remarquables exemples d'ouvrage de critique littéraire. Il y reprend les règles d'Aristote, les règles classiques qu'il explique, et dont il montre l'application et les problèmes relatifs à l'application de ces règles, non de manière dogmatique, mais de manière pratique, en auteur confronté à ces contraintes.

- Corneille et l'abbé d'Aubignac insistent sur la pratique. L'un a la pratique du spectateur, l'autre celle de l'auteur dramatique.
- Apparaissent donc deux tendances : la critique des doctes, ce qui légifère du haut des règles de l'art, et la critique des auteurs.

Boileau répand dans un public lettré des choses connues des seuls doctes. Ces sentences sont encloses dans des sentences et des formules qui se gravent dans les mémoires. Il se débarrasse des petits genres

Voltaire prolonge en plein 18^e siècle la critique classique du 17^e siècle

- *Le Temple du goût* : on a affaire à une critique dogmatique avec la notion classique de goût.
- *Le Commentaire sur Corneille* : 1765. Pas de grandes phrases, il ouvre les pièces et commente chaque scène une à une¹¹.

¹¹ Voltaire se croyait alors un auteur dramatique de premier plan alors que ces pièces ne sont quasiment plus ni les ni étudiées. Sa critique est néanmoins celle d'un homme de métier.

5) La querelle des Anciens et des Modernes.

Toute la hiérarchie classique sera revue à la fin du 17^e siècle par la Querelle des Anciens et des Modernes, de 1687 à 1715, et qui prend la forme de vifs échanges de libelles entre deux partis en présences : les Anciens, partisans d'un art aristotélicien classique dogmatique, et les Modernes, auteurs du *Mercure Galant* où ils diffusent des débats d'esthétique littéraire. Ces derniers remettent en question la tutelle de l'antiquité. La querelle se clos au 18^e siècle avec la querelle d'Homère, qui a pour objet de savoir si l'auteur grec peut être considéré comme un grand écrivain, et si ses deux épopées sont bien écrites et bien composées.

En quoi les Modernes remettent-ils l'antiquité en cause.

- **Le progrès.** En prenant appui sur les progrès et découvertes scientifiques, ils affirment que puisqu'il y a un progrès en science, il n'y a pas de raisons qu'il n'y ait pas de progrès en littérature. Il y a bien en peinture des progrès tels que la perspective, les clairs obscurs, les effets de lumières, etc...
- **Liberté d'innovation.** Déjà revendiquée au 17^e siècle par les poètes baroques.
- **La permanence des lois de la nature.** C'est l'idée que les artistes modernes n'ont aucune raison d'être inférieurs aux auteurs de l'antiquité. Au nom de cette permanence, on doit reconnaître que les auteurs de ce temps sont également doués.
- **Education.** Les modernes sont supérieurs aux antiques par la connaissance, et par le goût. Les psychologies développées sont plus fines, et les œuvres sont mieux diffusées.
- **Christianisme.** Argument ultime des modernes, et instrumentalisation du christianisme dans cette bataille : en quoi des auteurs antiques païens n'ayant pas bénéficié des lumières de la vraie foi seraient-ils supérieurs aux très chrétiens auteurs Modernes, écrivant au moyen de l'excellente langue française...

C'est une révolution qui se nourrit des grandes traditions nationales. Une révolution traditionaliste. L'antériorité n'est pas supériorité. La hiérarchie des genres est remise en cause selon l'idée que l'on peut juger toutes les œuvres par un même esprit d'analyse, qu'elles soient hautes, basses, antiques ou modernes. Le concept d'universalité est lui aussi remis en cause. L'art reflète les préoccupations d'une époque¹², et n'est donc pas valable de tous temps.

Parmi les **traités de rhétoriques**, il faut citer *Des tropes*¹³ ou *des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, signé en 1730 par **César Dumarsais**, et en 1830 *Les Figures du discours* de **Pierre Fontanier**, qui est à la fois le dernier grand traité de rhétorique et la fin de l'âge de la rhétorique.

- Classification de tous les emplois du langage en catégories et sous catégories.
- Telle figure convient-elle à l'expression de tel sentiment
- Telle image correspond-elle à l'expression de telle figure
- Notion de la **convenance**. Correspondance des figures de styles aux formes¹⁴.
- La critique est objet de controverse. On entame des discussions rhétoriques et des débats avec Aristote, Horace, Dumarsais, et avec divers contemporains.

¹² Cela préfigure le relativisme des lumières et même l'esthétique romantique.

¹³ Tropes : de *trepos*, détour. Un trope, comme le style est un détour de l'expression.

¹⁴ Notion de figure (sens figuré) en rhétorique. Définition du style (écart par rapport à l'expression directe)

L'Histoire Littéraire

On touche avec l'histoire littéraire à des problèmes qui se posent encore aujourd'hui. Jusque là, le référent était la critique rhétorique, l'écriture rhétorique, en fonctions de règles et de lois. On écrivait et on lisait en fonction de cela. Née au 19^e siècle, elle progresse jusqu'au tournant de 1960.

L'histoire littéraire est codifiée par Gustave Lanson (1857-1934), et c'est à partir de ses théories que se bâtie le Lansonisme, triomphe de l'histoire littéraire.

Comme souvent les nouvelles idées, l'histoire littéraire commence et s'affirme par un procès violent de l'idée précédente, à savoir la rhétorique à qui elle pose de très intéressantes question sur la littérature, sa conception et sa perception, ainsi que son étude.

La thèse principale prévoit d'observer les œuvres littéraires ainsi que leurs contextes, ce qui les entoure, les événements qui les environnent. Le rapport œuvre/temps. Cet environnement éclaire le sens.

« La vraie admiration est historique »

Renan : *L'avenir de la science* (1849, publié 1890)

Quand on est devant une œuvre, si on étudie son contexte historique, on y découvre des beautés qu'on n'aurait pas vu si on en avait ignoré le contexte. Par cette connaissance, on trouve une admiration supplémentaire. On ne perd donc pas son temps à étudier le contexte. Quand on s'informe du contexte et qu'on admire les œuvres, on saura pourquoi elles sont admirables.

Les grandes questions de L'Histoire Littéraire.

- Rapport histoire/société.
- Découpage des périodes historiques : quelles sont les délimitations exactes, où scinde t'on.
- Intérêt de l'enquête biographique.
- La place des individus au sein des influences collectives. L'œuvre est elle un reflet de son époque, ou bien détachée. Est elle le résultat de son époque, ou au contraire son influence a t'elle été déterminante sur l'époque (Paradoxe de l'œuf et de la poule)

LANSON, *Essais de Méthode, de critique et d'histoire littéraire*, réunis par Henry Peyre, hachette 1965.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres*, Seuil 1983

FRAISSE Luc, *Les fondements de l'histoire littéraire De Saint-René Taillandier à Lanson*, Champion 2002.

1) Le procès de la Rhétorique par l'Histoire Littéraire.

Toute idée nouvelle s'impose contre la précédente. La polémique qui touche à l'histoire littéraire touche aussi à l'enseignement. Comment doit-on lire et étudier les textes. En 1902, une loi modifie la classe de rhétorique qui se nomme désormais Première¹⁵.

L'histoire littéraire reproche à la critique rhétorique une étude morcelante du détail, formule après formule, réplique après réplique. Cette critique rive la lecture à des détails, privant d'une vue d'ensemble. La littérature n'est pas uniquement une question de rythme de formes et de formules, il ne faut pas masquer la pensée véhiculée par les œuvres, les thématiques, les idées qui peuvent être masquées par un abus de questions de langues. Peut-on voir le fond d'une œuvre en n'étudiant que des figures de styles ?

Ces questions adressées à la rhétorique donnent lieu à deux écoles.

- Ce qui est important, ce n'est pas la forme, mais le fond.
- La génération suivante : étudier la forme ET le fond¹⁶.
- ⇒ Le cas de Montaigne : le sujet est inséparable de la forme des Pensées. (1932, ouvrage de Lanson sur Montaigne) La forme est liée au fond.

Autre argument : il faut restituer la littérature dans sa réalité.

- Plus discours sur la littérature, mais la littérature elle restituée comme une réalité vivante.
- La rhétorique (critique du discours) est un obstacle, l'orateur bloque l'accès à l'œuvre. Le but de la critique n'est pas de briller en parlant de littérature, mais d'enquêter, de montrer comment elle se fait. On ne met plus en avant celui qui parle mais ce dont on parle.
- Les critiques rhétoriques détournent les lecteurs des œuvres par la glose, la controverse, etc. dont on ne retient que le réquisitoire, le discours, la critique. D'où résulte le problème suivant : comment entrer dans une œuvre ?
- Les rhétoriciens n'y entrent pas, ils n'étudient que des règles.
- Les clefs sont plus grandes que les portes. Il y a trop de règles, trop de classifications, trop de discussions byzantines¹⁷, trop de genres. Il y a là une perte d'énergie intellectuelle en querelle d'écoles. Il ne faut pas remplacer la recherche de la vérité par de vains exercices intellectuels.

Pour l'Histoire Littéraire, la critique n'a pas à être dénigrante. Pas de trier des œuvres, la critique ne juge pas, elle analyse. Elle n'évalue pas, elle explique comment telle œuvre prend son essor. Pas d'hierarchie, pas de malus, ni de critique d'humeur, mais une critique objective. L'érudition offre deux garanties d'impartialité : elle permet d'expliquer le comment sans se lancer dans la polémique, et est une garantie contre le dogmatisme.

¹⁵ On est passé de *rhétorique* et *philosophie* à *première* et *terminale*.

¹⁶ Lanson affirme lui qu'on ne peut pas séparer la forme du fond et inversement.

¹⁷ Une discussion byzantine.

⇒ Histoire grecque : L'époque byzantine commence en 330 après J.C. pour s'achever à la chute de Byzance en 1453. C'est une période très riche sur le plan culturel et littéraire ; les savants byzantins étudiaient la grammaire, ils commentaient les œuvres du passé dans des ouvrages érudits, ils écrivaient des abrégés d'ouvrages classiques et jouèrent ainsi un grand rôle dans la transmission des auteurs anciens, mais cette période est parfois marquée aussi par des querelles de spécialistes. C'est ce dernier aspect qui est retenu dans l'expression « discussion (ou querelle) byzantine ».

⇒ Sens actuel : une discussion byzantine est une discussion sur un point de détail, sans aucun intérêt ; c'est déployer toutes les ressources de la rhétorique sur un thème qui n'en vaut pas la peine.

Il est nécessaire de distinguer ce qui relève de la documentation attestée, et ce qui relève de l'hypothèse, distinguer l'érudition du jugement, la vérité des impressions subjectives.

La critique rhétorique s'adressait au gens du monde. Les aristocrates, etc... . L'histoire littéraire s'adresse au savant, une figure qui s'impose de plus en plus. On renvoie la rhétorique au collège (à l'époque, le collège, c'est le second cycle, collège et lycée) et réserve à l'université l'étude de la pensée.

La littérature n'est plus utilisée pour comprendre les lois du langage. Pour l'histoire littéraire, la littérature doit être expliquée par et pour elle même. Ne pas masquer la réalité des œuvres derrière un système d'interprétation¹⁸.

Comme la littérature n'est plus jugée par sa valeur, on constate un glissement de sens du mot « moral ». Chez Aristote, le moral et l'esthétique sont mêlés, les genres hauts et bas désignent aussi bien des principes moraux qu'esthétiques. En histoire littéraire, le moral renvoie à l'étude des mœurs¹⁹ d'une société mais dans un discours non moralisateur. C'est une forme de critique concrète et impartiale. Si la rhétorique voit l'œuvre comme un modèle moral et esthétique, l'histoire littéraire voit l'œuvre comme un phénomène circonstanciel à analyser. Critique *in abstracto/vivo*.

Il faut approcher les œuvres à partir du contexte, car il n'y a pas de génération spontanée. La littérature est intégrée au tissu de la vie d'une époque, et non abstraite et détachée comme le conçoit la rhétorique en étudiant uniquement le fonctionnement sans les origines contextuelles. Le comment sans le pourquoi. La rhétorique juge selon des critères qui se veulent éternels alors que l'histoire littéraire les étudient en rapporte avec elles mêmes. Une œuvre est un élément dans une évolution, porteuse d'un mouvement et d'une valeur circonstancielle.

« Point de rhétorique surtout, ni de dogmatisme : n'offrons pas comme des modèles absolus des chefs d'œuvre que seul les relations au temps et au milieu éclaircissent » Lanson, 1902

2) Etude du document.

Le texte, l'auteur, la société, il est temps de regarder tout cela de près, d'aller vers le document pour restituer la réalité vivante de l'œuvre.

Les théoriciens de l'HL posent la question suivante : l'œuvre littéraire est elle un document historique. En tout cas, elles sont entourées de documents qui servent à rectifier les impressions personnelles. On étudie les correspondances, les Mémoires²⁰, et on les édite dans l'idée qu'elles éclairent les œuvres.

- Naissance de la science bibliographique, c'est à ce moment là que l'on commence à établir des états de la question, et à s'entourer des documents les plus sûrs.

Doit-on procéder avec les œuvres littéraires de même qu'avec les documents ? Non. Un document est détaillé. L'HL prend du recul sur les documents pour avoir une vue d'ensemble.

¹⁸ C'est l'une des critiques adressées à la nouvelle critique également : masquer les œuvres par un système interprétatif.

¹⁹ Mœurs : [moer] ou [moers], « l'un et l'autre se dit ou se disent » Nicolas Beauzée.

²⁰ Avec la majuscule.

L'œuvre littéraire n'a pas le même statut. Un document a une valeur circonstancielle uniquement, tandis qu'une œuvre littéraire garde une valeur toujours actuelle, et toujours renouvelée. Un document d'archive reste une archive. L'HL traite les documents comme des documents d'archive mais étudie des œuvres d'art vivantes.

- Les œuvres littéraires sont des reflets de la société bien plus que les documents, mais elle ne se réduit pas à cela.
- L'HL s'oppose aux conceptions théologiques/dogmatiques de la littérature. Cette critique vient après les Lumières, et porte en elle quelque chose d'antireligieux et de relativiste, héritage du 18^e siècle. Rejet commun de l'approche théologique du monde et de l'approche rhétorique de la littérature. L'HL remplace la toute puissance de la logique par la patiente reconstitution d'une chronologie.

3) Origine de L'Histoire Littéraire

La philosophie des Lumières

La philosophie des lumières apporte la notion de progrès déjà annoncée par la querelle des anciens et des nouveaux, et qui suppose une évolution. Le relativisme que les lumières utilisent contre les dogmes introduit quand à lui la notion de milieu et de moment. L'œuvre paraît en un milieu et à un moment. Il est donc nécessaire de retrouver la mentalité de l'époque, et d'y retourner sans y appliquer son point de vue.

- On ne peut pas lire une œuvre d'époque sans connaître le contexte, car la signification de nombre d'élément est totalement différente.
- *De l'Esprit des Lois* de Montesquieu montre que les origines des lois sont totalement contextuelles, et les appliquer sans connaître ce contexte, c'est faire un contresens.
- Voltaire, en plus de sa critique dramatique étudie l'impact d'une œuvre sur le moment.

Les Bénédictins de Saint-Maur

Au 18^e siècle, en plein dans l'époque anticléricale de la philosophie des Lumières, c'est une abbaye bénédictine qui donne son premier tour à l'Histoire Littéraire, avec l'*Histoire Littéraire de la France*²¹ en 1733 sous l'égide de Dom Rivet. Cette collection se prolonge longtemps après sa mort, reprise plus tard par l'académie des belles lettres.

- Le classement est fait, non pas par genre, mais chronologiquement
- Pas de jugement de valeur, mais une reconstitution historique. « *le catalogue et la chronologie de leurs écrits* »
- Dénombrement des éditions
- Documentation d'après sources

²¹ **Titre complet :** *Histoire Littéraire de la France, où l'on traite de l'origine et du progrès, de la décadence et du rétablissement des sciences parmi les Gaulois et les François ; du goût et du génie des uns et des autres pour les Lettres en chaque siècle ; de leurs anciennes écoles ; de l'établissement des universités en France ; des principaux collèges ; des académies des sciences et belles-lettres ; des meilleures bibliothèques anciennes et modernes ; des plus célèbres imprimeries ; et de tout ce qui a un rapport particulier à la Littérature ; avec les éloges historiques des Gaulois et des Français qui s'y sont fait quelques réputation ; le catalogue et la chronologie de leurs écrits ; des remarques historiques et critiques sur les principaux ouvrages ; le dénombrement des différentes éditions ; le tout justifié par les citations des auteurs originaux.*

- Corrélation œuvre/culture contemporaine « *tout ce qui a un rapport particulier à la Littérature* »

Les douze premiers volumes traitent de la littérature médiévale, ils commencent par le commencement.

- Il faut noter toutefois qu'ils ne distinguent nullement ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, la définition de la **littérarité** n'est pas encore posée. Ils essuient les plâtres.
- Il faut prêter attention aux termes du titre :

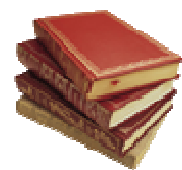
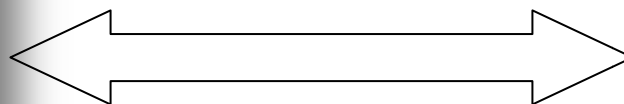
<p><i>Histoire littéraire de la France</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Histoire de la France parcourue au travers/au moyen de la littérature. Il n'y a pas de spécificité de la littérature. 	<p><i>≠ Histoire de la littérature française</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ N'existe pas encore au 18^e siècle, pas une histoire de la France à travers la littérature, mais une histoire de la littérature que l'on trouve en France.
---	--

Le romantisme allemand

Le Moyen Age est considéré comme un grand champ de fouille aux origines de la littérature, et cette littérature redécouverte par le romantisme allemand se place en opposition à l'époque classique, et donc à l'époque rhétorique. Au collège de France se crée une chaire d'histoire médiévale, et on voit venir sur le devant de la scène des médiévistes comme Joseph Bédier ou Gaston Paris.

L'érudition universitaire allemande produit de grands historiens de la civilisation, et le courant romantique allemand favorise l'essor de l'Histoire Littéraire. En quoi ? Et bien les romantiques se plaisent à voir le rôle de grandes figures, de fortes personnalités infléchir et faire ployer l'histoire, et comment cette même histoire peut influencer les uns et les autres. Le rôle de la politique et de l'économie dans la littérature est ainsi mis en lumière, ainsi que les liens entre les individus et leurs époques. Hugo introduit les concepts de « couleur locales », d'« écho sonore de l'époque ».

Madame de Staël est l'une des figures qui incarnent cela. Elle publie *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*²² en 1800, puis *De l'Allemagne* en 1813. Les premiers historiens de la littérature étaient européenophiles et polyglottes. Mais madame de Staël qui est de surcroît une femme est un cas exceptionnel. Elle établit ainsi des comparaisons entre les littératures européennes. L'introduction²² de son ouvrage de 1800 pose un programme intéressant, considérer les interactions réciproques société littérature (même si elle ne traitera en fait que la moitié de ce programme). Mais la question est posée : la littérature n'influencerait-elle pas au même titre que la société influence la littérature ? Lanson posera lui aussi cette question avec une grande acuité, la mettant en rapport avec les événements de la révolution, nourrissant la littérature ET nourrit de littérature. Qui influence qui, c'est une fois encore le paradoxe de la poule et de l'œuf.



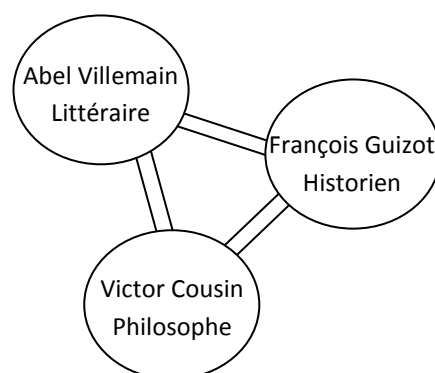
²² **Introduction** : Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des loix sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les loix.

Le triumvirat²³ de la Sorbonne

Réunion de trois érudits, et qui place la littérature à mi chemin entre l'histoire et la philosophie.

Abel Villemain poursuit le processus déjà engagé en publiant des tableaux²⁴. Il faut noter que Guizot et Villemain ont été des personnages politiques également puisqu'ils ont été ministre pendant la monarchie de juillet.

François Guizot infléchi l'histoire vers la littérature, avec par exemple Corneille et son Temps.



Victor Cousin donne son cadre à l'enseignement de la philosophie. Historien de la philosophie, il prône l'éclectisme. L'enseignement se doit d'être éclectique. Un lien s'instaure entre la philosophie et la philosophie de l'histoire. C'est notamment ce rapprochement avec la philosophie qui donne naissance à cette branche de l'histoire littéraire : l'histoire des idées. C'est Victor Cousin qui demande l'établissement des pensées de Pascal, argumentant qu'il ne servait pas à grand chose de se répandre en discussions sur des textes dont on ne pouvait pas affirmer qu'ils étaient le texte de Pascal. En ce sens, il donne naissance à l'Édition de texte, établissement des connaissances exactes, c'est à dire fondée sur des documents originaux et authentiques.

A eux trois, ils donnent la structure de l'Histoire de la littérature, et leurs cours avaient un tel succès qu'ils étaient ronéotypés. La sœur de Balzac en donne un témoignage.

Intuition de l'Histoire Littéraire

Ces quelques exemples pour important qu'ils sont ne constituent qu'une petite part de ce que l'on pourrait appeler l'Intuition de l'Histoire Littéraire, ressentie et pressentie par de nombreux auteurs tout au long des siècles. Eux les écrivains qui font la littérature ont cette Intuition.

- **Rabelais**, 1530, dans une lettre de Gargantua à Pantagruel, le géant décrit la révolution culturelle qui se produit alors, tableau de civilisation qui rend compte de l'état de la littérature du moment.
- **Racine** dans un éloge posthume de Corneille présenté à l'occasion de l'arrivée du frère²⁵ du défunt à l'Académie, fait preuve de loyauté envers son ancien adversaire. « *Vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler. Quel désordre ! Quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre ; les auteurs aussi ignorants que les spectateurs ; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance ; point de mœurs, point de caractères ; la diction encore plus vicieuse que l'action. Inspiré d'un génie extraordinaire, et aidé de la lecture des anciens, il fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable. Il accorda heureusement le raisonnable et le merveilleux* » La thèse ainsi soutenue est qu'on ne peut comprendre l'originalité et la force de Corneille si on ignore tout de la période où son œuvre voit le jour.

²³ En Latin, *trium* : trois, et *vir* : hommes. Association de trois hommes.

²⁴ *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* par exemple, ou encore *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*.

²⁵ Thomas Corneille, frère de Pierre Corneille (celui qu'on connaît)

4) Les buts de l'Histoire Littéraire

Le principe directeur est que le sens des œuvres s'éclaire par leurs contextes.

Lanson (Qui n'est pas un précurseur mais l'aboutissement du mouvement) dans l'article « Méthode de l'Histoire Littéraire » daté de 1910 écrit la formule suivante :

« L'écrivain le plus original est en grande partie un dépôt des générations antérieures, un collecteur des mouvements contemporains : il est fait aux deux tiers de ce qui n'est pas lui. »

Il faut mettre les œuvres en rapport avec l'Histoire, notamment politique. L'HL périodise la littérature, ce qui engendre certaines questions, tel que le bien fondé d'utiliser le découpage des périodes historiques (ex : La littérature sous la monarchie de Juillet). L'une des branches étudiera l'histoire des mœurs.

Une œuvre est une rencontre, un concours de circonstances. C'est l'idée (qui revient aujourd'hui dans l'enseignement secondaire) qu'une œuvre ont un double fond, un double sens, selon qu'on les lis pour elles mêmes ou que l'on étudie leurs contextes. Pour lire, il faut découvrir puis étudier l'esprit du temps. Par exemple, lire les *Provinciales* de Pascal sans connaître la querelle qui oppose les jansénistes et les jésuites risque de fausser la compréhension de l'œuvre. Certains cas sont plus traitres encore. Qui ne peut lire en aveugle « Mignone allons voir si la Rose » de Ronsard ? C'est pourtant passer a coté des allégories et références antiques qui foisonnent dans ce travail de réarrangement et de réécriture des classiques grecs et latins. Jeu littéraire, débat théologique, on peut passer totalement à coté du sens en se privant des références circonstancielles.

On peut lire les œuvres littéraires en elles mêmes, mais aussi en érudit, c'est ce qui fait toute leurs forces.

Les œuvres littéraires qui prennent un sens particulier pour nous en ont eu une autre pour leurs contemporains, il faut en prendre conscience et en prendre connaissance. On écrit dans un contexte, on lit dans un autre.

« Le style, c'est l'homme même ». Cette sentence de Buffon est très parlante pour illustrer ce principe. Aujourd'hui, on lit cette phrase au travers de la psychanalyse, et on lui donne la signification : le style est le signe de la personnalité dans la phrase. Mais Buffon ne l'a pas écrite dans ce sens là, il l'a écrite dans la même sens que *« le rire est le propre de l'homme »*, c'est à dire, le style est le propre de l'être humain par opposition aux animaux. C'est l'idée que dans une description d'un paysage, la nature fait tout le travail, et qu'à la fin, il ne reste que le style. La formule est donc célèbre pour un sens qu'elle n'avait pas lors de son écriture. Pourtant, ce contresens est tellement unanime qu'on peut dire que cette formule à été réappropriée.

On peut dire exactement la même chose de cette sentence de Rabelais : *« Science sans conscience n'est que ruine de l'âme. »* Nous la lisons comme la nécessité d'une morale, d'une étique dans les sciences, là ou Rabelais fustigeait le principe d'apprendre sans comprendre.

Il est donc important de connaître l'origine d'une pensée pour ne pas formuler de contresens sans le savoir. Avec cette connaissance, on peut assumer cette double interprétation en toute connaissance de cause. *« La vraie admiration est historique »* disait Ernest Renan.

Le sens du texte.

Quel est le sens d'un texte, et y en a-t-il un ? L'HL répond clairement oui. Il y a un sens du texte qui est celui qu'a voulu lui donner son auteur, le sens qu'il avait pour le public de son époque. Une œuvre a une signification dans son contexte qui ne peut se savoir de manière innée. Si on peut reconnaître la richesse des sens donnés ultérieurement, il ne faut pas oublier l'interprétation de l'époque, qui peut être dépassée mais pas oubliée. Il faut reconnaître le sens historique, et donc remplacer l'auteur, mais aussi le premier lecteur dans l'Histoire des Idées.

Les intentions de l'auteur.

Les intentions de l'auteur sont un grand débat. Sont-elles à prendre en compte ? Certains la rejettent car les intentions brident l'étude et l'interprétation. Dès lors qu'on sait quelle est l'intention, peut-on en prêter une autre ? Par ailleurs, la psychanalyse, la sociologie et la linguistique dénie à l'auteur la complète intelligence de son œuvre, car elle se base sur des cadres qu'il ne maîtrise pas : l'inconscient, la société, et la langue. Les intentions sont certes déterminantes pour l'œuvre, mais elles sont dépassées par la société ou ils écrivent, de l'époque qui les conditionne. Il y a de la monarchie de juillet chez Balzac. Les auteurs sont porteurs de leurs époques à leurs insus.

La postérité va déformer toujours plus la signification au fil du temps. Elle déforme, mais elle approfondi également son travail sur l'œuvre. C'est le paradoxe de l'étude des œuvres littéraires.

Reflet de la société.

La littérature est-elle le reflet de la société, comme nous invite à le croire Mme de Staël ? Cette question occupe nombre de débats dès le 19^e siècle. Cet aspect est ambivalent : être un reflet est-ce une richesse, ou une pauvreté ? Si la littérature est le reflet de la société, n'est-elle donc que cela ?

La question est complexe et ne peut être abandonnée facilement. Il s'agit d'un cheval de bataille employé contre la rhétorique qui entend faire une critique abstraite. Mais l'action de refléter est une action passive qui induit une équation d'égalité automatique entre l'œuvre et le temps. C'est là qu'intervient l'idée d'une dynamique des œuvres, et de l'influence croisée littérature/société. Est-ce que la littérature de la révolution est le reflet de l'effervescence d'une époque, ou est-elle partie prenante dans le processus qui amène la révolution ? On en revient au paradoxe de la poule et de l'œuf.

L'histoire littéraire tente aussi de périodiser la littérature en fonction des époques historiques. Cependant, la littérature n'évolue pas tout à fait sur ce rythme, même si chaque époque et chaque règne impriment une certaine empreinte, donnent une certaine physionomie commune aux œuvres qui leurs sont contemporaine, et ce au-delà même de leurs différences. Il y a une marque des générations.

La littérature se fait reflet de la société littéraire dans laquelle elle apparaît, et la périodisation est donc plus opportune en fonction de ce paramètre. Il est difficile de séparer les idées de Ronsard de celle de la Pléiade, les idées de Verlaine de celles du symbolisme, etc...

Enfin, les œuvres portent en elles un certain public. Il y a un rapport œuvre/public, les auteurs s'adressent à un public, et un public virtuel est incus dans les œuvres.²⁶

²⁶ Annonce de la narratologie, et en particulier de narrataire, destinataire de l'œuvre et pour qui elle est écrite.

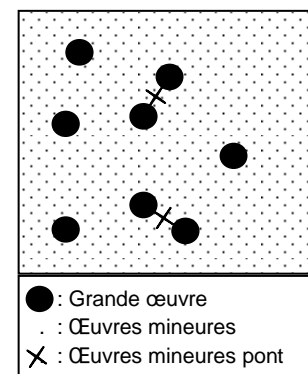
Lanson pose deux correctifs à l'idée de reflet.

- Il pose le principe d'échange croisé littérature/société
- Il conteste Mme de Staël avec l'idée d'imprévu. On trouve à s'exprimer dans la littérature ce qui ne peut s'exprimer ailleurs, que la société ne trouve pas à exprimer. En cela, la littérature n'est pas un reflet. « *La littérature est l'expression de la société : vérité incontestable, qui a engendré bien des erreurs. ...* »

L'histoire littéraire explique un écrivain par son passé, mais aussi une œuvre par son auteur également. L'histoire de la littérature est proche de l'histoire des idées qui investigate les œuvres littéraires à la recherche de la première expression d'une idée qui deviendra par après la mentalité d'une génération. Comment passe-t-on du moyen âge à la renaissance, de la renaissance au baroque, puis au clarissime, comment une époque se transforme en une autre.

L'histoire littéraire tente de reconstituer le tissu conjonctif des œuvres, et donc de reconstituer tout ce qui est autour des écrivains, tout ce qui est entre les écrivains. C'est là que l'on découvre les auteurs mineurs. Il y a un grand travail sur la signification des œuvres mineures.

La question de savoir comment désigner quel auteur est mineur et quel auteur est majeur reste complexe. Quels critères ? La célébrité ? certains célèbrent en leurs temps ne sont lus connus, et inversement. L'abondance ? Certains auteurs dits majeurs n'ont guère écrits plus d'un livre. La valeur ? C'est un critère subjectif et dangereux.



Quoi qu'il en soit, il faut bien une quinzaine d'œuvres mineures pour situer une seule œuvre majeure. Cependant, une œuvre mineure peut être importante, avoir une valeur explicative, une valeur limitée mais fondamentale pour l'intelligence du tout.

Cette distinction majeure/mineure montre qu'il est possible d'établir une autre hiérarchie que celle proposée par le modèle aristotélicien.

Pour l'histoire littéraire, l'intérêt de l'auteur mineur est dans son manque d'intérêt, car il a peu de personnalité, peu de style, et est donc plus à même d'être un reflet fidèle non déformé par la puissance créatrice de son auteur. L'œuvre mineure est faite de beaucoup des autres, beaucoup de société, beaucoup de reflet.

Les auteurs majeurs, au contraire, sont ceux qui portent le flambeau de leurs époques. Montaigne c'est la renaissance mûrie, Voltaire, c'est la philosophie des lumières, etc...

L'intérêt pour le tissu conjonctif mène à un intérêt pour les groupes littéraires. C'est cet aspect anecdotique que l'on retrouve chez Sainte-Beuve. Les groupes littéraires sont des foyers de réflexion et de recherche qui permettent la naissance des grandes œuvres.

L'Histoire de la Littérature tente de reconstituer l'Etat de la littérature avant la parution de l'œuvre²⁷.

- Qu'est ce qu'on attend d'un écrivain, et quel est l'écart entre l'œuvre et cette attente²⁸. L'exemple du Cid est frappant, car il montre bien que le public avait une certaine attente auquel le Cid ne répond pas tout à fait. Par soustraction du Cid, on peut en quelque sorte déterminer quelle est cette attente. Mais le Cid n'est pas un aérolithe, il correspond à des réalités politiques, poétiques et sociales. Les grandes œuvres prennent le public à rebrousse poil, elle prend le contrepied de l'attente. C'est cela l'originalité de l'œuvre, mais elle ne nous apparaît pas aujourd'hui : l'extravagance d'introduire un personnage plus ou moins tard ne nous frappe pas, alors qu'à l'époque, c'était une rupture des règles les plus élémentaires... La littérature apparaît comme un jeu de question/réponse ou les œuvres ne répondent qu'en partie, faisant des réponses décalées²⁹.

Dans ces buts, deux choses

- Le problème du rapport de l'individu et du développement de l'écriture, qui fait apparaître la littérature comme une création collective. Cette thèse soutenue par les thèses marxistes vont de le sens de la théorie du reflet : les individus (et ce qu'ils font) sont le reflet de leurs époques. Du fait que l'auteur appartient à son époque qu'il porte en lui à son insu, le critique peut dégager des principes qui échappent à l'auteur. C'est aussi la thèse de l'inconscient collectif. Cela ne laisse guère de place au génie créateur, ou à l'individu en lui même, ce qui suscite des débats.
- Le rôle du public. Du point de vue de l'Histoire Littéraire, il fait partie de l'œuvre car c'est à lui qu'elle s'adresse. Il a cependant parfois un rôle déterminant dans l'incompréhension des œuvres. Théophile de Viau par exemple est un baroque tardif, et le classicisme dominant forme un public qui ne parvient plus à lire ses œuvres³¹. Dans l'instruction de la littérature, on passe de Ronsard à Corneille. Mais on peut dire le même genre de chose à propos de Corneille, qui écrit sous le règne de Louis XIII, dans une ambiance d'aristocratie frondeuse, ce qui fait que trente ans plus tard, l'aristocratie rigide du règne de Louis XIV n'y comprends plus rien. Corneille est devenu ringard alors que Racine monte. Le travail de la postérité est donc de redécouvrir l'image de ces auteurs, ainsi que de se préserver d'une postérité déformante (comment lit-on Baudelaire sans Mallarmé)

5) Problèmes posés par l'Histoire Littéraire

On en a déjà abordé de nombreux, mais approfondissons.

Les milieux littéraires

L'Histoire Littéraire insère l'auteur dans son courant littéraire, étudiant avec intérêt les salons littéraires qui les influencent, les formes. On étudie donc les Mémoires, les correspondances, les auteurs mineurs, tout ce qui est important pour comprendre le terrain. Pas seulement les salons

²⁷ Comme l'a fait Racine à l'Académie.

²⁸ En cela, l'Histoire littéraire introduit l'Ecole de Jussieu et sa thèse de l'horizon d'attente.

²⁹ Ce qui introduit la théorie de la réception, et ses Evénements littéraires³⁰.

³⁰ Sujet donné au Capes : *qu'est ce qu'un Evénement littéraire ?* Ou bien encore *Qu'est ce qu'un bon vers ?* Des sujets généraux/bateau/tartes à la crème.

³¹ Il est devenu ringard. Cela ne se dit sans doute pas comme ça en lettres, mais c'est pourtant exactement ça.

littéraires, il y a aussi les académies, les universités, les bibliothèques, les cours intellectuelles, certaines abbayes également... L'intérêt de tout ces milieux littéraires sont mis en avant par Sainte-Beuve, notamment dans Chateaubriand et son groupe, cours proféré à Liège en 1861.

- Abbaye de Thélème³² est un modèle fictif de milieu intellectuel.
- L'Heptaméron de Marguerite de Navarre est un autre exemple : 10 personnes trouvent un refuge contre une crue de sept jours, et échangent et commentent des histoires à tour de rôle. Ils sont tours à tours narrateurs et commentateurs, ce qui fait de cette œuvre un bon exemple de récit à tiroirs.
- L'Hôtel de Rambouillet, qui dure de 1606 à 1645 est composé de grands seigneurs (qui auront un rôle dans la fronde), d'écrivains tels que Malherbe (le célèbre,) Racan (un peu moins célèbre,) Vaugelas (le grammairien,) Corneille (et oui) et Scarron, ainsi que Guez de Balzac, etc. On y fait de la musique, du chant, des jeux de société et de la conversation³³. Mais on collabore également à l'élaboration d'un recueil de vers, la *Guirlande de Julie*, on participe à des débats littéraires (CF la critique de conversation,) on y écoute des lectures d'œuvres (les auteurs font la lecture de leurs œuvres, ce qui fait de ces salons le premier public avant même la publication. Cet autel est à l'origine du mouvement de la préciosité.
- Au 18^e siècle, le sens de « milieu littéraire » change. Il y a les milieux des encyclopédistes, la société de Voltaire, le salon de Mme de Lambert qui rassemble Montesquieu et Marivaux, le salon de Mme de ??? auquel participe l'Abbé prévaut, Mme d'Epinay ou vont Diderot, D'Alembert et Rousseau (qui fréquent peu par ailleurs) en concurrence avec celui de (Joffrin???)
- Au seuil du 19^e siècle, Mme de Staël anime un salon à Coppée en rivalité avec celui de (???)

L'intérêt est de savoir dans quelle atmosphère morale et intellectuelle se développent les écrivains et les œuvres, comment ces différents milieux interagissent, que se soit par rapport aux autres salons, aux autres courants, mais aussi à l'actualité. Par exemple, le fait que les frondeurs ont participé à un salon a un intérêt. La concordance entre Malherbe et Henry IV sur la discipline montre que le sentiment général est une impression de grand désordre, pas uniquement littéraire ou politique.

Un milieu littéraire est un microcosme social, souvent un lieu de cabale qui font apparaître l'impact et la place des œuvres. Parfois le milieu comprend l'œuvre à contre sens...

6) Problèmes posés par l'Enquête Biographique

L'auteur n'est pas une abstraction, il a une vie, des relations. C'est Sainte-Beuve surtout qui use de l'enquête biographique de 1830 à 1870. Le tempérament de l'écrivain donne la clef de l'unité de son œuvre, du but qu'il poursuit et dont il n'est pas toujours conscient. L'enquête tente de déterminer les questions lancinantes des écrivains, et comment ils y répondent. Importance de la jeunesse des auteurs. Il apporte beaucoup à l'Histoire Littéraire.

³² Thélème signifie « *bon vouloir* » en grec. L'abbaye de Thélème est une abbaye utopique décrite par Rabelais à la fin de Gargantua.

³³ Parler de tout et savoir piquer l'intérêt.

Taine. Il établit trois critères pour étudier les auteurs : la race, le milieu, et le moment. Par race, il entend la région d'origine³⁴, le tempérament originel, ce qui suppose l'usage d'un certain nombre de préjugés. Les biographes notent que les auteurs sont souvent sensitifs, et que la littérature n'est pas uniquement une construction intellectuelle. Ils découpent les vies en périodes.

L'histoire littéraire, et notamment Lanson émettent des réserves par rapport à l'enquête biographique.

- Certains auteurs semblent absents de leurs œuvres
- Les œuvres ne sont pas nécessairement écrites en compensation de la vie
- Il y a même parfois de franches dualités : Rabelais et ses œuvres paillardes était un professeur de médecine et un religieux. Racine³⁵ faisait une poésie pure dans son théâtre, mais dans la vie, c'était un homme ombrageux et un froid calculateur.
- Il y a le danger de réécrire la vie par rapport à l'œuvre, même s'il est vrai par ailleurs que l'auteur se construit un tempérament au contact de ses œuvres.

Néanmoins, l'enquête biographique permet de retrouver les problèmes esthétiques que se posent les écrivains au cours de l'écriture, et elle permet ainsi de reconstituer l'univers, la conception de monde de l'auteur.

Il faut distinguer³⁶ la biographie extérieure, anecdotes et faits de société de la biographie intérieure, psychologique. La biographie intérieure permet de révéler des contrastes de tempéraments qui peuvent se résoudre dans l'œuvre.

³⁴ Les racines normandes de Corneille sont considérées comme étant à l'origine de son habitude à chicaner...

³⁵ Picard souligne dans son livre sur Racine (qui a été éclipsé par celui de Barth, mais n'en reste pas moins un ouvrage de valeur) que sa vie n'a rien à voir avec son œuvre.

³⁶ Le maire de Bordeaux et Montaigne ont toujours été deux. Séparer l'homme de l'auteur.

La Nouvelle Critique

Avec majuscule. Nouveau est le terme phare des années 60. Le Nouveau Roman, la Nouvelle Vague (cinéma), et donc, la Nouvelle Critique. On assiste à un éclatement de la critique qui met fin au Lansonisme et à l'Histoire Littéraire.

Cette critique se prépare pendant tout le 20^e siècle, mais apparaît au tournant des années 60. Avec cette impression de renouveau, le statut de la critique se modifie. La critique se fait littérature, elle se fait l'égal des œuvres qu'elles critiquent³⁷ (ou elle se considère comme telle en tout cas.)

- Conséquence, la lecture elle-même se fait acte critique (CF Barthes)
- Face aux réponses très nettes de l'Histoire Littéraire, il y a un véritable éclatement du sens des œuvres. L'œuvre a-t-elle un sens, en a-t-elle plusieurs en même temps, coïncident-ils de la volonté de l'auteur, etc...
- Si l'œuvre a un sens éclaté, l'interprétation fait partie de l'œuvre. Elle en complète/enrichit/augmente le sens.

Les sciences humaines font irruptions dans la littérature : linguistique, psychologie, sociologie et philosophie. Il y a interprétation de la littérature par d'autres que les littéraires « classiques ».

- Il n'y a pas une seule analyse de l'œuvre, les différentes voies se dirigent dans des directions différentes et pourtant vraies et cumulables.
- Les intentions de l'auteur sont dépassées par son œuvre. Usage de la langue, système qui véhicule une multitude de choses que l'auteur ne peut totalement maîtriser. Le sociologue dira la même chose à propos de l'appartenance à la société qui l'environne et à laquelle il réagit, par opposition, adhésion, etc... La psychologie quand à elle va directement vers l'inconscient qui comme son nom l'indique n'est pas conscient.

L'œuvre est donc différente de la définition que l'auteur lui donne. Il peut affirmer faire une chose et en réaliser une autre, voir même l'inverse. L'auteur³⁸ n'est plus le garant de l'œuvre. Il y a une remise en cause de l'autorité de l'auteur. Il se pourrait que les critiques en disent dix fois plus et dix fois mieux sur l'ensemble que ce qu'en dit l'auteur.

- Ce principe a connu ses excès : contradictions artificielles, désintérêt pour un auteur qu'il faut négliger.
- Une certaine autonomie est allouée à la critique théâtrale du fait que le théâtre se représente. La filière des Etudes Théâtrales est créée. Mais là encore, on arrive à des extrêmes du genre : on ne peut rien comprendre d'une pièce de théâtre en la lisant.

³⁷ Episode de la vie du prof... M. Fraisse apporte sa thèse à J.P. Richard. Ce dernier considère la thèse, puis lui dit « alors, vous allez vous consacrer à l'écriture critique ? » Cet épisode montre que beaucoup de critique ont sauté le pas en se faisant « auteurs critiques »...

³⁸ Auteur, deux étymologies : *Augere*, augmenter, celui qui ajoute une création à ce qui existe, et *Auctor*, le garant, une autorité qui garantit le sens de l'œuvre.

1) Les Formalistes Russes

Ecole fondatrice de la critique moderne, elle apparaît en 1920, mais est importée en 1960 et participe au tournant des années 60. C'est une théorie du langage poétique en réaction avec le subjectivisme et au symbolisme.

Roland Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Edition Minuit 1963

Collectif, *Théorie de la Littérature*, rassemblé par Smetan Todorov, Seuil 1965

Idee : La tâche principale de la critique est de déceler et souligner la littérarité, c'est à dire ce qui fait d'un texte donné une œuvre littéraire, ce qui oppose un texte ordinaire à un texte littéraire. Quels sont les éléments participant à cette littérarité.

Un certain retour à la rhétorique s'opère, en rupture avec l'histoire littéraire qui dans le domaine de la littérarité n'est pas éclairant. Les formalistes russes distinguent deux langues : la langue poétique, et la langue quotidienne.

Le langage poétique est une langue où l'on observe une corrélation entre les mots. Dans le vers par exemple, il y a des corrélations réciproques et une dynamique clairement identifiable dans la rime et le mouvement progressif qu'il induit. Le mot prend son sens selon un système fluctuant de rapports avec ses voisins. Le mot, de se fait, se détache de la définition basique du mot, valable partout, pour prendre un sens contextuel propre à la phrase/œuvre/auteur. La forme est donc envisagée comme un contenu autonome, le langage est tourné soit vers le signifié, soit vers le signifiant.

Le langage poétique est défini selon cinq caractéristiques. Le langage poétique :

- ① Accentue les éléments de déformation par rapport à la norme usuelle. Le mot prend une valeur contextuelle, le mot a une certaine indépendance.
- ② Met en relief les valeurs autonomes du signe. Une partie du message est contenu dans la syntaxe, et non uniquement dans la sémantique. Un poème est l'exemple parfait d'une combinaison grammaticale, il y a corrélation entre la syntaxe, la morphologie et le lexique. Au sein d'un poème, il y a une concurrence entre les images et les structures grammaticales.
- ③ Doit être étudié pour lui-même. On s'arrête sur le langage, et non sur ce qu'il dit. Dans une description, c'est la description que l'on étudie, non ce qui est décrit. Le texte, non le lieu.
- ④ En tant que manifestation formalisée du langage est plus intimement lié à la grammaire.
- ⑤ Résulte essentiellement de parallélisme, de structures, de sonorités. Par exemple, *Veni Vidi Vici* est une formule poétique en prose dont les systèmes de parallélismes se répondent. *Veni* n'est pas seulement le *Venire* du Gaffiot.

Contrairement à l'Histoire Littéraire, les Formalistes Russes étudient la littérature dans ses lois internes. On y découvre que le mot est un caméléon, il se transforme, change de couleur en fonction des autres mots, par jeu du contexte. La sémantique poétique viole l'habitude et les relations normales, elle contraste avec les expressions toutes faites, elle désarticule la formation habituelle des mots.

Les Formalistes Russes posent la question du choix des mots. Comment sont choisis les mots ? Selon les critères syntagmatiques et paradigmatiques.

Le sujet des œuvres par contre n'est pour eux qu'une composante dans la formation de l'œuvre. L'hypocrisie dans la religion dans le tartuffe n'est qu'un élément parmi tant d'autres, et pas le plus déterminant car il ne fait pas la littérarité. Il en résulte qu'une œuvre peut être intéressante

essentiellement³⁹ pour son mode de construction⁴⁰, on peut y distinguer les matériaux (idées, personnages, motifs) et le mode de construction (figures de styles, syntaxe, mode de narration.)

Roland Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Edition Minuit 1963

Collectif, *Théorie de la Littérature*, rassemblé par Smetan Todorov, Seuil 1965

Jakobson distingue deux modes de construction

- La création par métaphore : éléments superposés les uns sur les autres => poésie
- La création par métonymie : contigüité et voisinage => prose.

L'étude des thèmes ne se fait pas, comme on en a l'habitude) en étudiant de quoi ça parle, mais uniquement en le considérant comme un élément constructeur, un élément qui uni les phrases de l'œuvre. On établit également une hiérarchie thème/motif toujours utilisé en littérature comparée.

On différencie la Fable et le Sujet d'une œuvre. Le sujet est le regroupement de l'ensemble des motifs selon leur ordre d'apparition. (Ex : c'est un homme qui monte a paris et qui faite la rencontre de... etc...). La Fable, ce sont les mêmes éléments, mais redisposés selon l'ordre de temporalité de la causalité, et qui n'apparaît qu'après lecture du livre. (Ex : c'est un roman de formation)

Le narrateur est étudié, non pour en faire une étude psychologique, mais pour voir comment il conduit la construction de l'œuvre. Ils en distinguent deux principaux : le narrateur témoins objectif, et le narrateur agent subjectif.

Il y a une totale séparation de l'esthétique et de l'émotion. Les Formalistes ne l'excluent pas, mais ne lui prête pas attention car elle ne concourt pas à la construction. Ils étudieront plutôt les différents éléments de constructions, la somme des procédés stylistiques. Pour eux la différence entre des mémoires et un récit de voyage, c'est le sens de déplacement, temporel dans le premier cas, géographique dans le second.

2) La Philologie Romane

Voit le jour en 1915 dans les universités allemandes, ou la romanistique existe toujours d'ailleurs, puis est importé en 1960.

Idée : L'œuvre d'un auteur doit être étudié comme une totalité, car elle repose sur l'unité d'une expérience et d'une vision. Il y a dans une œuvre un centre unitaire autour duquel l'œuvre se constitue et gravite.

Il y a deux types d'écrivains⁴¹

- Celui qui attire le monde à lui. Dante. Il sent son Moi comme symbole et centre du monde, et souffre de l'imperfection de se monde.
- Celui qui se répand sur le monde. Shakespeare. Il s'y projette et fait du monde son symbole. Il souffre du trop plein de son Moi qu'il libère en lui donnant de l'espace.

³⁹ Mais il faut faire attention aux abus qui feraient de la littérature une soupe de procédés avec une pincée d'idées. Ce n'est pas une simple recette de cuisine.

⁴⁰ En fait, c'est un bon refuge contre les œuvres qu'on n'aime pas : on les étudie pour leurs construction sans prêter attention au fait qu'on n'accroche pas avec.

⁴¹ Là, je suis complètement largué.

Pourquoi la philologie romane ?

- Philologie : étude linguistique et stylistique et littéraire des œuvres.
- Romane : étude de textes Européens en langues d'origines latines (langues romanes)

L'unité est à trouver dans le style, dans le conflit intérieur de l'auteur (Ex : Goethe, le moi momentané et le tout éternel.) Le pilon autour duquel l'œuvre se construit. Les œuvres sont des réponses échelonnées à cette contradiction fondamentale (autre exemple Kafka, le père omniprésent mais inaccessible.) La tâche de la critique est alors de percer à jour la structure, l'unité et le secret de l'œuvre.

Auerbach Erich, *Mimesis, essai sur la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (1946) traduit en 1968.

Auerbach a un côté Histoire Littéraire. Son *Mimesis* n'est pas un essai théorique mais une succession d'explication de textes. Ce qui l'intéresse, ce sont les métaphores, les hiérarchies des niveaux de langues hérités de l'antiquité et ce qu'ils deviennent en Europe.

L'idée, c'est que chaque page de littérature prend un sens différent si on la replace dans l'histoire, dans l'évolution littéraire de l'Europe, l'évolution générale des idées européennes dont la page de littérature constitue un moment.

Subjectivisme pluridirectionnel de l'homme du 20^e siècle : plusieurs perspectives sur une réalité en dissolution, un réel qui se dissout et se démultiplie dans des reflets de conscience.

Léo Spitzer part de la même méthode explicative. L'explication de texte donne à comprendre la composition de l'œuvre et une vision du monde⁴². Sa lecture se fait en trois étapes.

- Mire les œuvres, et partir d'un détail qui se répète chez l'écrivain.
- Remonter de ces détails vers les structures d'ensemble des œuvres, son système général.
- Redescendre dans le détail pour vérifier si le système qu'on a trouvé se vérifie dans le détail.

Il reconnaît néanmoins que c'est l'intuition qui fait trouver ce détail signifiant qui rend compte du système général.

Etude de style, art du langage et linguistique, 1970 Gallimard

Le fond et la forme constituent un tout autonome.

Style de l'écrivain reflet de la vision du monde par l'écrivain. Le rythme même est lié à la manière dont l'auteur regarde le monde. (Ex : Proust fait des phrases complexes car il entend dégager une vision complexe, et parce qu'il y a l'entreprise d'ordonner (WTF ?))

Léo Spitzer voit dans la phrase une lutte interne entre division et unité, diversification et unification, deux mouvements simultanés mais contraires. Intérêt également pour le narrateur. Par exemple chez Proust, il n'a pas d'identité, ni de nom, mais reste présent dans la grammaire, souligné par certaines formulations, parenthèses et autres « comme si ... » interprétatifs. Spitzer remarque que le narrateur emploie plusieurs sortes de pronoms : Moi, Nous, On (whaaa), et par l'observation il y trouve une tension entre objectivité et subjectivité. Dans une page on trouve un livre, et dans un livre on trouve une œuvre.

⁴² Un seul passage est représentatif de tout cela (« rendez vous compte », dit le prof. Mais le prof oublie de préciser qu'on ne prend pas non plus un passage au pif quand on fait une explication de texte...)

3) La Critique de la conscience

L'école de Genève : Marcel Raymond, Albert Béguin, George Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinsky.

Idée : l'Art critique est un retour à la conscience de l'Auteur. Il faut bien mettre en place pour commencer la doctrine des écrivains.

Marcel Raymond : 1933-1940 de Baudelaire au surréalisme. Idée qu'il y a un chemin qui mène de Baudelaire au surréalisme. La poésie moderne est plus un mythe qu'une réalité (WTF ?)

Albert Béguin : L'âme romantique et le rêve : Influence de l'Allemagne. Julien Gracq s'en est nourri, et bien d'autres.

A partir de là, de cette conscience, critique d'identification, on tente de se mettre à la place de l'auteur, on tente de voir le monde par les yeux de l'écrivain étudié.

Concept : Il y a deux éléments différents mais nécessaire à la conscience critique.

- Identification fusion dans les orientations de l'écrivain.
- Conscience critique : le critique doit rester étonné au contact de l'œuvre pour en déceler les particularités. Rester critique.
- ⇒ Retrouver une cohérence Spirituelle.
- ⇒ Retrouver le mouvement et le déploiement de sens au travers de formes.

La critique de la conscience nécessite une démarche différente voir opposée à l'Histoire Littéraire. Pas de biographisme ni d'érudition documentaire historique. C'est une démarche inverse à celle de Sainte-Beuve, on ne part absolument pas du milieu dont on aurait une grande connaissance documentaire, mais de l'œuvre. Pour la critique de la conscience, l'œuvre n'est pas un document d'époque, mais elle n'est pas non plus un symptôme psychologique comme l'envisagerons les psychocritiques.

George Poulet : Définition de l'œuvre littéraire « *réalité d'une pensée toujours particulière* ». « *Cette vacance intérieure ou se redispense le monde* ». Remonter vers l'esprit, la pensée qui engendre l'œuvre.

Le rôle de la critique est de dresser le portrait spirituel, le **cogito** de chacun, la disposition d'Esprit original avant l'acte d'écrire.

Dès lors, l'œuvre peut être expliquée selon une direction par ailleurs générale et abstraite. (Ex : *Princesse de Clèves*, rapport entre passion et existence ; Proust, romans d'une existence à la recherche d'une essence.)

La conscience de l'écrivain se déploie dans l'espace et dans le temps. George Poulet aborde les œuvres par l'espace et le temps. *Les métamorphoses du cercle*.

Jean Rousset : Historien de l'imagination, étudie les œuvres par un détour dans les arts visuels, comme le baroque qu'il redécouvre. « Saisir des significations au travers des formes »

Forme et signification : la création d'une œuvre est le développement simultané d'une structure et d'une pensée.

Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans un roman, 1981 corti : étudie un type de scène particulier, relève les invariants, les conditions obligatoires et par soustraction ce qui est propre aux écrivains. Comparer l'écrivain à ce qui n'est pas lui.

Jean Starobinsky : Qu'est-ce que le regard critique. Il y apporte des réponses échelonnées.

① *L'Œil Vivant*, 1961, deux conceptions

- *L'Œil vivant* car l'œil donne du sens. Porter sur l'œuvre le regard de l'écrivain
- La critique exerce un droit de regard qui nécessite une certaine distance critique. Se mettre à la place de l'auteur, car cela donne du sens, mais évaluer avec un regard critique. Un regard vivant évaluant contre le regard vivant structurant de l'auteur.

② *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, 1957. Starobinsky entend percevoir ce que le regard de Rousseau embrume. Mais aussi observer ce qui échappe à Rousseau. L'œuvre n'est pas une évidence, et il faut en cerner l'originalité. La transparence et l'obstacle : refuser la vision de l'œuvre de Rousseau.

③ *La Relation Critique*, 1970. Question : la critique de la conscience peut-elle tenir compte de l'Inconscient ? L'ouvrage traite d'Hamlet et d'Œdipe, ce qui le fait entrer dans le champ d'investigation de Freud. La critique de la conscience ne nie pas la psychocritique, mais estime qu'il n'y a pas que cela. La critique de la conscience étudie la conscience, la philosophie créatrice qui interpelle pour accéder au sens.

④ *Montaigne en mouvement*, 1982 : Suivre le voyage (spirituel) de l'écrivain qui remonte vers le sens. Suivre l'itinéraire du sens.

- ⇒ C'est l'idée que l'Écrivain a un regard Structurant et orienté sur le monde qui révèle un mode de construction dont l'observation nécessite par ailleurs une certaine distance critique qui permet d'évaluer cette structure.

4) La Critique de l'imaginaire

Gaston Bachelard, Jean Pierre Richard. Critique plutôt française.

Interroger les œuvres du point de vue de l'imaginaire humain dont on cherche les structures.

Idée : l'imaginaire humain est structuré par deux choses essentielles.

① **Les Éléments**. Le modèle présocratiques Héraclite et Parménide qui expliquent le monde selon les éléments (l'eau, la terre, l'air, le feu) qui structurent largement la pensée.

② **Les Archétypes**. Cette idée plus psychanalytique issue de la pensée de Jung (l'inconscient collectif) veut que les sujets inventent des histoires en y mettant des éléments d'une mythologie qu'ils ne connaissent pas nécessairement, mais qui fait parti d'un ensemble de fond culturel. (Jung, moins rationaliste que Freud avait volontiers des thèses plus ésotériques, et avait recours à l'hypnose)

Gaston Bachelard : Il existe un imaginaire de celui qui écrit, mais aussi un imaginaire de la matière qui suscite l'imaginaire. L'écrivain s'empare de ces éléments et se livre sur eux à une rêverie (idée reprise par Jean Pierre Richard.) L'esprit poétique de l'écrivain tourne autour d'une image privilégiée qui donne l'inspiration autour de laquelle tout se crée. Les images et métaphores forment une sorte

de syntaxe qui constitue l'œuvre. L'œuvre est une synthèse organisée d'images. En les observant, on retrouve le psychisme créateur.

Pour mener son enquête, il se base sur les éléments et sur les images qui tournent autour de ces éléments. Ces images condensent les rêveries. Une image ne reflète pas la réalité vécue mais à une rêverie anti biographique fruit de la sublimation d'une image intérieure. Les œuvres littéraires mettent en scène un univers irréel qui exprime et manifestent une réalité psychique.

Mais il y a au moins deux différences avec la psychocritique.

① La critique de l'imaginaire observe dans l'image son avenir dynamique dans l'œuvre, et non son passé traumatique dans la vie de l'auteur.

② La critique de l'imaginaire étudie les images pour ce qu'elles montrent, et non pour ce qu'elles cachent.

Il se crée par delà la rêverie un monde à côté duquel on passe si on entre dans l'œuvre par l'extérieur comme c'est le cas avec l'Histoire Littéraire. Il faut partir de l'intérieur. La biographie est le monde où l'auteur a vécu, la rêverie celui où il aurait voulu vivre.

Bachelard fait du lecteur une sorte de fantôme de l'écrivain car il reçoit le retentissement des images et en qui se redisposent alors les rêveries de l'écrivain.

Jean Pierre Richard : la critique moderne est écriture...

Idée : quelques thèmes ordonnent la vie littéraire de l'écrivain. Quels sont les sensations mises en œuvre dans les œuvres ? Panoplie qui cache une structure relativement unitaire.

Il propose des tandems de notions. (Ex : Stendal, connaissance/tendresse ; Flaubert, envahis par la matière/culte de la forme parfaite) Tension entre rassemblement et dispersion : La vie de l'auteur est un facteur de dispersion, l'écrivain ne se rassemble que dans son œuvre. L'univers imaginaire d'un auteur ne se reconnaît que dans ses œuvres complètes. L'ensemble de l'œuvre est considérée en une fois, il faut considérer l'écrivain comme l'auteur d'un seul grand livre dont l'étude permet de reconstituer la structure intérieure, la manière d'être au monde et la sensibilité.

JP Richard s'appuie beaucoup sur la phénoménologie de Merleau-Ponty (1945, philosophie de la perception), une philosophie qui se tient à la surface des choses.

- Il ne tient pas compte de la chronologie des œuvres. L'œuvre n'est pas une construction chronologique, mais une construction de l'imaginaire.
- Les œuvres sont considérées en même temps, on y cherche un itinéraire (par exemple du vertige vers l'équilibre)

Poésie et Profondeur, 1955 : JP Richard observe Nerval qui a une perception très particulière de la vie qui a la forme, l'aspect d'un feu enfoui, enseveli. Il y a en conséquence un déploiement d'images tels que le soleil levant, les briques roses qui luisent, de jeunes gens aux chevelures enflammées...

- ⇒ Les thèmes. Critique thématique, on relève les récurrences, ces thèmes recouvrent une constellation de motifs, un paysage intérieur.
- ⇒ Les motifs sont souvent couplés en oppositions qui les organisent en systèmes.
- ⇒ Symboles à significations multiples : pour Mallarmé, le blanc avait des significations variées.

Gilbert Durand : *Structure anthropologique de l'imaginaire*, 1966 Bordas.

Attitudes archétypales des auteurs selon des structures fondamentales (il rejoint Jung sur l'image originelle issue de l'inconscient collectif). La littérature est une organisation de mythes, un assemblage dynamique d'archétypes en symboles.

Exemple : Stendal le décor mythique de la chartreuse de Parme

- Décor mythique : idée que toute description renvoie à un imaginaire sous-tendu par des archétypes. Œuvres subjectives (dynamisme propre, symboles personnels) et universelles (inconscient collectif) ; va et viens entre objectif et subjectif.
- Suivre l'itinéraire des personnages : itinéraire initiatique des personnages.
- Réhabilitation du mythe sous l'effet des psychologues et des anthropologues.
- Le mythe suit deux régimes différents : diurne (exaltation du héros qui s'initie, comme chez Stendal) et nocturne (le héros se replie dans le mysticisme et le lyrisme intérieur)

5) La psychocritique

Différence avec la psychanalyse : la psychocritique s'exerce sur les œuvres non sur les gens, ce n'est pas de la thérapeutique mais de l'interprétation. Pas de vertu curative. L'œuvre est envisagée à la manière d'un rêve (Freud, le rêve et son interprétation). La création littéraire est apparentée au rêve éveillé, la thématique la transposition d'un travail de rêve, satisfaction de désirs inconscients. L'œuvre oscille entre création consciente et processus inconscient.

On ne peut comprendre le détail que par l'ensemble, il est donc nécessaire (encore une fois) de faire le tour complet de l'œuvre d'un auteur.

La psychocritique remet à l'ordre du jour le rapport vie œuvre, mais selon un procédé différent, mais cela place cette critique un peu à contre courant de ce qui se fait dans la nouvelle critique. Les souvenirs personnels jouent un rôle dans la création ou ils sont transposés et transformés. L'œuvre ne raconte pas la vie.

Les personnages rencontrés dans les œuvres sont différentes facettes de la personnalité de l'auteur.

Les œuvres sont en partie le produit d'un fond de souvenir oubliés et réveillés par un événement présent.

L'écrivain réagit au monde qui l'entoure. Son œuvre se développe et s'élabore à partir d'un réseau d'obsessions par le biais de masques. Les œuvres servent à superposer des masques sur le visage de l'écrivain.

Loi du renversement : l'avis de l'auteur est contradictoire. Le déni. Au moment de donner son mobile, il peut en donner un autre qui est en fait l'inverse. Motivation remplacée par son contraire. On rejette avec d'autant plus de force quelque chose qui est en fait très important.

La porosité de l'inconscient est plus ou moins grande selon les auteurs. Nerval, psychotique, laisse son inconscient parler, et se révèle être un livre ouvert pour les psychocritiques, là où Paul Valéry, très intellectuel ne laisse que très peu de prises.

La psychocritique utilise les complexes pour interpréter les œuvres.

- Complexe d'Œdipe (père tyran, etc) de Narcisse (projection de soi, dédoublement, miroir qui montre et cache en même temps)
- Usage de symbole pour exprimer et voiler les complexes

Contrairement à la critique de l'imaginaire, il y a une méthode psychocritique.

On part de l'idée que le langage combine plusieurs logiques à la fois dont deux qui s'entremêlent : la synthèse du langage conscient et inconscient. Quand l'auteur trace une phrase, il veut dire une chose, et il la dit effectivement, mais il s'y glisse également des choses qu'il dit aussi, mais sans le savoir.

Comment relever la part de l'inconscient ? Par les récurrences d'idées, de systèmes et d'images. Les images notamment sont importantes.

Charles Mauron : *Des Métaphores Obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Corti 1952. La présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d'associations dont on peut largement douter qu'ils soient voulus.

La méthode consiste à relever dans le texte des associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte.

- On étudie les mots inducteurs et les mots induits, les systèmes provoqués
- Ne pas faire de lecture syntaxique du texte, on recherche les mots en relation avec d'autres mots.
- Si l'auteur choisit ses mots, il ne choisit pas les associations inconscientes
- Étudier la charge émotionnelle des mots.
- Il y a dans le texte une pensée inconsciente, et une activité organisatrice de celle-ci.
- S'éclairer par le contexte : la rose trémière chez Nerval est associée au deuil et aux saintes, ce qui montre la complexité liée à l'union avec la femme, union perçue comme sacrilège...
- Métaphores obsédantes : hantise, répétition de ce qui angoisse le moi de l'auteur, qui tente de régler un problème chargé de valeurs affectives (affects) contradictoires.
- Compromis entre hantise et interdiction, désir et peur.
- ⇒ On peut remonter au mythe personnel à partir de ces obsessions, à la structure mentale. Ce mythe est d'origine très ancienne, il se constitue généralement à l'adolescence, quand l'auteur perçoit sa vocation, une situation dramatique interne, modifiée par la suite par l'extérieur mais toujours identifiable.
- ⇒ Cela permet comme d'habitude de reconstituer le regard de l'auteur sur le monde...

La dernière étape est la vérification biographique. Mais seulement en dernier lieu. C'est l'œuvre qui explique la vie et non l'inverse (...)

Les intentions de l'auteur sont présentes et réalisées, mais ne sont qu'un élément parmi d'autres. Et même ces intentions ont des motivations inconscientes. Si Proust (encore lui) écrit des œuvres cathédrales, c'est pour lutter contre l'effritement du soi. Le lien entre la vie et l'œuvre est donc présente, mais de manière complexe.

Le roman familial des névrosés : il y a dans l'enfance un stade qui consiste à nier la réalité de ses parents. L'enfant se crée alors un roman familial mental. Déçu par ses parents, il croira qu'ils ne sont pas, en fait, ces parents. Les préœdipiens feront le roman de l'enfant trouvé, les post-œdipiens feront le roman du bâtard par le rejet de l'un des parent.

- L'enfant trouvé : fuite du monde, détaché de la société (Don Quichotte)
- Bâtard réaliste : affronte le monde, ne vit pas dans la fiction.
- ⇒ Dans les deux cas, rejet d'une réalité décevante, soit fuie soit remodelée.

6) La sociocritique

S'intéresse au rapport société/œuvre

Il y a un parallèle avec l'Histoire littéraire dans son intérêt pour le milieu, mais elle y ajoute une approche structurale. Il n'y a pas d'érudition historique. La société existe avant et après l'œuvre et conditionnée par elle.

But : pour dégager ces rapports, il faut dégager la vision du monde de l'écrivain (comme c'est original), Retrouver dans les œuvres les grandes forces qui régissent la société.

Méthode : Lire l'œuvre pour elle même, sans tenir compte des déclarations de l'auteur (contrairement à l'Histoire Littéraire.) L'écrivain est porteur à son insu des valeurs d'un groupe, donc ses dires ne sont pas de première importance.

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*.

Michael Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

« *Le langage du roman, c'est un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant.* »

Michael Bakhtine

Idée : L'univers social est un ensemble de langage collectif que les textes littéraires absorbent et transforment.

La sociocritique est surtout développée sous le marxisme, et dans les universités en 1960-70, avec notamment la théorie du reflet : la conscience individuelle reflète celle de la classe à laquelle elle appartient.

L'artiste de ce point de vue est cependant un individu problématique, car ses aspirations qualitatives lui permettent d'échapper en partie au système économique auquel il se rattache. L'artiste hérite de sa classe sociale, mais se trouve dans une situation problématique par rapport à ce contexte.

Il y a également une interprétation sociocritique du public. Le public est subdivisé en plusieurs couches sociales dans la mesure où le public suit lui aussi une histoire économique. Cette subdivision résulte en grande partie de la révolution industrielle qui a détruit le public classique stable. Le public ainsi élargi est conditionné par sa civilisation, sa culture nationale, et sa classe.

L'école de Constance

Centrée autour de Hans Robert Jauss⁴³, théoricien de la réception, c'est à dire du rapport œuvre/public. *Pour une théorie de la réception*, Gallimard 1978, recueil de textes.

Idée : Une œuvre n'est pas un texte, c'est un texte plus sa réception. Et cela, l'écrivain le sait déjà⁴⁴. La structure de l'œuvre doit être concrétisée par ceux qui la reçoivent pour exister en tant qu'œuvre⁴⁵. Le sens de l'œuvre n'est pas intemporel, il se construit dans l'histoire, dans la postérité⁴⁶. Le sens de l'œuvre est le fruit d'un dialogue, il n'y a pas de sens déposé une fois pour toute dans l'œuvre. L'effet produit par le texte est ce qui s'y trouve, la réaction du public est la réception. Il y a un dialogue entre un sujet présent et un discours passé.

Cette dimension de la réception est souvent oubliée. Elle prend en compte l'idée déjà évoquée dans l'Histoire Littéraire toujours de l'horizon d'attente. On ne peut comprendre le texte (et surtout son originalité) que si l'on détermine l'horizon d'attente qui lui est associé. Cet horizon d'attente, on le détermine par la soustraction de l'œuvre au temps auquel elle appartient, ce qui permet de savoir à quels genres d'œuvre on peut s'attendre. L'œuvre qui paraît est tributaire du contexte ou elle est créée, l'écrivain prenant le profil de son époque qu'il le veuille ou non. En ce sens, *Les Fleurs du Mal* sont une résultante de 1857. Mais les grands auteurs sont aussi originaux, et l'on peut donc observer un écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre effectivement publiée. L'œuvre originale, c'est celle à laquelle personne ne s'attendait.

Il y a un horizon d'attente littéraire, produit par les œuvres qui paraissent et qui créent un contexte littéraire, mais aussi un horizon d'attente social, déterminé par le code esthétique des lecteurs. La lecture est une confrontation de ce que propose le texte avec le mode de compréhension que le lecteur a du monde. Ou bien le lecteur s'identifie de plain pied, ou bien il conserve une distance critique s'il distingue d'emblé l'écart entre l'œuvre produite et l'horizon d'attente. Le travail de lecture, c'est de se rapprocher de l'œuvre, parfois de force, et de la fondre dans l'horizon d'attente.

Pour Hans Robert Jauss, il est nécessaire pour bien comprendre l'œuvre de retrouver à quelle question de l'époque l'œuvre répond. Si on retrouve cette question, on peut déterminer comment l'œuvre a été lue. Il propose donc de voir les œuvres non comme une succession de textes littéraires seulement, mais comme un enchaînement de questions réponses dont les réponses sont toujours à la fois décalées et compatibles avec les questions (l'horizon d'attente) demandant ainsi un effort d'adaptation à chaque étape. Adaptation qui eut avoir des répercussions et conséquences en chaîne. Par exemple, la poésie moderne dans sa complexité a préparé et fait redécouvrir la littérature baroque, quand les œuvres simples sont souvent jugées faibles. La poésie moderne a eu pour conséquence un changement de la vision de l'œuvre littéraire qui pour être bonne doit être difficile d'accès.

⁴³ Anticommuniste convaincu, l'associer à une sociocritique souvent marxiste peut sembler étrange et l'aurait sans doute révolté.

⁴⁴ Jakobson donnait parmi les conditions de la littérarité une certaine élaboration linguistique et une destination du texte.

⁴⁵ Les metteurs en scènes actuels ont trop repris cette idée pour faire tout et n'importe quoi avec les pièces de théâtres, prétextant que c'est par eux que ces pièces vivent. S'en suit des mise en scènes parfaitement grotesques. Pour une fois, je suis tout à fait d'accord avec M. Fraisse.

⁴⁶ Cette même postérité qui selon l'Histoire Littéraire agit sous l'effet de la force centrifuge et centripète du temps dans un double mouvement d'éloignement et d'approfondissement des œuvres.

La méthode de l'école de Constance est originale dans la nouvelle critique car elle théorise l'histoire littéraire sous un autre angle quand la majorité de cette nouvelle critique se construit contre l'histoire littéraire.

7) La théorie de l'œuvre ouverte

Théorie développée par Umberto Eco dans *L'Œuvre Ouverte* (1962), Seuil 1965. Pour lui, c'est parce qu'elle est ouverte qu'une œuvre est une œuvre.

« L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambiguë, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. » Umberto Eco

Quand nous lisons une œuvre, il y a un message à déchiffrer dans une structure élaborée. L'œuvre est un exercice poétique nécessairement ambiguë car jouant sur plusieurs niveaux de signification. Une œuvre ouverte est une œuvre qu'on ne peut entrer dans une seule signification, il persiste un doute sur sa signification profonde⁴⁷. Ce qui caractérise l'œuvre, c'est la multitude de possibilités.



Dans une œuvre ouverte, il y a un éventail de possibilités d'interprétations, une multitude d'itinéraires de lectures, de nombreux croisements de significations. Mais ces carrefours et ces choix sont conditionnés par l'auteur de façon à ce que ces éléments pluriels n'échappent jamais à son contrôle. L'auteur a prévu tous les embranchements et tous les cheminements possibles en planificateur, en tacticien.

De ce point de vue, l'écrivain apparaît comme le minotaure dans le labyrinthe changeant de son œuvre ouverte, connaissant chaque virage et chaque intersection que peut prendre le lecteur. Cela dit, l'idée comme quoi l'auteur maîtrise absolument tous les tenants et aboutissements de son œuvre peut apparaître comme discutable. Pour prolonger l'image, il est difficile de concevoir qu'aucun Thésée ne verrait dans une œuvre littéraire quelque chose que l'auteur n'aurait pas prévu.

Quoi qu'il en soit, la lecture n'est pas une activité linéaire, mais un cheminement parsemé de tournants, et le lecteur est amené à transporter par devers lui plus d'une interprétation possible de l'œuvre. Umberto Eco prend pour exemple « *Le Livre* » de Mallarmé.

« Le monde existe pour aboutir à un livre. »

Mallarmé

Cet ouvrage sur lequel Mallarmé a longtemps travaillé sans en parler sinon en évoquant *Le Livre* avec un certain sens du secret a cela de particulier qu'il est composé de fascicules séparés, avec chacun un début et une fin, mais au sein desquels les éléments peuvent être disposés indifféremment, selon

⁴⁷ Cette condition de la littérarité me semble plus pertinente que ceux de l'élaboration linguistique et de destination prônée par Jakobson qui ont le mauvais goût de ne pas distinguer clairement le texte littéraire du texte publicitaire par exemple.

une multitude de combinaisons. Cet ouvrage illustre l'idée de l'œuvre ouverte en mouvement, qui se déplace en même temps que le lecteur et le contraint lui même au mouvement. Mais attention, la multitude de mouvement n'est pas une invitation au n'importe quoi. Comme Le Livre invite le lecteur à recomposer les feuillets selon certaines combinaisons, l'œuvre ouverte propose diverses interprétations. Mais le Livre n'invite pas, en revanche, à ce que le lecteur insère de nouveaux feuillets dans les fascicules, et présente des débuts et des fins définies, de même que l'œuvre ouverte reste sous le contrôle de l'écrivain.

C'est l'ouverture d'une œuvre qui fait sa valeur en tant que texte littéraire, c'est cette ouverture qui permet la relecture à l'intérêt toujours renouvelé. L'ouverture est la condition de la jouissance esthétique.

L'œuvre ouverte contredit l'attente du lecteur, car celui ci cherche la stabilité d'une interprétation univoque non ambiguë. L'auteur lui refuse le définitif, et plus encore, il garanti l'équiprobabilité de ces différents systèmes. Ce faisant, il structure le lecteur lui même, et le lecteur sera attentif au moment de la genèse des structure, au moment ou naît l'alternative.

L'œuvre ouverte crée un désordre positif. Positif car il est une organisation de possibilités à valeur esthétique et poétiques, tout en étant rupture de l'ordre probable du langage dans l'accroissement du nombre de significations possibles. La création artistique se doit de mettre en déroute l'organisation. Le système même est un désordre organisé pour accroître les possibilités de réorganisations. L'œuvre ouverte excelle le désordre dans le message transmit. Il n'est pas exclus que l'auteur donne la signification du message mais ce message n'est pas donné.