

Michael Bernsen (éd.)

Un Canon littéraire européen?

Actes du colloque international
de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014



CULTURES EUROPÉENNES

Réseau international de recherche des
universités de Bonn, Paris-Sorbonne,



IDENTITÉ EUROPÉENNE?

Florence, Salamanque, Fribourg, Varsovie,
St Andrews, Sofia, Toulouse et Irvine, CA.

Un Canon littéraire européen?

Un Canon littéraire européen?

**Actes du colloque international de Bonn des 26,
27 et 28 mars 2014**

Édité par Michael Bernsen

Universität de Bonn

Rédaction: Anaïs Buclon, Maria Erben, Claudia Jacobi, Milan Herold

© 2017 Bonn, Cultures européennes – identité européenne
Ce livre est disponible par <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de/publikationen>
et par <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de>
Allemagne
Images: Wikimedia Commons

Table des matières

Didier Alexandre (Paris) / Michael Bernsen (Bonn)

Introduction

Un canon littéraire européen? – 7

Peter Frei (Irvine, CA.)

« Rabelais, il a raté son coup »

L'histoire d'une canonisation paradoxale – 13

Michael Bernsen (Bonn)

Le portrait *Louis XIV en costume de sacre* d'Hyacinthe Rigaud

Pourquoi appartient-t-il au canon européen ? – 21

Fabienne Bercegol (Toulouse)

Les enjeux du canon littéraire européen chez Chateaubriand – 35

Didier Alexandre (Paris)

Le Goethe canonique dans un corpus critique littéraire française (1830-1930) – 45

Michael White (St Andrews)

Le réalisme allemand et la canonisation européenne – 69

Patrizio Collini (Florence)

Kurt Wolff

Un éditeur établit le canon de l'expressionnisme littéraire – 77

Alessandro Gallicchio (Firenze)

Entre cosmopolitisme et chauvinisme

La difficile reconstruction d'un « canon artistique » à Paris dans l'Entre-deux-guerres – 81

Jean-Yves Laurichesse (Toulouse)

La bibliothèque européenne de Jean Giono – 91

Claudia Jacobi (Bonn)

« Comment fait-on pour vivre quand on n'a pas lu Proust ? »

La canonisation de Marcel Proust par l'autofiction française et italienne – **99**

Véronique Gély (Paris)

La littérature comparée en France et le canon littéraire européen

Une relation paradoxale – **111**

Remigius Forycki (Varsovie)

Entre l'Est et l'Ouest ou quels partages littéraires en Europe? – 121

Henryk Chudak (Varsovie)

Perspectives polonaises sur le canon européen – 129

Franz Lebsanft (Bonn)

Le français, langue malheureuse ?

Autour d'un aspect de *l'Identité malheureuse* d'Alain Finkielkraut (2013–2014) – **135**

Raúl Sánchez Prieto (Salamanque)

Les conflits linguistiques en Europe de l'Ouest et en Europe de l'Est

Peut-on établir un canon? – **145**

Aneta Bassa (Varsovie)

Le canon littéraire européen à l'ère du numérique

Zoom sur les réseaux sociaux français, italiens et polonais – **155**

Mario Domenichelli (Florence)

De la littérature et de l'identité européenne à l'âge global

Les guerres canoniques – **163**

Un canon littéraire européen?

Si chaque littérature nationale possède son propre canon littéraire, c'est-à-dire le panthéon d'auteurs classiques, l'existence d'un canon européen est quant à elle plus problématique. En effet, la canonisation littéraire nationale a de multiples présupposés : l'existence d'une ou de plusieurs institutions qui sont qualifiées pour autoriser la canonisation des auteurs comme le système scolaire, les académies, le pouvoir politique ; la constitution d'un ou de corps de spécialistes qui ont la compétence à canoniser ; l'existence de valeurs, non seulement littéraires, mais aussi morales et politiques, qui fondent la canonisation ; l'élévation de la littérature au rang d'activité sacrée et consacrée, voire quasi religieuse, qui lui confère un rôle social communautaire ; enfin, l'établissement de rituels de canonisation, tels que l'inscription à des programmes, la référence patrimoniale, ou encore la fête républicaine de canonisation dans un lieu de mémoire institutionnalisé.

Chacun voit rapidement que chacune de ces entrées soulève plus de questions qu'elle n'en résout. En effet, le corps des spécialistes varie d'un siècle à l'autre, selon qu'on l'envisage comme une communauté de lettrés au XVI^{ème} siècle ou comme un corps enseignant en tant qu'autorité dans le système universitaire issu du romantisme allemand, selon qu'on le conçoit dans un cercle élitiste de lettrés ou dans une société démocratique. Ou encore, les valeurs se différencient au XVI^{ème} siècle, où elles sont aristocratiques, humanistes, et au XIX^{ème} siècle où, placées dans l'héritage des Lumières kantienne, elles sont républicaines, nationales et morales.

Que l'on déplace la question sur l'Europe ne résout pas ces questions. Au contraire, les difficultés s'en trouvent accrues, sans que l'on puisse nier l'existence d'un canon européen. Celui-ci varie évidemment d'un siècle à l'autre : le canon des érudits du XVI^{ème} siècle diffère de celui du XX^{ème} siècle, sans que l'on puisse réduire ces différences à la seule référence au monde culturel gréco-latin.

Le volume qui réunit des chercheurs allemands, anglais, espagnols, français, italiens, polonais et suisses se doit donc de questionner le canon littéraire européen ainsi que le canon des langues européennes dans ses variations historiques et dans ses principes fondateurs. Chacune des entrées suggérées dans les lignes qui suivent peut faire l'objet d'une problématisation qu'un exemple monographique ne saurait suffire à résoudre.

- Qu'est-ce qu'un canon littéraire européen ? Par exemple, le canon et la carte européenne sont-ils superposables ?
- Quel est le canon des langues européennes ?
- Quelles institutions et quelles communautés, nationales ou internationales, sont fondées à instaurer ces canons ?
- Un canon littéraire européen peut-il valoir pour l'Europe ou n'est-il que la projection de l'idée de l'Europe que se fait une nation, quelle qu'elle soit ? Peut-il y avoir un canon littéraire européen sans une nation qui le pense ? Pourquoi faut-il discuter un canon européen face à une littérature mondiale naissante ?
- Quelles valeurs sont à la base des canons littéraires et linguistiques ?
- Quelles procédures de validation de ces canons sont mises en œuvre, à l'échelle nationale et à l'échelle internationale, id est européenne ?
- Quelle place est dévolue au canon littéraire européen par les écrivains et les critiques et les politiques dans la pensée d'une identité européenne ? Loin d'être exhaustives, ces questions montrent l'actualité d'une interrogation où nationalisme, esprit européen, et contestation des identités culturelles par la mondialisation s'affrontent. Faut-il encore s'interroger sur un possible canon européen quand le numérique peut donner au pire des textes littéraires une audience mondiale, relayée par la presse et l'édition ?

Ces questions sont étudiées dans ce recueil qui regroupe les articles issus du premier congrès du réseau scientifique fondé en 2013 à Florence : « Cultures européennes – identité européenne ? ». Les contributions sont présentées selon un ordre chronologique des sujets traités. L'existence d'un canon littéraire européen est au centre des questionnements, bien que deux articles aient pour thématique les langues européennes, tandis que deux autres traitent d'exemples de l'art européen. Dans les deux premiers articles de **Peter Frei (Irvine, CA.)** et **Michael Bernsen (Bonn)**, les auteurs s'interrogent sur les qualités intrinsèques nécessaires à une œuvre d'art littéraire ou picturale, leur permettant de faire partie intégrante d'un canon européen. Frei montre, à l'aune de la réception de Rabelais par Sterne, Diderot et Goethe, jusqu'à Flaubert, que c'est le « vertige herméneutique » propre à l'œuvre de l'auteur de la Renaissance qui lui a donné le statut de représentant du canon littéraire européen ; après que les auteurs classiques l'ont largement ignoré en raison de la tension dramatique, des paradoxes, et, plus particulièrement, de la confusion de ses textes. Ce sont justement les paradoxes apparaissant dans son œuvre qui font de lui, selon Frei, employant la terminologie de Stephen Greenblatt, un sujet prédestiné des négociations sans cesse florissantes concernant son appartenance au canon littéraire européen. Dans le cas du célèbre portrait de *Louis XIV en costume de sacre*, Bernsen montre, que l'on détermine rapidement de nombreux facteurs extérieurs, qui sont responsables de la canonisation de l'image, la posant comme le portrait de souverain par excellence. Cependant, la seule manière d'expliquer les raisons qui ont conduit précisément au choix de cette représentation du Roi soleil, parmi les innombrables autres portraits de Louis XIV, se révèle dans ses qualités intrinsèques. Ce sont les énormes contradictions et la tension dramatique qui sont autant d'éléments significatifs constituant le portrait. Tandis que les contradictions pouvaient être partie intégrante de la doctrine esthétique dominante, au cours du siècle classique, en tant qu'« harmonie des contraires », cette harmonie se désagrège au cours des époques successives. Les tensions du portrait sont interprétées comme des contrastes historiques ancrés dans l'époque de sa naissance. C'est ainsi que cette toile a trouvé sa place dans le canon européen, parce que de nouveaux problèmes herméneutiques n'ont cessé de surgir au cours des époques qui ont suivi.

Dans son article sur Chateaubriand, **Fabienne Bercegol (Toulouse)** montre sur quelles conceptions est fondé le canon littéraire européen de l'écrivain. Celui-ci, en raison de ses diverses expériences diplomatiques, a été en relation directe avec les littératures anglaises, allemandes et italiennes, ce qui lui a permis de développer des réflexions considérables quant à un canon littéraire européen. Cependant, ce canon ne repose pas en premier lieu sur des principes esthétiques et poétologiques, qui auraient été utiles à Chateaubriand en tant qu'auteur, mais sur la contribution fondamentale des grands auteurs européens à la diffusion du « christianisme » qui pour lui constitue la pierre angulaire de la civilisation européenne. Il s'agit d'un canon des auteurs et non pas d'une canonisation d'œuvres individuelles ou de certains genres. Ce faisant, Chateaubriand a conscience de la difficulté croissante que pose la reconnaissance d'autorités fondatrices de la civilisation dans une époque postrévolutionnaire où croît l'individualisme. De plus, il constate l'amenuisement de l'attachement à l'héritage antique et médiéval attesté par le choix délibéré des langues nationales et des différentes cultures nationales. En définitive, Chateaubriand s'en tient donc à une position qui d'une part le laisse espérer l'adhésion à de grands modèles civilisationnels, et d'autre part lui révèle tout le pessimisme du processus d'érosion du canon européen. **Didier Alexandre (Paris)**, fondateur et directeur de l'OBVIL, *Observatoire de la vie littéraire à la Sorbonne*, quant à lui, s'occupe de l'utilisation de la technologie numérique pour pouvoir s'exprimer sur la canonisation des auteurs et de leurs œuvres. Dans cet article, il n'est nullement question de processus qualitatifs de la canonisation d'un auteur, qui seraient dus à des normes et des valeurs d'autorités et d'institutions déterminantes, et liés à des appréciations d'ordre idéologique, culturelle, politique, morale ou esthétique. L'article a pour objet l'analyse fréquentielle des mentions faites de Goethe au moyen de la base de données encore incomplètes, mais contenant toutefois déjà non moins de 120 œuvres de la critique littéraire française. Il est ensuite accordé à Goethe au sein de la phalange des écrivains européens une position prééminente, qu'il doit notamment à l'hétérogénéité des attributs qui lui sont alloués, son rôle en tant qu'écrivain, scientifique et représentant d'une aristocratie tournée vers l'universalité. Les analyses fréquentielles du corpus de textes étudiés par l'OBVIL permettent, au moyen de critères quantitatifs, de déterminer quels sont les auteurs considérés comme européens, par là même de définir leur place dans la hiérarchie du canon ainsi

déterminé dans les faits. Un tel canon s'avère nécessaire pour des raisons intellectuelles et politiques, afin d'étayer l'idée d'une civilisation européenne.

La raison pour laquelle on ne tient généralement pas compte des textes des auteurs réalistes allemands de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle dans le canon du réalisme européen fait l'objet de l'article de **Michael White (St Andrews)**. White explique cela ainsi : pratiquement toutes les études concernant le réalisme allemand émanent surtout du modèle de progrès sociétaux tant français qu'anglais, et posent ainsi implicitement et tout naturellement les textes français et anglais comme étant la norme du canon réaliste. En outre, la canonisation des auteurs français, anglais et russes en tant que réalistes européens découle comme une évidence également des conceptions poétologiques normatives qui constituent le fondement de ce qu'est le réalisme, où la variante allemande du « réalisme poétique » n'est absolument pas prise en considération dans le canon et les publications scientifiques ont toujours traité la littérature allemande de cette époque comme étant à part. White propose comme solution de se détacher des spécificités nationales et en englobant de plus grandes entités de la littérature réaliste, qui s'étendent au delà du XIX^{ème} siècle. Sa proposition est de concevoir une approche synthétique ciblée qui explore les traits communs entre les différents mouvements réalistes au cœur de chacune des nations. **Patrizio Collini (Florence)** observe comment naît le canon de l'écriture expressionniste au sein d'une maison d'édition au tournant du siècle, en prenant l'exemple du travail éditorial de Kurt Wolff. A travers les 86 titres que comprend la série de livres voulue transnationale intitulée *Der jüngste Tag*, Wolff cherche à dépeindre la vision apocalyptique de la littérature contemporaine avant-gardiste. La série est conçue comme une œuvre à part entière subdivisée en sous-parties. Le format tout autant que la conception graphique du livre tentent de respecter les postulats de l'écriture expressionniste. **Alessandro Galicchio (Florence)**, quant à lui, traite de la scène artistique parisienne de l'entre-deux-guerres et des idées qui y ont été débattues au sujet d'un canon européen. Galicchio montre comment l'inclusion dans un canon des courants artistiques contemporains entre toujours à nouveau en conflit avec la réalité de la scène artistique éclectique parisienne. C'est ainsi que l'on essaie de classer selon un critère régional avec l'appellation « Ecole de Paris » (1925), par exemple, les artistes souvent immigrés et appartenant à « l'art indépendant » contemporain. L'entre-deux-guerres est le théâtre notamment de tentatives de mises en œuvre pour opposer un art français national à ces courants cosmopolites de la scène parisienne, une approche qu'Aby Warburg en particulier analyse de manière critique. Etant donné ces « modernités plurielles », Galicchio appelle à engager une « interrogation ouverte et nécessaire » sur la canonisation.

De même, dans son article consacré à la bibliothèque de Jean Giono, **Jean-Yves Laurichesse (Toulouse)** étudie dans quelle mesure la structure de la bibliothèque d'un auteur tel que lui peut contenir une prise de position quant au canon des grands auteurs européens. Laurichesse n'analyse pas seulement les 6000 items facilement accessibles dans la bibliothèque de Giono, mais également son opinion sur la littérature européenne dans différents médias. Au-delà des coïncidences et des critères que l'on peut qualifier d'extérieurs (par exemple le prix d'un livre), qui contribuent à l'élaboration d'une bibliothèque, Giono, malgré une éducation scolaire interrompue et en l'absence d'études universitaires classiques, est l'obligé d'un canon d'auteurs européens provenant notamment de l'Antiquité, de l'Italie, de l'Espagne et de l'Angleterre. Cela amène Laurichesse à constater chez Giono une volonté liée au contexte marquée par son époque d'échapper à des exigences de critères de sélection de la littérature à orientation nationaliste, face aux grands conflits historiques de la première moitié du XX^{ème} siècle. **Claudia Jacobi (Bonn)** montre dans son article sur la littérature autofictionnelle contemporaine italienne et française dans quelle mesure un auteur peut être intégré dans le canon ultérieurement, en fonction d'un certain cheminement de la réception. Contrairement à de nombreux auteurs de littérature autobiographique, Proust est présenté quasiment comme une figure sacrée des représentants de l'autofiction, de sorte à légitimer le nouveau genre et, de surcroît, à lui conférer une identité. L'article met cela en exergue tout particulièrement concernant Serge Doubrovsky et Walter Siti, qui dépassent toutefois le modèle avec leurs ébauches d'esthétique respectivement postmoderne et hyperréaliste. Le point de départ des réflexions fondamentales de **Véronique Gély (Paris)** sur la question d'un canon littéraire européen est la « recommandation 1833 » du Conseil de l'Europe de 2008, portant le titre « Promouvoir l'enseignement des littératures européennes », dans laquelle les auteurs admettent toujours comme fondement le principe de l'existence d'un canon

littéraire européen, sans le définir. Gély décrit le canon des textes de la littérature européenne pour le concours de l'Agrégation en prenant en compte les sujets des années comprises entre 1960 et 2015 et elle compare le canon avec le projet de l'établissement d'un canon littéraire européen que le médiéviste italien Roberto Antonelli analyse depuis 2007, sous le titre de *Il canone europeo*. Elle étudie ensuite les critères qui furent choisis comme fondement au cours de l'élaboration du canon en France par la Société française de littérature générale et comparée, pour finalement plaider en faveur d'une nouvelle réflexion sur les critères d'un canon littéraire européen à l'ère de la mondialisation.

A la suite de ces réflexions, deux articles posent un regard est-européen sur la question d'un canon littéraire européen et intègrent conjointement l'aire des pays de langues slaves. **Remigius Forycki (Varsovie)** résume l'historique d'un processus central de canonisation en Europe de l'Est et de l'Ouest et, en conséquence, s'interroge surtout sur les limites de l'appartenance de la littérature russe à un canon européen ; question à laquelle l'auteur répond avec quelque peu de scepticisme. **Henryk Chudak (Varsovie)** constate tout d'abord dans un premier temps, que l'on peut difficilement parler d'un canon littéraire européen, du fait des différents points de vue dont chaque pays est empreint concernant la littérature européenne. Il se demande si un canon littéraire européen n'est pas seulement la projection d'une conception propre à chaque pays et il examine cette question selon une perspective polonaise pour quelques périodes centrales de l'histoire propre à ce pays. Il montre la manière dont la Pologne se comporte en tant que petit pays pris en étau entre la Russie et l'Allemagne et comment naît le canon polonais à travers un sentiment d'appartenance à l'Europe de l'Ouest ; ceci est lié à l'interrogation de la place que tiennent, pour les Européens de l'Ouest, les auteurs polonais faisant partie d'un canon européen du côté polonais. Selon Chudak, un canon national, guide sur la voie de l'élaboration de l'identité, qui est en perpétuelle mutation et qui, à travers l'éviction d'auteurs et d'œuvres d'autres pays, contient toujours a priori, un caractère transnational.

Le volume se poursuit par deux travaux linguistiques : **Franz Lebsanft (Bonn)**, dans la lignée de l'essai d'Alain Finkielkraut intitulé *L'Identité malheureuse* (2013), s'intéresse au statut du français au sein des langues européennes. Le français est désormais une langue parmi tant d'autres en Europe et ne peut plus aspirer aux prétentions d'une langue universelle. L'article retrace les âpres débats qui sont conduits sur ce changement en France depuis quelque temps. L'article de **Raúl Sánchez Prieto (Salamanque)** établit un canon des conflits linguistiques européens. Il remplace le concept de canon linguistique par celui de « Sprachkultur » (culture de la langue), ces efforts entrepris par les institutions ou individus, pour préserver et améliorer un système déjà existant de communication verbale au sein d'une langue. Sánchez-Prieto établit une typologie de plusieurs conflits linguistiques européens et les met en relation avec leur degré respectif de culture de la langue. Il en ressort que les conflits les plus virulents ont lieu au sein des communautés linguistiques qui comportent un haut niveau de culture de langue.

Les deux derniers articles de l'ouvrage soulèvent la question des processus et critères de canonisation littéraire dans un contexte de mondialisation et s'interrogent sur la transmission du savoir. **Aneta Bassa (Varsovie/Paris)** analyse particulièrement ces réseaux sociaux du XXI^{ème} siècle, en France, en Italie et en Pologne qui s'adressent spécifiquement aux amateurs de littérature. Elle décrit des facteurs qui contribuent à la constitution du canon de la société en réseau, depuis des critères traditionnels et connus de catégorisation de livres, que les créateurs de chaque plate-forme prédéfinissent, jusqu'à des critères subjectifs, que les utilisateurs introduisent sur les blogs et autres canaux de communication. Bassa note combien il est positif que la discussion sur les réseaux sociaux conduise à améliorer la visibilité des ouvrages littéraires moins connus, que les participants se soustraient plus souvent au diktat du marché du livre qui consiste en la focalisation sur la littérature actuelle et que souvent de nouveaux genres ou plus spécifiquement des genres délaissés focalisent à nouveau notre attention. Pour **Mario Domenichelli (Florence)**, les questions sur la canonisation sont au centre des guerres culturelles, depuis les années 1980, moment où elles ont fait leur apparition dans la conscience générale. Domenichelli montre que les canonisations servent surtout à exclure certaines œuvres du souvenir collectif d'une communauté et trouvent par conséquent leur légitimité dans l'oubli. Il émet des doutes quant à l'existence d'un canon littéraire européen pour nombre de raisons, principalement à cause de la difficulté à distinguer la culture européenne au sein même de la culture occidentale. Ce volume se termine donc par une contribution qui juge la question d'un

canon littéraire européen comme obsolète.

Peter Frei
(Irvine, CA.)

« Rabelais, il a raté son coup »

L'histoire d'une canonisation paradoxale

1. Introduction

Le « Western Canon » que dressait naguère Harold Bloom compte, on le sait, quelques absences de taille. Parmi les monstres sacrés de la littérature mondiale passés à la trappe figure François Rabelais.¹ Le critique américain y revient dans un entretien en confrontant le père de Panurge à Chaucer. Bloom commence par mettre ce dernier sur un pied d'égalité avec Cervantès, Dante et Shakespeare. Chose rare, précisera-t-il avant d'en venir à Rabelais : « On pourrait faire valoir que », note Bloom, « Rabelais, dont je ne parle pas dans mon livre sur le canon occidental, fait partie de ces écrivains-là. » Or, ne manquera-t-il pas d'ajouter, « je ne suis pas sûr que Rabelais y trouve vraiment sa place »². L'hésitation n'est pas innocente. On se souvient en effet des remarques sur Shakespeare dans *The Anxiety of Influence (L'Angoisse de l'influence)* où le dramaturge anglais est érigé en écrivain absolu incarnant à lui seul non seulement les lettres anglaises, mais le canon occidental, voire même universel.³ J'imagine que l'histoire littéraire n'est pas seule en cause dans le choix du critique américain d'écarter un concurrent susceptible, à l'image du trublion rabelaisien qu'est Panurge, de venir déstabiliser l'image d'Epinal de son panthéon shakespearien. Or, Harold Bloom est loin d'être le seul à entretenir un rapport ambigu avec Rabelais. L'exclamation de George Sand résume peut-être le mieux une expérience contradictoire de lecture qui semble traverser les âges : « O divin maître, vous êtes un atroce cochon ! »⁴ C'est à cette ambivalence que je vais m'intéresser dans les pages qui suivent en prenant comme point de départ ce que l'un de ses héritiers littéraires a considéré comme l'échec de Rabelais.

A l'occasion d'un entretien qu'il accorde en 1957, Louis-Ferdinand Céline avance en effet que « Rabelais, il a raté son coup ». Il n'est pas inintéressant de noter que l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* choisit de parler de Rabelais à une époque où il a lui-même à s'expliquer sur ses choix non seulement littéraires, mais politiques. Voici ce qu'il a à dire à propos de Rabelais :

Voyez-vous, avec Rabelais, on parle toujours de ce qu'il faut pas. On dit, on répète partout : « C'est le père des lettres françaises. » [...] Le père des lettres françaises, ha là là! c'est pas si simple. En vérité Rabelais, il a raté son coup. Il a pas réussi. Ce qu'il voulait faire, c'était un langage pour tout le monde, un vrai. Il voulait démocratiser la langue, une vraie bataille. [...] Non, c'est pas lui qui a gagné. C'est Amyot, le traducteur de Plutarque : il a eu, dans les siècles qui suivirent, beaucoup plus de succès que Rabelais. C'est sur lui, sur sa langue, qu'on vit encore aujourd'hui. Rabelais avait voulu faire passer la langue parlée dans la langue écrite : un échec.⁵

Si Céline parle aussi – et peut-être même surtout – de lui-même en évoquant le sort de Rabelais, il dit également quelque chose de juste quant à la place paradoxale qu'en est venu à occuper Rabelais dans l'histoire littéraire. Pour être plus précis : Céline dit quelque chose de pertinent sur la construction paradoxale de Rabelais comme auteur canonique.

¹ Voir Harold Bloom : *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York : Harcourt Brace 1994.

² José Antonio Gurpegui : « An Interview with Harold Bloom ». Dans : *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9 (1996), pp. 165-181, p. 171 : « Chaucer is a writer as strong as Cervantes, as strong as Dante, as inexhaustible as Shakespeare. There are very few such writers. You might want to argue that Rabelais, whom I don't write about, is such a writer. I'm not sure whether he is or is not, but you could make an argument for it. »

³ Harold Bloom : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press ²1997 (¹1973), p. xv : « Real multiculturalists, all over the globe, accept Shakespeare as the one indispensable author, different from all others in degree, and by so much that he becomes different in kind. Shakespeare [...] quite simply not only is the Western canon ; he is also the world canon. »

⁴ Voir à ce sujet Guy Demerson : *François Rabelais*. Paris : Fayard 1991, p. 175.

⁵ Louis-Ferdinand Céline : *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartres et les autres*. Bruxelles : Editions Complexe 1987, pp. 119-120.

Erigé en modèle dès son vivant où il est cité aux côtés des grands de son temps, Rabelais aura en effet traversé les siècles, pourrait-on dire, en résistant. Le XVIII^e siècle est emblématique à ce sujet : c'est l'époque où la première édition véritablement critique des œuvres de Rabelais voit le jour, mais c'est aussi l'époque qui inaugure la longue tradition des éditions d'un texte expurgé de ses obscénités ou autres pièces de résistance.⁶ Si donc Rabelais est pensé comme un classique, comme l'un des « pères des lettres françaises » pour reprendre l'expression de Céline, c'est un classique dont le classicisme se méfie, un modèle qui jure avec les principes mêmes qu'il est censé représenter.

L'histoire littéraire a pensé cette contradiction en termes de « mauvaises lectures » ou d'aveuglements et partis pris idéologiques devant un texte d'un autre temps. L'intérêt de l'exemple de la récupération de Rabelais par Céline est de suggérer une autre perspective, plus stratégique, qui fait du texte rabelaisien à la fois l'enjeu et l'acteur de négociations poétiques voire même politiques. Pour m'en tenir au XVIII^e siècle, je retiendrai ici l'exemple d'un texte peu étudié de Goethe. Texte qui est resté à l'état de fragment, qui se donne donc encore à lire comme essai, comme tentative de trouver, de négocier un contenu et une forme. Il s'agit du *Voyage des fils de Megaprazon* (*Die Reise der Söhne Megaprazons*).

2. Rabelais en Europe : usages stratégiques de la « Weltliteratur »

Le texte, dont la rédaction remonte à 1792, se présente comme récit de voyage qui raconte le périple des rejetons de Megaprazon, parmi lesquels les personnages rabelaisiens d'Epistémon et Panurge, qui revisitent les îles jadis découvertes par leur ancêtre Pantagruel dans le *Quart livre* de 1552 qui portait un regard ouvertement critique sur les conflits idéologiques et notamment religieux de son temps. Si la réalisation du *Voyage* est finalement très peu rabelaisienne dans sa structure allégorique trop transparente et rigide, le projet tel que le pense Goethe montre une dette envers la machine textuelle rabelaisienne qui va au-delà du nom des personnages et de quelques lieux communs. Les évocations du récit dans les notes autobiographiques de *La Campagne de France* placent en effet le *Voyage* dans l'horizon d'une double crise. Politique d'abord dans la mesure où le *Voyage* se veut avant tout une fable de et sur la Révolution française. Je cite Goethe dans la traduction de Jacques Porchat :

Depuis que la Révolution avait éclaté, pour me distraire un peu de ses excès, j'avais entrepris un ouvrage singulier, un *Voyage de sept frères*, de caractères différents, servant l'alliance chacun à sa manière, œuvre tout aventureuse et fantastique, confuse, dissimulant ses vues et ses desseins, enfin un emblème de notre situation.⁷

Goethe notera par la suite que le public auquel il a lu une première version de ce texte l'a peu apprécié. Il s'expliquera plus loin, toujours dans les pages de *La Campagne de France*, sur les contradictions d'un récit qu'il voulait confus à l'image de la confusion de son époque :

[J']ai déjà indiqué plus d'une fois comment les littératures des autres nations agirent sur moi dans mes jeunes années. Je pouvais bien employer à mon usage les éléments étrangers, mais non me les assimiler ; c'est pourquoi je pouvais tout aussi peu m'entendre avec les autres sur ce qui était étranger. Pour la production, j'offrais un phénomène aussi singulier : elle cheminait du même pas que ma vie, et, comme la marche de ma vie demeurait le plus souvent un mystère pour mes plus proches amis, on savait rarement se familiariser avec mes nouvelles productions, parce qu'on attendait quelque chose de pareil aux œuvres déjà connues. [...] [J']avais échoué avec mes *Sept frères*, parce qu'ils n'avaient pas la moindre ressemblance avec leur sœur *Iphigénie* [...] ⁸

⁶ Voir à ce sujet Richard Cooper : « Le véritable Rabelais déformé ». Dans : Paul J. Smith (Éd.) : *Editer et traduire Rabelais à travers les âges*. Amsterdam : Rodopi 1997, pp. 195-220.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe : *Campagne de France*. Trad. par Jacques Porchat. Paris : Hachette 1889, p. 164. Voici le texte original d'après Goethe : *Campagne in Frankreich*. Éd. par Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M. : Deutscher Klassiker Verlag 1994, p. 516 : « Ich hatte seit der Revolution, mich von dem wilden Wesen einigermaßen zu zerstreuen, ein wunderbares Werk begonnen, eine Reise von sieben Brüdern verschiedener Art, jeder nach seiner Weise dem Bunde dienend, durchaus abenteuerlich und märchenhaft, verworren, Aussicht und Absicht verbergend, ein Gleichnis unseres eignen Zustandes. »

⁸ Goethe : *Campagne de France*, p. 168 et, pour le texte allemand, *Campagne in Frankreich*, p. 519 : « [W]ie die äußere Literatur auf mich in jüngeren Jahren gewirkt, ist an mehreren Orten schon angedeutet. Fremdes konnt' ich wohl in meinen Nutzen ver-

Le Voyage des fils de Megaprazon, le « Rabelais » de Goethe, se situe donc au cœur d'une double révolution : politique – la Révolution française – et poétique – le renouveau de l'écriture de Goethe dans l'horizon d'une littérature étrangère venue d'autres nations. Place éminemment stratégique qui invite à reconsidérer la méfiance, voire même l'hostilité de l'âge classique à l'égard de Rabelais ; texte que les classiques, finalement, n'auraient pas vraiment lu. En jeu non seulement la réception de Rabelais, mais également la mise en place d'un espace européen de la littérature par rapport à laquelle le sort de Rabelais peut se lire comme problématisateur – à l'image du rôle qu'il joue chez Goethe lorsque ce dernier cherche à négocier son rapport aux « éléments étrangers » dans son écriture à travers une reprise de l'œuvre rabelaisienne.

Autrement dit, ce que donne à lire l'héritage de Rabelais, c'est moins la belle union d'une communauté littéraire sans frontières, mais un conflit à l'image des luttes que la sociologie littéraire a identifiées comme constitutives de ce qu'elle appelle le « champ littéraire ». Précisons d'emblée que les conflits en question n'ont rien de négatif, au contraire, ils sont productifs, comme le montrera une rencontre célèbre autour de Rabelais, celle de Sterne et de Diderot, qu'on a justement pu considérer comme fondatrice d'une « littérature mondiale », d'une « Weltliteratur ».

C'est du moins ce que suggère Milan Kundera dans un propos qui pose à sa manière la question d'un canon européen. Il s'agit d'un passage du chapitre que consacre Kundera à la « littérature mondiale » dans l'essai qu'il publie en 2005 sous le titre *Le rideau* :

L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel. Car, pour rester dans l'histoire du roman : c'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantes que se réclame sans cesse Fielding, c'est à Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à García Márquez qu'il est possible de sortir de la tradition et d'« écrire autrement ».⁹

Ce n'est pas le prétendu « échec intellectuel » du projet européen qui m'intéresse ici, mais le moment que Kundera semble présenter comme décisif, voire même fondateur de quelque chose comme un espace européen de la littérature : la rencontre entre le *Pantagruel* de Rabelais, le *Tristram Shandy* de Sterne et *Jacques le fataliste* de Diderot. Sans vouloir refaire l'histoire de cette rencontre, il s'agit d'interroger ce moment dans ce qu'il nous dit de la réception de Rabelais et en particulier de sa consécration comme l'une des figures tutélaires d'une littérature européenne, voire même d'une « Weltliteratur ».

Or, c'est précisément sur ce dernier point que l'histoire que raconte Kundera appelle des réserves ou du moins des précisions. La suite de son essai montrera en effet que son histoire qui commence avec Rabelais et qui ira jusqu'à Joyce se fonde sur l'idée d'une littérature au-delà des nations et des langues. Belle idée certes, mais dont la vérité est celle d'une idée qui a son histoire, qui est le produit d'une histoire et qui est donc loin d'être éternelle. Idée d'autant plus difficile à démêler dans ses implications que, à l'instar du canon, elle est non seulement le produit d'une histoire, mais également productrice d'histoires. Comme le canon littéraire en effet, elle configure des normes de lecture et d'écriture. Paradoxalement, Kundera offre lui-même les éléments qui permettent de replacer cette idée d'une littérature au-delà des frontières dans son histoire.

Kundera note en effet qu'il reviendrait à Goethe, contemporain du moment historique qui m'intéresse ici, d'avoir le premier sonné le glas des littératures nationales pour annoncer « l'ère de la littérature mondiale ». Suite au passage du *Rideau* où Kundera trace les jalons de l'histoire ouverte par la rencontre Rabelais-Sterne-Diderot, on lit en fait ceci :

Ce que je viens de dire, c'est Goethe qui l'a formulé pour la première fois : « La littérature nationale ne représente plus

wenden, aber nicht aufnehmen, deshalb ich mich denn über das Fremde mit anderen eben so wenig zu verständigen vermochte. Eben so wunderbar sah es mit der Produktion aus ; diese hielt immer gleichen Schritt mit meinem Lebensgange, und da dieser selbst für meine nächsten Freunde meist ein Geheimnis blieb, so wusste man selten mit einem meiner neuen Produkte sich zu befreunden, weil man denn doch etwas Ähnliches zu dem schon Bekannten erwartete. War ich nun schon mit meinen sieben Brüdern übel angekommen, weil sie Schwester Iphigenien nicht im mindesten glichen [...]. »

⁹ Milan Kundera : *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris : Gallimard 2005 (Folio, 4458), pp. 49-50.

grand-chose aujourd'hui, nous entrons dans l'ère de la littérature mondiale (*die Weltliteratur*) et il appartient à chacun de nous d'accélérer cette évolution. » Voilà, pour ainsi dire, le testament de Goethe.¹⁰

L'important, ce serait pourtant, contrairement à ce que fait Kundera, de comprendre les propos de Goethe moins comme diagnostics que comme interventions stratégiques, comme discours tactiques. Stratégies et tactiques à l'image de ce qui, précisément, se passe dans la greffe du texte rabelaisien dans *Tristram Shandy*. Peut-être Sterne pensait-il universel le roman de Rabelais. Mais il ne faut pas oublier que ce que offre d'abord Rabelais, c'est une matrice textuelle éprouvée qui permet à Sterne de rendre lisible un projet littéraire novateur. Les premiers lecteurs du *Tristram Shandy* ne s'y sont pas trompés, à l'exemple de l'anonyme rédacteur d'un compte rendu du roman de Sterne dans le numéro d'avril 1761 de la *Critical Review* qui identifie Rabelais comme « modèle et prototype » (pattern and prototype) du texte de Sterne qu'il pense en termes de « performance ».¹¹

Il est intéressant de noter qu'est ainsi relancée après une interruption de presque deux siècles la réception de l'œuvre rabelaisienne non pas comme ensemble de lieux – l'ivresse, la bouffe, le rire gargantuesque, etc. – mais comme texte, comme machine à faire tourner et détourner les mots. Au tournant des XVI^e et XVII^e siècles deux romans avaient déjà esquissé cette possibilité, mais longtemps sans écho. Je pense à la traduction-adaptation en allemand du *Gargantua* par Johann Fischart, encore plus excessif dans ses jeux de mots que son modèle rabelaisien, et *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville.

Le Rabelais de Sterne est ainsi une figure anachronique dans un XVIII^e siècle qui, je l'ai dit, s'en méfie, comme en témoignent non seulement les éditions expurgées de son texte mais aussi les propos souvent repris d'un Voltaire. L'auteur de *Candide* note en effet dans une de ses *Lettres philosophiques*, consacrée à « Pope et quelques autres poètes fameux » :

Rabelais, dans son extravagant et inintelligible livre, a répandu une extrême gaieté et une plus grande impertinence ; il a prodigué l'érudition, les ordures et l'ennui ; un bon conte de deux pages est acheté par des volumes de sottises. Il n'y a que quelques personnes d'un goût bizarre qui se piquent d'entendre et d'estimer tout cet ouvrage ; le reste de la nation rit des plaisanteries de Rabelais et méprise le livre. On le regarde comme le premier des bouffons ; on est fâché qu'un homme qui avait tant d'esprit en ait fait un si misérable usage ; c'est un Philosophe ivre, qui n'a écrit que dans le temps de son ivresse.¹²

Outre la machine textuelle qui s'inscrit en faux contre la lecture (ou plutôt la non-lecture) ici esquissée par Voltaire, ce que Rabelais offre surtout à Sterne c'est ce que la sociologie bourdieusienne appellerait du « capital symbolique » à une époque où, selon l'expression de Marc Fumaroli, « l'Europe parlait français »¹³. Le projet de Sterne prend en effet aussi sens dans l'horizon des rapports franco-britanniques et plus généralement européens de son temps où la France constitue le modèle avec et/ou contre lequel se négocie l'affirmation d'autres ambitions culturelles.

Dans cette optique, proposer un nouveau Rabelais, qui dans son anachronisme se lit comme contre-Rabelais, et en anglais cette fois-ci n'est guère un geste innocent, mais traduit un usage éminemment tactique du « père des lettres françaises ». Ces usages stratégiques de la « Weltliteratur » ne sont pas rares. Plusieurs exemples célèbres viennent à l'esprit. Pour s'en tenir au champ français, on pourrait citer ici l'usage que Victor Hugo fait de Shakespeare pour contester les sacro-saints principes du théâtre classique français dans la préface à *Cromwell*. On pourrait également penser à Alain Robbe-Grillet lorsqu'il se réclame d'un Faulkner ou d'un Kafka pour s'attaquer aux règles de ce qu'il considère comme le roman balzacien. Ce qui est plus singulier dans la rencontre qui m'intéresse ici, c'est ce qu'on pourrait appeler la ré-importation de Rabelais chez Diderot. Dans *Jacques le fataliste*, Diderot se réapproprie en effet doublement le modèle de Sterne. On sait ce que la poétique, ou plus prosaïquement la fabrique de *Jacques* doit à *Tristram*, imitation

¹⁰ Ibid., p. 50.

¹¹ Le compte rendu est reproduit dans : Alan B. Howes (Éd.) : *Laurence Sterne. The Critical Heritage*. London : Routledge 1995, pp. 125-127.

¹² Voltaire : *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*. Éd. par Raymond Naves. Paris : Garnier 1988 (Classiques Garnier), p. 125.

¹³ Voir Marc Fumaroli : *Quand l'Europe parlait français*. Paris : Editions de Fallois 2001.

dont Diderot dramatise le scénario dans un passage célèbre de la fiction éditoriale qui achève son roman :

Voici le second paragraphe copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de Jacques le fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous dire des injures.¹⁴

Le texte ne se contente pas de suggérer, dans une confrontation aux tonalités ouvertement nationalistes, qu'il serait lui-même le modèle du modèle, il revendiquera également d'être le digne héritier de l'autre texte-modèle, le *Pantagruel* de Rabelais. Dans le même passage, le roman de Diderot se voit en effet qualifié par son éditeur fictif d'« ouvrage le plus important qui ait paru depuis le *Pantagruel* de maître François Rabelais »¹⁵. Or, l'économie ouverte – voire même en excès – du roman de Diderot le montre, le Rabelais en question est celui que re-découvre ou, plutôt, que réinvente Sterne et non pas celui, réduit à quelques poncifs et lieux communs, d'un Voltaire.

3. De retour en France : réinventer Rabelais

Cette réinvention de Rabelais au XVIII^e siècle, dont Diderot et Sterne ne sont pas les seuls témoins, a été jusqu'à présent considérée au mieux comme curiosité anecdotique, au pire comme déformation du « vrai » Rabelais par la plupart des spécialistes de l'œuvre rabelaisienne. La comprendre suppose en effet un double geste critique qui apparemment n'est pas évident : d'une part, prendre au sérieux ce qui a été fait de Rabelais après sa mort (donc aussi les effets de sa canonisation) et, d'autre part, prendre au sérieux ce qui a été fait de Rabelais en dehors des frontières françaises.

En ce qui concerne le premier point, on gagnerait à approfondir une intuition de Mallarmé qui, bien avant les tenants du *New Historicism* qui en théoriseront la démarche, donne à penser un texte à partir de ses virtualités interprétatives.¹⁶ C'est au sujet de Rimbaud et de son mythe que Mallarmé note : « [I]l ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à l'original, même contre la vraisemblance [...] »¹⁷ Cette appartenance, les relectures de Rabelais du XVIII^e siècle l'illustrent dans leur rapport à l'original.

En effet, le XVIII^e non seulement travaille à partir de Rabelais, il travaille littéralement le texte rabelaisien. J'ai déjà évoqué la première édition critique de ses œuvres qui sort des presses en 1711¹⁸, on pourrait également penser à un texte sur lequel il faudrait s'arrêter plus longuement. Il s'agit d'un brouillon intitulé *A Fragment in the Manner of Rabelais (Fragment à la manière de Rabelais)*¹⁹, texte de la main de Sterne qui a probablement servi de canevas à la rédaction de *Tristram Shandy*. Texte dans lequel Sterne actualise et réactive les ressources du langage rabelaisien dans une langue anglaise qu'ainsi il se réapproprie, à l'instar de l'art « theological, hebdomadical, rostrumical, humdrumical » du sermon – le « System of the KERUKOPAEDIA » – que se propose de créer le personnage de Longinus Rabelaicus de son fragment.²⁰ Travail tout aussi (peut-être même plus) philologique – ici au sens d'une fidélité à la lettre à reconstituer – que celui des éditeurs de Rabelais.

¹⁴ Denis Diderot : *Contes et romans*. Éd. par Michel Delon. Paris : Gallimard 2004 (Bibliothèque de la Pléiade, 25), p. 883.

¹⁵ Ibid., p. 882.

¹⁶ Voir à ce sujet Catherine Gallagher/Stephen Greenblatt : *Practicing New Historicism*. Chicago : University of Chicago Press 2000.

¹⁷ Stéphane Mallarmé : *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris : Gallimard 1976 (Poésie/Gallimard, 387), p. 131.

¹⁸ *Œuvres de Maître François Rabelais*. Éd. par Jacob Le Duchat. Amsterdam : Henri Bordesius 1711.

¹⁹ Melvyn New en propose une édition critique dans « Sterne's Rabelaisian Fragment : A Text from the Holograph Manuscript ». Dans : *PMLA* 87, 5 (1972), pp. 1083-1092.

²⁰ Ibid., p. 1088.

4. Conclusion

Quant à la dimension européenne de cette reconstitution, elle est nécessaire pour mieux comprendre, c'est du moins l'hypothèse que j'aimerais esquisser en guise de conclusion, le rôle de moteur qu'en est venu à constituer le texte rabelaisien au sein même du canon franco-français. En effet, Rabelais ne revient pas indemne de ses excursions en terres européennes. On pourrait dire d'une certaine façon qu'il redevient texte, machine textuelle qui informe des projets majeurs de la modernité littéraire, à l'image (pour m'en tenir aux auteurs canoniques) de celui de Flaubert. On sait grâce à sa correspondance que le père de *Madame Bovary* est un lecteur assidu et averti des fables rabelaisiennes. « Je relis », dit-il dans une *Lettre à Louise Colet*, « Rabelais avec acharnement », avant de préciser : « Voilà la grande fontaine des lettres françaises. »²¹ Cette fontaine que serait Rabelais informera la conception de l'Art qu'il développera dans une autre lettre à la même Louise Colet :

Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel. Homère, Rabelais, Michel-Ange, Shakespeare, Goethe m'apparaissent impitoyables. Cela est sans fond, infini, multiple. Par de petites ouvertures on aperçoit des précipices ; il y a du noir en bas, du vertige.²²

Ce qui retient ici l'attention, c'est l'image conflictuelle qui se dessine, à l'instar de la sérénité sur fond d'abîme, du calme qui ouvre sur le vertige d'une chute. Un « Art » que Flaubert dit à la fois immobile et travaillé par une sournoise violence. Un « Art » qui serait ainsi proche de ce que désigne le grotesque au sens où l'entendait La Bruyère qui, déjà, soulignait les tensions à l'œuvre chez Rabelais. Voici le célèbre passage des *Caractères* de 1688 :

Rabelais [...] est incompréhensible ; son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable ; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme ; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption [...]»²³

Ce qui change de La Bruyère à Flaubert, c'est la perception de ce que tous les deux appellent le caractère « incompréhensible » de Rabelais. Déconstruction de valeurs et de sens chez La Bruyère, la part maudite de Rabelais est productive chez Flaubert où elle devient la matrice de ce que, plus tard, on appellera une œuvre ouverte : texte – pour reprendre les mots de Flaubert – « sans fond, infini, multiple ». Or, c'est un Rabelais qui jure avec l'image encore prédominante dans la France de l'époque de Flaubert qui le réduit souvent à une série de lieux communs. Le Rabelais de Flaubert, c'est, au contraire, un avatar du Rabelais recréé et consacré par sa réception européenne au XVIII^e siècle. C'est le Rabelais réinventé par Sterne et récupéré par Diderot, c'est le Rabelais de Goethe lorsqu'il en fait l'emblème d'une écriture confuse à l'image d'un temps confus dans *Le Voyage des fils de Megaprazon*. Enfin, c'est le Rabelais qui, indirectement, sert de modèle – par le biais de sa réécriture chez Diderot – à Friedrich Schlegel lorsque ce dernier théorise l'arabesque-grotesque dans sa *Lettre sur le roman* de 1800. Arabesques dont Fischart, le traducteur en allemand de Rabelais, serait le maître, le « classique »²⁴, aux dires du même Schlegel.

Ultime paradoxe : l'échange, tantôt amical tantôt conflictuel et au-delà des frontières nationales, tel qu'il commence à s'organiser et se structurer autour de Rabelais au siècle des Lumières consacrera non seulement l'auteur du *Pantagruel* comme classique paradoxal et comme une des figures tutélaires d'une

²¹ *Lettre du 16 novembre 1852* dans : Gustave Flaubert : *Correspondance III (1852-1854)*. Nouvelle édition augmentée, Paris : Louis Conard 1927, p. 49.

²² *Lettre du 26 août 1853* dans : *ibid.*, pp. 322s..

²³ Jean de La Bruyère : *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Éd. par Marc Escola. Paris : Champion 1999 (Sources classiques), pp. 174-175.

²⁴ Friedrich Schlegel : *Fragmente zur Poesie und Literatur* I. Éd. par Hans Eichner. Paderborn : Ferdinand Schöningh 1981, p. 198 : « Für arabeske Wortspiele Fischart der Classiker [...] »

« Weltliteratur », mais également l'idée d'un échec ou, plutôt, d'une mise en échec des tentatives de faire arrêter le vertige herméneutique de l'écriture rabelaisienne. La leçon du Rabelais européen, c'est qu'on ne le lit pas malgré le caractère incompréhensible de son texte, mais peut-être justement en raison même de cette incompréhension. Impossible de dire si cette incompréhension a contribué à mieux comprendre l'autre dans un monde de plus en plus éclaté et fragmenté, mais elle aura incontestablement stimulé des façons de comprendre autrement, comme en témoignent les tentatives de plusieurs héritiers de Rabelais, de James Joyce hier à François Bon aujourd'hui.

Bibliographie

Sources

- Diderot, Denis : *Contes et romans*. Éd. par Michel Delon. Paris : Gallimard 2004 (Bibliothèque de la Pléiade, 25).
- Flaubert, Gustave : *Correspondance III (1852-1854)*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Louis Conard 1927.
- Goethe, Johann Wolfgang von : *Campagne in Frankreich*. Éd. par Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M. : Deutscher Klassiker Verlag 1994.
- : *Campagne de France*. Trad. par Jacques Porchat. Paris : Hachette 1889.
- Kundera, Milan : *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris : Gallimard 2005 (Folio, 4458).
- La Bruyère, Jean de : *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Éd. par Marc Escola. Paris : Champion 1999 (Sources classiques).
- Mallarmé, Stéphane : *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris : Gallimard 1976 (Poésies/Gallimard, 3387).
- Rabelais, François : *Œuvres de Maître François Rabelais*. Éd. par Jacob Le Duchat. Amsterdam : Henri Bordesius 1711.
- Schlegel, Friedrich : *Fragments zur Poesie und Literatur I*. Éd. par Hans Eichner. Paderborn : Ferdinand Schöningh 1981.
- Voltaire : *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*. Éd. par Raymond Naves. Paris : Garnier 1988 (Classiques Garnier).

Ouvrages critiques

- Bloom, Harold : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press 1997.
- : *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York : Harcourt Brace 1994.
- Céline, Louis-Ferdinand : *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartres et les autres*. Bruxelles : Editions Complexe 1987.
- Cooper, Richard : « Le véritable Rabelais déformé ». Dans : Paul J. Smith (Éd.) : *Editer et traduire Rabelais à travers les âges*. Amsterdam : Rodopi 1997, pp. 195-220.
- Demerson, Guy : *François Rabelais*. Paris : Fayard 1991.
- Gallagher, Catherine/Greenblatt, Stephen : *Practicing New Historicism*. Chicago : University of Chicago Press 2000.
- Fumaroli, Marc : *Quand l'Europe parlait français*. Paris : Editions de Fallois 2001.
- Gurpegui, José Antonio : « An Interview with Harold Bloom ». Dans : *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 9 (1996), pp. 165-181.
- Howes, Alan B. (Éd.) : *Laurence Sterne. The Critical Heritage*. London : Routledge 1995.
- New, Melvyn : « Sterne's Rabelaisian Fragment : A Text from the Holograph Manuscript ». Dans : *PMLA* 87, 5 (1972), pp. 1083-1092.

Le portrait *Louis XIV en costume de sacre* d'Hyacinthe Rigaud

Pourquoi appartient-t-il au canon européen ?

La plupart des articles de ce volume parlent d'histoires de canonisations de quelques auteurs ou d'une canonisation de certains courants littéraires. Il s'agit donc plutôt de facteurs extérieurs aux textes. Un regard sur un des tableaux les plus célèbres qui appartient sans aucun doute à la mémoire collective de l'Europe, *Louis XIV en costume de sacre* du peintre Catalan Hyacinthe Rigaud, montre, qu'il y a des facteurs inhérents à ce tableau qui sont responsables de cette canonisation au niveau européen.



Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV en costume de sacre* (1701), huile sur toile, 2,76 x 1,94 m, musée national du Château et des Trianons, Versailles

On peut trouver très vite quelques raisons extérieures qui expliquent en partie la notoriété de ce tableau : L'aura de la sacralité qui a toujours entouré le pouvoir des rois est ici mise en scène d'une façon extraordinaire. Et comme il s'agit d'un roi absolu le portrait nous montre un pouvoir dans toute son exceptionnalité. En plus il s'agit d'un roi dont le règne a duré 73 ans et ce règne était sans doute d'une importance énorme pour l'ordre territorial du continent. On pourrait aussi mentionner que la France était depuis le Moyen Âge un état central dans lequel il y a d'autres possibilités de diffuser un tel tableau qu'en Allemagne par exemple avec ses structures régionales. Ainsi le portrait se trouve jusqu'aujourd'hui dans les manuels scolaires pas uniquement français : comme par exemple dans celui de Frédéric Delouche, *Histoire de l'Europe*, qui paraît depuis 1992 dans 5 pays européens. Mais toutes ces raisons n'expliquent pas pourquoi c'est ce portrait-ci qui s'est inscrit dans la mémoire collective de l'Europe et non pas par exemple celui du même peintre *Louis en armure*. Le tableau *Louis XIV en costume de sacre* doit donc avoir des qualités qui le prédestinent à être mémorisé de tout un continent depuis plus de 300 ans.

Déjà le premier regard sur le tableau montre qu'il est plein de contrariétés. Il a un côté extrêmement

mythifiant : Le portrait d'apparat de la main du peintre catalan était destiné au petit-fils de Louis, Philippe V, duc d'Anjou et roi d'Espagne depuis peu de temps alors. Le tableau plut toutefois tellement au roi-soleil qu'il en commanda une copie et qu'il garda l'original à Versailles dans la salle du trône. Au cours des siècles, ce portrait a fait figure de modèle pour le portrait d'apparat.¹ Pour la plupart des commentateurs, il incarne parfaitement ce qu'était l'image absolutiste du souverain lors de la période classique en France. Il est de plus un témoignage de cette exception culturelle française dont la nation s'est réclamée depuis et qui a marqué l'Europe pendant plus de trois siècles.

Le portrait d'apparat de Rigaud célèbre par sa splendeur la magnificence et la divinité du souverain absolutiste. Le roi, âgé de 63 ans, vient tout juste de décider un arrêt provisoire des querelles avec les Habsbourgs au sujet de la succession d'Espagne et se trouve alors au sommet de sa gloire. Le tableau représente le roi beaucoup plus grand qu'il ne l'est. Il a une hauteur de deux mètres soixante seize. Le roi est représenté debout, enveloppé du manteau de couronnement qu'il avait porté lors de son sacre dans la cathédrale de Reims le 7 juin 1654. Les regalia remis par l'archevêque de Reims lors du sacre y figurent également : Le roi appuie sa main droite sur le sceptre ; la couronne et la main de justice en ivoire se trouvent sur un tabouret. Sur la gauche, on voit « Joyeuse », l'épée qui tire son nom de celle de Charlemagne. Le roi, en tant que premier chevalier du royaume, porte autour du cou la chaîne de l'Ordre du Saint-Esprit, ordre de chevalerie fondé par Henri III et dont la croix en émail blanc révèle une colombe, le symbole du Saint-Esprit.



La chaîne de l'Ordre du Saint-Esprit

Le roi se tient sur une estrade devant le trône. Un baldaquin représentant les cieux décore la partie supérieure du tableau. La peinture se lit surtout à la verticale : la monumentale colonne gréco-romaine à l'arrière-plan renforce cette impression et témoigne de la stabilité de l'État sous Louis XIV. La loi, sur laquelle repose l'État, est représentée par Themis, la déesse grecque de la justice et de l'ordre, au bas de la colonne.

¹ Voir la description du tableau et du contexte de sa naissance chez Laurent Brassart : « Le Portrait du roi Louis XIV en costume du sacre par Hyacinthe Rigaud (1701) ». Dans : Pascal Dupuy (Éd.) : *Histoire, Images et Imaginaire*. Pisa : Edizioni Plus 2002, pp. 31-38 ; voir aussi sur le site : http://www.stm.unipi.it/Clio/tabs/libri/5/03-Brassart_31-38.pdf. Voir également le travail détaillé de Werner Willi Ekkehard Mai : « *Le Portrait du Roi* ». *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*. Diss. Bonn : 1975, et Kirsten Ahrens : *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV.. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 29). Sur l'importance de la peinture au siècle classique voir l'article de Joseph Jurt : « Die Nobilitierung der Malerei durch den Akademie-Diskurs im Frankreich des 17. Jahrhunderts ». Dans : *Comparatio* 3 (2011), pp. 1-18.

Les jambes du monarque, pareilles à des colonnes, accroissent par leur jeunesse l'effet de stabilité et de dynamisme. Ce sont les jambes du jeune danseur Louis : la danse était le symbole de l'ordre par excellence et elle était incarnée par un roi jeune dans un rôle sur mesure, celui d'Apollon danseur en 1653.



Louis dans le costume du jeune Apollon dansant

Cette image de la danse en tant qu'incarnation parfaite de l'ordre politique de l'absolutisme qu'avait la Cour à Versailles se retrouve dans un poème de 1666 composé par Charles Robinet :

Louis, Grand en toutes façons,
Menant Madame de Soissons,
Fut du Bal le premier Mobile,
Et s'y fit voir non moins habile
Qu'à tenir, en grand Potentat,
Les nobles Resnes de l'Estat.
Tout le reste, entrant en Cadence,
Marcha sur ses pas dans la danse.²

La position des jambes, le resserrement du manteau de couronnement et de la perruque vers le haut donnent au monarque, placé au centre du tableau, une forme pyramidale.



² *Lettres à Madame*. Dans : *Les Continuateurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolais, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*. Éd. par James de Rothschild. 2 vols.. Paris : Damascène Morgand 1881-1883, vol. 2, pp. 449s., vv. 66-74 et vv. 78-80. Voir Rudolf Braun/David Gugerli : *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hofgeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*. München : Beck 1993, pp. 101s..

Ceci n'est pas seulement une allusion à la culture égyptienne, respectée pour sa sagesse et son rôle fondateur de la culture européenne ; par sa pointe, la pyramide désigne le soleil, symbole de Louis XIV. En outre, la symbolique de la souveraineté du roi-soleil est accentuée par la lumière dorée qui illumine la scène, dominée elle-même par des tonalités de bleu, de blanc et de rouge. La représentation des jambes du monarque qui laisse supposer un danseur agile et jeune ainsi que le visage aux traits mûrs et plutôt sévères nous montrent que l'artiste a souhaité donner une impression d'ensemble du règne de Louis XIV depuis ses débuts. Il présente le royaume du roi-soleil comme un *regnum* reposant d'un côté sur le divertissement, la danse en particulier, mais emprunt de l'autre côté de la sagesse due à l'âge. La représentation du monarque est en quelque sorte une « capture d'écran » de l'absolutisme et de ses symboles dans une image des superlatifs.

Mais de l'autre côté le tableau montre des signes évidents d'une décadence. Ces signes sont assez nombreux, et ce sont surtout des signes de l'âge : le regard de l'observateur passe des jambes juvéniles de danseur à un visage vieilli. De plus, les extrémités de la perruque dressées vers le haut contrastent avec les joues et les commissures tombantes du vieux roi.³ Mais il y a d'autres éléments du tableau qui témoignent également d'une déchéance : Le monarque, atteint par la goutte et qui, en 1701, ne pouvait se déplacer qu'en fauteuil, s'appuie sur le sceptre comme sur une canne. Et ce qui est particulièrement remarquable : la couronne sur le tabouret n'est pas celle que Louis porta lors de son sacre mais celle des funérailles des souverains français.⁴ Ce qui frappe en plus, est que le souverain n'est pas tourné vers l'avenir comme il l'est par exemple dans le portrait : *Louis en armure* de Louis Ferdinand Elle de 1665. Il y est, selon l'usage de l'époque, tourné vers la droite alors qu'il se tourne chez Rigaud vers la gauche, vers le passé. Le peintre semble donc créer un vrai discours narratif qui place ce que l'on peut observer dans une suite temporelle. Cette narration est l'histoire d'une déchéance.⁵

Ces contrariétés dans le tableau de Rigaud ont bien sûr été observées longtemps avant. L'auteur anglais William Makepeace Thackeray nous a présenté dans son *Paris Sketch Book* en 1840 une caricature du portrait de Rigaud.



William Makepeace Thackeray, *Paris Sketch Book* (env. 1840)

³ Voir Myriam Tsikounas : « De la gloire à l'émotion. *Louis XIV en costume de sacre* par Hycinthe Rigaud ». Dans : *Sociétés & Représentations* 26, 2 (2008), pp. 57-70, p. 65.

⁴ Voir Hervé Pinoteau : « Insignes et vêtements royaux ». Dans : *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (déc. 2005) (<http://crcv.revues.Document99.html>, p. 8).

⁵ Sur la représentation du roi vieillissant dans des portraits de l'époque voir Stanis Perez : « Les Rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV ». Dans : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3 (2003), pp. 62-95.

Cette caricature de Thackeray sépare le roi, tel qu'il est représenté chez Rigaud, en deux parties, la première étant l'habit de cérémonie et la deuxième le dessin d'un petit homme vieux et fragile avec une canne. Thackeray fait un « striptease » du souverain et en même temps du portrait de Rigaud, apparemment dans le but de déconstruire la présence auratique du tableau. Mais est-ce que Thackeray a vraiment saisi le point en défaisant la magie du tableau en le plaçant dans un discours rapportant la création du portrait ?

En réponse à cette question on a essayé d'expliquer les contrariétés évidentes du tableau en recourant à deux théories. La première est la conception des deux corps du roi. En 1957, Ernst Kantorowicz avait démontré à l'aide d'une conception du droit des juristes royaux d'Élisabeth que, selon les idées de l'époque, le roi possédait deux corps : un corps naturel, vieillissant et mortel (« body natural ») et un corps surnaturel et immortel (« body politic »). Cette conception politique et théologique de la double nature du roi est au service de la royauté. En effet, elle affirme que le corps naturel du roi, avec ses défauts et sa déchéance, n'a pas d'impact majeur sur le corps politique du roi, non soumis à l'imperfection de la fragilité humaine.⁶ Lors des enterrements royaux en France et en Angleterre du 14^{ème} au 17^{ème} siècle (en France jusqu'à l'enterrement d'Henry IV en 1610), on confectionnait des poupées en bois, en cire ou en plâtre grandeur nature à l'image du roi que l'on habillait⁷ et nourrissait⁸ comme s'il s'agissait de son corps naturel. C'est par ces doubles que l'on cherchait à combler de manière symbolique l'absence du corps naturel du roi pendant l'interregnum. Il semble bien que le tableau de Rigaud mette l'accent sur cet aspect de différentes manières⁹ : tout d'abord, le manteau de couronnement renvoie au corps officiel, politique et sacré du roi tandis que la représentation réaliste du visage marqué par l'âge ainsi que l'expression mélancolique et même amère des yeux et les joues flasques ne taisent pas le vieillissement du souverain, ce qui, selon cette théorie des deux corps, n'a d'ailleurs aucune raison d'être passé sous silence. Dans le tableau de Rigaud, la tête représenterait donc selon cette conception le corps naturel du roi tandis que les jambes juvéniles de danseur symboliseraient le corps politique. Suivant cette théorie la déconstruction de Thackeray aurait manqué le point essentiel du tableau. Thackeray passe donc à côté de la signification de cet invisible « body politic », à sa dimension mystique à laquelle on croit comme à la transsubstantiation, la présence réelle du Christ lors de l'Eucharistie.¹⁰

L'autre théorie pour expliquer les contrariétés est la doctrine classique de la « concordia discors », de percevoir les contrariétés à travers des lunettes de l'idée d'une balance harmonique. Dans la conception holiste du tableau la contradiction entre la jeunesse et l'âge réel du souverain semble être équilibrée dans l'idée de présenter le règne de Louis dans son entier. De plus, le tableau semble vouloir dépasser et documenter par la manière de peindre la querelle centrale de l'époque entre les rubénistes et les poussainistes. Le soin d'apporter à la définition des contours, le « disegno » des peintures par des lignes comme le

6 *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press 1952 ; en allemand : *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München : DTV 1990 (dtv Wissenschaft), p. 33 et p. 37.

7 Voir en détail Kristin Marek : *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München : Fink 2009, spéc. pp. 29-65. Marek suppose qu'il s'agit de trois corps du roi, d'un corps naturel, politique et sacré.

8 Voir Brassart : « Le Portrait du Roi », p. 36. Voir aussi Ralph E. Giesey : *The Royal Funerary Ceremony in Renaissance France*. Genève : Droz 1960, spéc. p. 5.

9 Brassart parle de « L'Insistence du peintre de la double nature de la monarchie française » (ibid.).

10 Voir Eva Horn : « Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes ». Dans : Alexander Honold/Ralf Simon (Éds.) : *Das erzählende und das erzählte Bild*. München : Fink 2010 (eikones), pp. 128-159, p. 136. Horn s'interroge sur la position de Kantorowicz concernant le portrait de Thackeray (*Die zwei Körper*, p. 418). Comme l'ont montré les travaux de Louis Marin, la caricature de Thackeray manque l'intention de Hyacinthe Rigaud. Pour Marin, le portrait du souverain absolutiste, exemplifié à la perfection par Rigaud, est une historiographie condensée dans une présence auratique tandis que l'histoire en elle-même représenterait un épanchement narratif de l'image du souverain dans une suite chronologique d'évènements divers (Louis Marin : *Le Portrait du Roi*. Paris : Minuit 1981 ; en allemand : *Das Porträt des Königs*. Berlin : Diaphanes 2008 (Kultur 2000), p. 15, 69 et pp. 338s.). Marin cite l'échantillon d'une histoire de Louis XIV de Paul Pellisson-Fontanier, dans lequel celui explique que l'historiographie idéale a l'intention de reproduire l'effet simultané d'un tableau pour faire disparaître en même temps sa discursivité : « Si l'on sçait fondre & allier tout cela ensemble en un corps solide, plein de variété, de force & d'éclat, peindre plutôt que raconter, faire voir à l'imagination tout ce qu'on met sur le papier [...] ce n'est plus Histoire [...] » (*Projet de l'Histoire de Louis XIV. à M. Colbert*. Dans : *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*. 3 vols.. Paris : Didot 1735, vol. 2, pp. 323-328, p. 328). Voir aussi Horn : « Vom Porträt des Königs », p. 131 und pp. 136s..

faisait Nicolas Poussin se retrouve autant que la mise en valeur des couleurs que Roger de Piles, dans son *Dialogue sur le coloris* (1671), avait considérée comme la marque de la peinture moderne en défendant les nuances subtiles et les dégradés de Peter Paul Rubens. Le tableau de Rigaud est donc à première vue un exemple typique de l'idéal classique de cette « concordia discors », de l'harmonie des contraires.

Mais peut-on vraiment subsumer sous les théories de la « concordia discors » ou des « deux corps du roi » les mises en relief de l'histoire comme déchéance ? L'époque postmoderne nous a appris une chose : elle nous a ouvert les yeux sur ces explications qui au nom d'une raison supérieure ont fait disparaître les contrariétés qui ne s'accordent pas avec le besoin d'harmonie. Ainsi le tableau d'Hyacinthe Rigaud nous fait voir trop clairement derrière les harmonies les deux grands débats de l'époque : premièrement, le débat sur l'idolâtrie dans le contexte de la mode des portraits, menée principalement par les cercles jansénistes, et deuxièmement la querelle entre les Anciens et les Modernes sur la décadence ou le progrès au cours de l'Histoire.

Le débat sur l'idolâtrie est mené avec vigueur dans la deuxième moitié du 17^{ème} siècle. Quand on voit le monarque chez Rigaud, qui en 1701 est atteint par la goutte et semble s'appuyer sur le sceptre comme sur une canne, on doit penser involontairement à une caricature de la mode des portraits de Charles Sorel. Dans sa *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits* de 1659 Sorel fait parler son voyageur imaginaire de ses découvertes sur cette isle :

[...] J'en remarquai un qui avoit de beaux bas de soie, & de beaux canons à ses jambes, lequel, à ce qu'on disoit, n'avait dedans que des jambes de bois, & se soutenoit sur une bequille.¹¹

Vers la fin du siècle le débat sur l'idolâtrie est de plus en plus marqué par le jansénisme. Dans l'article de son *Dictionnaire chrétien* de 1691, Nicolas Fontaine, historiographe à Port-Royal, reconnaît que son époque est marquée par une prolifération de portraits. Il formule les réserves religieuses que peuvent éprouver les chrétiens contemplant ces portraits :

Comment donc oserai-je me faire peindre pour vous, puisque toute ma vie est une preuve continuelle que je ne fais que gaster en moy l'image de l'homme celeste par ma vie terrestre [...] Je rougis de me faire peindre tel que je suis, & je n'ose pas me faire peindre tel que je ne suis pas.¹²

Et Pierre Nicole parle, dans son *Essai intitulé De la connoissance de soi-même* (1675) ainsi que dans sa lettre *Sur les portraits & si l'on doit se laisser peindre* (1701) du regard vain de la personne observant son portrait, ne voyant par fierté que ce qu'elle veut voir d'elle-même mais pressentant cependant qu'elle ne fait qu'observer un « vain fantosme ». Ainsi, le souverain ne voit finalement dans son portrait qu'« un homme richement vêtu qu'on regarde avec respect et qui se fait obéir par quantité de gens »¹³.

La scène originale d'idolâtrie telle qu'elle se retrouve dans le culte des portraits de l'époque d'après la critique janséniste est l'adoration du veau d'or dans *Moïse* 32, 1-4. Dans un tableau de 1633-1634, Nicolas Poussin montre comment les Israélites, jeunes et vieux confondus, dansent, grisés, autour de la statue du veau d'or :

¹¹ Charles Sorel : *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*. Dans : Ibid. : *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques. Ornés de figures*. Amsterdam : 1738, vol. 27, pp. 337-398, p. 348.

¹² « Portrait ». Dans : *Dictionnaire chrétien, où les prédicateurs trouveront la matière de tous les sermons de l'année, et les fidèles tous les sujets de méditation sur les vérités de la religion*. Paris : Cavelier 1715, p. 511. Voir Édouard Pommier : *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : NRF/Gallimard 1998 (Bibliothèque illustrée des Histoires), p. 271.

¹³ Pierre Nicole : *De la connoissance de soi-même*. Dans : ibid. : *Essais de morale*. Paris : G. Desprez/J. Desessartz 1715, vol. III, chap. 3, pp. 7s.. Voir aussi Pierre Nicole : *Lettre 113. Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre*. Dans : ibid., pp. 196-213. Vgl. dazu Lucie Desjardins : « Le « vain fantosme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale ». Dans : *aTangence* 66 (2001), pp. 84-100, spéc. pp. 92s.. Voir aussi Pommier : *Théories du portrait*, p. 272.



Nicolas Poussin, *L'Adoration du veau d'or* (1633-1634), huile sur toile, 1,53 x 2,12 m, National Gallery, London

Même le prêtre Aaron, vêtu de blanc, est envoûté par le fétiche qui rappelle la vache Hathor, vénérée en Égypte où les Juifs séjournèrent pendant 200 ans. La couleur du veau qui fait penser à la symbolique de puissance du roi-soleil plus tard, ne provient pas d'une illumination solaire, le ciel étant couvert. Le tableau est en fait une parodie de l'absolutisme avant la lettre. Les Israélites n'ont pas confiance dans le Dieu invisible qu'est la loi, pilier de l'État absolutiste, mais croient à une représentation païenne et polythéiste. Le Dieu de la loi, symbolisé par Moïse descendant de la montagne est refoulé à l'arrière-plan gauche et se démarque à peine du paysage. L'adoration du veau d'or montre que l'idolâtrie vient des hommes et ne sert qu'à apaiser l'esprit des peuples. Le groupe qui se tient à droite dans le tableau lui insuffle une note historique, un moment d'histoire de l'humanité : le regard de l'observateur va de l'enfant au vieillard en passant par la femme, et tous les adultes semblent envoûtés par le fétiche. Le mythe de la puissance de la loi divine, illuminée par le soleil et représentée dans l'absolutisme par le souverain est remplacé ici par un mythe tout à fait profane et qui, selon le peintre, remonte aux débuts de l'histoire humaine. Ce mythe est celui de l'extase face à l'objet, au fétiche brillant, tel qu'on le retrouve dans l'antiquité égyptienne, grecque ou romaine, que ce soit lors des processions en l'honneur d'Isis ou des fêtes bacchantes et dionysiennes.

On peut aussi se rappeler que cette scène originelle d'idolâtrie est également au centre d'une fable de La Fontaine, *L'Homme et l'idole de bois*¹⁴.

Certain Païen chez lui gardait un Dieu de bois, De ces Dieux qui sont sourds biens qu'ayant des oreilles. Le Païen cependant s'en promettait merveilles. Il lui coûtait autant que trois.	
Ce n'étaient que vœux et qu'offrandes, Sacrifices de bœufs couronnés de guirlandes.	5
Jamais Idole, quel qu'il fût, N'avait eu cuisine si grasse, Sans que pour tout ce culte à son Hôte il échût Succession, trésor, gain au jeu, nulle grâce.	10
Bien plus, si pour un sou d'orage en quelques endroit S'amassait d'une ou d'autre sorte, L'Homme en avait sa part, et sa bourse en souffroit. La pitance du Dieu n'en était pas moins forte.	
A la fin se fâchant de n'en obtenir rien,	15

¹⁴ Dans : *Œuvres complètes*. 2 vols.. Éd. par Jean-Pierre Collinet/Pierre Clarac. Paris : Gallimard 1991 (Bibliothèque de la Pléiade, 10. 62), vol. 1 : *Fables, contes et nouvelles*, p. 151 (livre IV, fable 8).

Il vous prend un levier, met en pièces l'Idole,
 Le trouve rempli d'or. Quand je t'ai fait du bien,
 M'as-tu valu, dit-il, seulement une obole :
 Va, sors, de mon logis : cherche d'autres autels.
 Malheureux, grossiers et stupide :
 On n'en peut rien tirer qu'avec le bâton.
 Plus je te remplissais, plus mes mains étaient vides :
 J'ai bien fait de changer de ton.

20

Dans cette fable inspirée par le recueil de fables d'Ésope, un homme donne en offrande à une idole en bois une grande partie de ses biens, sans pour autant recevoir de contrepartie. Dans un accès de colère, l'homme finit par casser la statue et y trouve de l'or. La fable met le doigt sur le point sensible du débat janséniste sur l'exaltation du pouvoir. C'est de la vénération d'une représentation, apparemment pleine de magie. Le protagoniste en attend, en retour de ses offrandes, de grands bienfaits, en particulier la richesse mais il reconnaît finalement que sacrifier son bien pour ce « magus » n'était pas une bonne idée, le détruire en revanche en est une.

La fable de La Fontaine s'attaque à l'art du portrait en vogue à l'époque. Un commentaire sur l'allusion au psaume 115, 4-6 au vers 2 et une référence métaphorique au vers 6 relie l'histoire à la scène originelle d'idolâtrie de la Bible. Il s'agit de l'idolâtrie des Égyptiens à propos de laquelle le psaume affirme que les idoles sont d'argent et d'or mais que, en dépit de leurs yeux et de leurs oreilles, elles ne peuvent ni voir ni entendre.¹⁵ La remarque apparemment secondaire sur les « sacrifices de bœufs »¹⁶ au vers 6 permet de localiser la scène de manière plus précise. La Fontaine fait référence à l'adoration du veau d'or par les Israélites alors que Moïse reçoit les lois de Dieu¹⁷. Cette scène montre un retour des élus à l'idolâtrie des Égyptiens. Elle entraîne l'interdiction biblique de créer des signes visibles et significatifs de Dieu. Le fait que l'homme nourrisse son idole en bois tel qu'on le faisait avec des effigies lors des funérailles des souverains français montre bien que La Fontaine parle ici de la représentation du souverain. Au vers 10, une autre expression indique clairement que l'auteur pense à la Cour. Le protagoniste ne peut s'attendre à quelque mesure de grâce : « succession, trésor, gain au jeu nulle grâce » est-il écrit. Il s'agit bien ici des diverses possibilités spécifiques à la Cour de s'enrichir et ce sont les courtisans qui, dans l'espoir d'acquérir richesse et pouvoir, mettaient sans réserve leurs biens et leur déférence entre les mains du souverain. La Fontaine qualifie à un autre moment le ministre des finances, Colbert, mécène officiel de cette idolâtrie, « d'idole de fange »¹⁸. La soumission des élites lyriques hollandaises par le biais de l'attribution de pensions sous Louis XIV avait de plus poussé La Fontaine à faire de nouveau entendre son opinion :

Vos poètes le défont. Vos écrivains le flattent [...] et comme fit autrefois le peuple d'Israël, par un fatal aveuglement vous contribuez tout ce que vous avez de plus précieux pour former l'idole qui vous doit traîner en captivité [...]¹⁹

L'Homme et l'idole de bois se révèle donc être une réflexion sur l'idolâtrie de l'époque, caractéristique des portraits.

Par son écriture, l'auteur a développé une stratégie discursive face à cette idolâtrie que la littérature sur La Fontaine a désigné par le terme de la diversité.²⁰ Mais en réalité, l'auteur se sert d'un double discours.²¹

¹⁵ « [...] idola gentium argentum et aurum / opus manuum hominum / os habent et non loquentur [...] » Suivant la *Vulgate* psaume 115, 4s. (*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Éd. par Bonifatius Fischer/Jean Gribomont/H. F. D. Sparks/W. Thiele : Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, ³1983 [¹1969], p. 917).

¹⁶ Jean de La Fontaine : *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 383, v. 6.

¹⁷ Voir *Exode* 32, 1-6.

¹⁸ Voir la *Très humble remontrance au Roi* (cité chez René Jasinski : La Fontaine et le premier recueil des Fables. 2 vols.. Paris : Nizet 1966, vol. 2, p. 122.).

¹⁹ *Réponse des fidèles sujets de Sa Majesté catholique, aux Pays-Bas, au « Charitable avis de La France gémissante »* (20 mai 1667) (cité par Jasinski : *La Fontaine*, vol. 1, p. 133).

²⁰ Voir p.e. Jürgen Grimm : *Le Pouvoir des Fables. Etudes lafontainiennes*. 2 vols., Tübingen : Narr 1994 (biblio, 17), vol. 1, pp. 92-108.

²¹ Karlheinz Stierle parle d'une « mise en image au second degré » (« Verbildlichung zweiten Grades ») (« Poesie des Unpoeti-

D'un côté, il s'agit d'un discours en accord avec les attentes de l'époque. Il répond aux règles de la représentation et de l'ordre. Le panégyrique en tant que forme de représentation y est souvent présent, ainsi que l'exige l'idolâtrie de l'époque. Jean de La Fontaine compose également un panégyrique, un discours aisé à rédiger comme il l'écrit au premier vers de son *Discours à Mme de la Sablière*. Il correspond aux désirs des grands et à l'ambiance de l'époque que l'auteur ne renie pas : « Ne pas louer son siècle est parler à des sourds. », écrit-il dans son *Épître à Huet* de 1683.²²

Mais un second discours se trouve mêlé au premier, n'obéissant dans la plupart des cas à aucune règle précise, selon l'exemple des commentaires de la Renaissance. C'est un discours au sens littéral du terme latin « *discurrere* », marcher de long en large, sans but précis. Un tel discours fonctionne par analogie. Il crée des images appelant des réactions concomitantes ou plutôt qui donnent cette impression de concomitance qu'un tableau peut transmettre à son observateur. Dans les fables, ce procédé sert à enrayer l'ordre logique de l'histoire par des signes hiéroglyphiques au sens divers. La Fontaine l'a détaillé dans son *Discours à Mme de la Sablière*. Il s'y positionne comme un adepte de l'épicurisme de son temps. Influencé par Gassendi et ses disciples, La Fontaine s'attaque à la théorie cartésienne considérant l'animal comme une machine et il plaide en faveur de l'instinct animal. L'homme et sa conscience sont faits, selon cette idée, de pensées logiques et de sensations, au même titre que les animaux. A l'encontre de Descartes, pour qui l'homme de la période classique est régi par le « *cogito* », La Fontaine le définit comme un organisme composé d'atomes et à composition tout à fait variable. Dans son *Discours à Mme de la Sablière*, La Fontaine présente les effets de cette prise de position sur le discours poétique. Il y confronte le récit ordonné, souvent représenté alors par le panégyrique, aux contours d'une parole non systématique :

Iris, je vous louerais, il n'est que trop aisé ;
 Mais vous avez cent fois notre encens refusé,
 [...]
 D'autres propos chez vous récompensent ce point,
 Propos, agréables commerces,
 Où le hasard fournit cent matières diverses,
 Jusque-là qu'en votre entretien
 La bagatelle a part : le monde n'en croit rien.
 Laissons le monde et sa croyance :
 La bagatelle, la science,
 Les chimères, le rien, tout est bon : Je soutiens
 Qu'il faut de tout aux entretiens : [...]²³

L'écriture de La Fontaine est un mélange des deux discours. L'auteur mêle au discours logique de l'histoire la bagatelle, la chimère, le discours du rien supposé. En accord avec l'idée que l'âme humaine n'est qu'une accumulation aléatoire d'atomes subtiles et dynamiques, un tel discours ne peut que produire des choses aléatoires. De tels propos vont à l'encontre de la structure binaire du signe exigée alors par l'épistémè de transparence. Ils s'exposent volontairement au risque du désordre sémiotique. Pour La Fontaine, écrire veut dire mélanger les deux formes, vers 19-20 : « Je soutiens / Qu'il faut de tout aux entretiens [...] »

Avec sa narration sur le vieillissement du roi le tableau d'Hyacinthe Rigaud se réfère aussi à l'autre grand débat du siècle : la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Ces derniers se voient confrontés à la difficulté d'expliquer à leur roi en quoi leur époque et non l'Antiquité représenterait l'apogée culturelle de même que l'Histoire passerait sur Louis XIV, le vouant ainsi à la déchéance, pour accéder à d'autres paroxysmes. Cette querelle, qui dura trois ans, fut déclenché en 1687 par le poème *Le Siècle de Louis le Grand* présenté par Charles Perrault à l'Académie. Ce poème affirmait l'égalité culturelle, si ce n'est la supériorité de l'époque classique par rapport à l'Antiquité :

Je voy les Anciens sans ployer les genoux,

schen. Über La Fontaines Umgang mit der Fabel ». Dans : *Poetica* : 1 (1967), pp. 508-533, p. 521).

²² Jean de La Fontaine : *A Monseigneur l'évêque de Soissons* (1683). Dans : *ibid.*: *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 648, v. 40.

²³ Dans : *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 383, vv. 1-2 et vv. 12-20.

Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous ;
& l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste.²⁴

Après la réaction particulièrement virulente de Boileau dans ses *Epigrammes*, les opposants à cette idée, les Anciens, précisèrent leur conception : Selon eux, l'évolution culturelle n'avait fait aucun progrès marquant depuis l'Antiquité. La Bruyère résume cette opinion dans la première réflexion de ses *Caractères* de la manière suivante :

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent.²⁵

La querelle est finalement dominée par la question du génie de l'auteur : Réside-t-il dans l'imitation de l'Antiquité, dans le résultat d'études intenses des maîtres, prisés par les Anciens comme modèles, ou bien s'agit-il d'un talent naturel, indépendant de l'époque et de l'éducation, insufflé par les Dieux à l'artiste en personne pour lui donner accès aux idées fixées par le cosmos, comme le dit le moderne Perrault dans son *Epistre à Monsieur de Fontenelle* intitulée *Le Génie* :

Que celui qui possède un don si précieux,
D'un encens éternel en rende grace aux Cieux ;
Eclairé par luy-même & sans estude, habile.²⁶

Le tableau de Rigaud est un contre-exemple frappant de la conception de Perrault qui accusait les œuvres créées par imitation d'être peu originales et ennuyeuses : « On baille, on s'assoupit, & tout cet appareil / Après un long ennuy cause enfin le sommeil. »²⁷ Le portrait de Rigaud est une imitation unique de divers modèles ainsi qu'un montage de ses propres œuvres. Louis XIV malade, Rigaud ne put l'avoir comme modèle pour le portrait. Le peintre eut donc recours à toute une équipe d'artistes pour concevoir le portrait dans son atelier. Pour les jambes, Rigaud s'est inspiré de ses collègues Henry de Gisssey et Henri Testelin, tandis que la tête du monarque conjugue deux tableaux de sa propre création, *Louis en armure* de 1694 et *Le roi chez lui*, portrait de Louis XIV de 1700²⁸. Bien qu'on ait affaire ici à une imitation, à un véritable recyclage, il s'agit d'un tableau original qui dément la conception de Perrault selon laquelle le vrai artiste ne possède qu'un talent naturel²⁹. Une parodie originelle de l'année 2003, créée par l'artiste français contemporain Bernard Pras souligne cet aspect du tableau.

²⁴ *Le Siècle de Louis le Grand. Poème*. Paris : Coignard 1687, p. 3, vv. 3-6.

²⁵ *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècles*. Éd. par Robert Pignarre. Paris : Garnier 1965 (Garnier-Flammarion, 72), p. 82, no. 1. Sur la critique de l'idolâtrie chez La Bruyère voir Nicole Ferrier-Caverivière *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris : P.U.F. 1981, pp. 246-249, et le travail sur le portrait à l'époque classiques de Jacqueline Plantié : *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*. Paris : Champion 1994 (Lumières classiques, 2), pp. 505s.

²⁶ Dans : *Parallele des anciens et des modernes ; en ce qui regarde les arts et les sciences ; dialogues avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épistre en vers sur le génie par M. Perrault*. Paris : Coignard 1688, p. 29.

²⁷ *Le Génie*, p. 28.

²⁸ Voir Tsikounas : « De la gloire », pp. 61-64. Voir aussi Gérard Sabatier : « La Gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 ». Dans : *Histoire, économie et société* 19 (2008), pp. 527-560.

²⁹ *A Monseigneur l'évêque de Soissons*, p. 648, vv. 26-28. Pour Rigaud comme pour La Fontaine, un « Ancien », l'imitation ne correspond en rien aux créations peu originales d'un poeta doctus. « Mon imitation n'est point un esclavage : / Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois, / Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois. » avait déclaré La Fontaine dans son *Epître à Huet*.



Bernard Pras, *Louis XIV*. (2003), photographie d'une reconstruction du tableau Hyacinthe Rigaud dans le style du 'trash art'

Rigaud se démarque en un autre point des modernes : il glorifie le souverain sans réserve, en donnant au pouvoir du roi-soleil une présence auratique, tout en effaçant cette aura par son discours de déchéance. Ce qu'on peut à peine subsumer sous la « *concordia discors* » est la déconstruction du mythe central du règne de Louis XIV, celui de roi-soleil. Le peintre remplace la tête solaire du jeune Apollon danseur de 1753 par un visage marqué par l'âge et une perruque sombre. Chez Rigaud, la pointe de la pyramide – la tête du monarque – ne rayonne plus. Le tableau fait passer l'observateur de la perspective mythifiée sur le roi à des considérations plus réalistes en nous montrant d'abord les jambes de jeune danseur et après un visage vieillissant et malade. Les composantes typiques du mythe s'effacent : la représentation de la déesse Thémis à l'arrière-plan au pied de la colonne est à peine visible car elle n'est pas bien éclairée³⁰.

Le portrait de Rigaud est donc à la fois glorification du roi-soleil et de son pouvoir mais il œuvre aussi à sa déconstruction, à une démythification de la stylisation verticale de ce pouvoir. Cette démythification est renforcée dans le tableau sur le plan horizontal. Le visage du roi est asymétrique en particulier les yeux et la bouche, une asymétrie qui touche donc les deux moitiés du visage. La représentation d'un double visage constitue certes un moyen de style employé surtout par l'art des portraits modernes pour souligner l'ambivalence de la personne mais elle se trouve déjà dans les représentations de la Renaissance. Si l'œil gauche du monarque indique résolution et circonspection, l'œil droit en revanche, à-demi clos témoigne d'une certaine fatigue. Avec la bouche, la moitié gauche du visage représente un monarque décidé et clément tandis que la moitié droite montre une certaine amertume et un manque de dynamisme.³¹ Si l'on part du principe que le regard de l'observateur suit la lumière, la partie gauche du visage du roi, qui reflète son passé, se trouve dans l'ombre. Le discours historique en tant que narration de la déchéance traverse ainsi tout le tableau, à la verticale comme à l'horizontale et confère au tableau de Louis XIV un schéma à reconnaître.

L'époque postmoderne nous a rendu mieux capables de vivre avec les contrariétés. Elle nous a pourtant également fait comprendre qu'en acceptant les contrariétés de la vie l'homme a pourtant besoin de mythifications pour réduire la complexité historique par des narrations simplifiantes et compréhensibles. On

³⁰ Voir Tsikounas : « De la gloire », p. 63.

³¹ Voir *ibid.* : « De la gloire », p. 69.

peut donc conclure avec quelques hypothèses sur la canonisation : pour être canonisé à long terme une œuvre d'art doit avoir un côté paradoxal. Cela semble être une condition préalable pour devenir un lieu de mémoire. Le tableau *Louis XIV en costume de sacre* fait partie de la mémoire culturelle européenne parce qu'il représente le sommet mythique d'un pouvoir royal auratisé depuis le Moyen Âge. Il nous montre donc quelque chose de classique ce qui intéresse les gens à n'importe quelle époque. Mais il est en même temps la capture d'un moment historique dans toute sa densité : c'est-à-dire la conscience historique naissante qui dans le tableau est considérée sous l'aspect de la déchéance. Le tableau symbolise ce moment du « Decline of Magic », qui dans l'histoire culturelle du continent a été un événement décisif.

Bibliographie

Sources

- Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Éd. par Bonifatius Fischer/Jean Gribomont/H. F. D. Sparks/W. Thiele : Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft 1983 (1969).
- Fontaine, Nicolas : « Portrait ». Dans : *Dictionnaire chrétien, où les prédicateurs trouveront la matière de tous les sermons de l'année, et les fidèles tous les sujets de méditation sur les vérités de la religion*. Paris : Cavelier 1715, p. 511.
- La Bruyère, Jean de : *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Éd. par Robert Pignarre. Paris : Garnier 1965 (Garnier-Flammarion, 72).
- La Fontaine, Jean de : *Œuvres complètes*. 2 vols.. Éd. par Jean-Pierre Collinet/Pierre Clarac. Paris : Gallimard 1991 (Bibliothèque de la Pléiade. 10. 62).
- Nicole, Pierre : *De la connaissance de soi-même*. Dans : *ibid.* : *Essais de morale*. Paris : G. Desprez/J. Dessestartz 1715, vol. III, chap. 3, pp. 7s..
- : *Lettre 113. Sur les portraits, & si l'on doit se laisser peindre*. Dans : Nicole : *Essais de morale*, vol. VIII, pp. 196-213.
- Pellisson-Fontanier, Paul : *Projet de l'Histoire de Louis XIV. à M. Colbert*. Dans : *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*. 3 vols.. Paris : Didot 1735, vol. 2, pp. 323-328.
- Perrault, Charles : *Le Siècle de Louis le Grand. Poème*. Paris : Coignard 1687.
- : *Parallele des anciens et des modernes ; en ce qui regarde les arts et les sciences; dialogues avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie par M. Perrault*. Paris : Coignard 1688.
- Robinet, Charles : *Lettres à Madame*. Dans : *Les Continueurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolais, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*. Éd. par James de Rothschild. 2 vols.. Paris : Damascène Morgand 1881-1883, vol. 2, pp. 449s..
- Sorel, Charles : *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*. Dans : *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques. Ornés de figures*. Amsterdam : 1738, vol. 27, pp. 337-398.

Ouvrages critiques

- Ahrens, Kirsten : *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV.. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 29).
- Brassart, Laurent : « Le Portrait du roi Louis XIV en costume du sacre par Hyacinthe Rigaud (1701) ». Dans : Pascal Dupuy (Éd.), *Histoire, Images et Imaginaire*, Pisa : Edizioni Plus 2002, pp. 31-38. (Aussi : http://www.stm.unipi.it/Clioh/tabs/libri/5/03-Brassart_31-38.pdf).
- Braun, Rudolf/Gugerli, David : *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. Hofgeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914. München : Beck 1993.

- Desjardins, Lucie : « Le « vain fantôme » de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale ». Dans : *Tangence* 66 (2001), pp. 84-100.
- Ferrier-Caverivière, Nicole : *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris : P.U.F. 1981.
- Giesey, Ralph E. : *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Genève : Droz 1960.
- Grimm, Jürgen : *Le Pouvoir des Fables. Etudes lafontainiennes*. 2 vols., Tübingen : Narr 1994 (biblio.17).
- Horn, Eva : « Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes ». Dans : Alexander Honold/Ralf Simon (Éds.), *Das erzählende und das erzählte Bild*. München : Fink 2010 (eikones), pp. 128-159.
- Jasinski, René : *La Fontaine et le premier recueil des Fables*. 2 vols.. Paris : Nizet 1966.
- Jurt, Josef : « Die Nobilitierung der Malerei durch den Akademie-Diskurs im Frankreich des 17. Jahrhunderts ». Dans : *Comparatio* 3 (2011), pp. 1-18.
- Kantorowicz, Ernst : *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton University Press 1952 ; en allemand : *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München : DTV 1990 (dtv Wissenschaft).
- Mai, Werner/Willi Ekkehard : « *Le Portrait du Roi* ». *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*. Diss. Bonn 1975.
- Marek, Kristin : *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München : Fink 2009.
- Perez, Stanis : « Les Rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV ». Dans : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3 (2003), pp. 62-95.
- Pommier, Édouard : *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : NRF/Gallimard 1998 (Bibliothèque illustrée des Histoires).
- Marin, Louis : *Le Portrait du Roi*. Paris : Minuit 1981 ; en allemand : *Das Porträt des Königs*. Berlin : Diaphanes 2008 (Kultur 2000).
- Pinoteau, Hervé : « Insignes et vêtements royaux ». Dans : *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* (déc. 2005) (<http://crcv.revues.org/document99.html>, p. 8).
- Planté, Jacqueline : *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*. Paris : Champion 1994 (Lumières classiques. 2).
- Sabatier, Gérard : « La Gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 ». Dans : *Histoire, économie et société* 19 (2008), pp. 527-560.
- Stierle, Karlheinz : « Poesie des Unpoetischen. Über La Fontaines Umgang mit der Fabel ». Dans : *Poetica* 1 (1967), pp. 508-533.
- Tsikounas, Myriam : « De la gloire à l'émotion. *Louis XIV en costume de sacre* par Hyacinthe Rigaud ». Dans : *Sociétés & Représentations* 26, 2 (2008), pp. 57-70.

Les enjeux du canon littéraire européen chez Chateaubriand

Pendant toute sa vie, Chateaubriand n'a cessé de réfléchir sur le devenir de la littérature au cours des siècles et de méditer sur les œuvres qui en ont à ses yeux assuré la grandeur, au point de pouvoir s'imposer comme modèles universels. Très tôt, cette réflexion sur l'établissement d'un canon, c'est-à-dire sur les critères des livres à distinguer, sur les modalités de leur exemplarité et sur la légitimité d'une telle démarche de hiérarchisation, a pris une dimension internationale, sans nul doute facilitée, pour lui comme pour bien d'autres écrivains de sa génération, par l'expérience de l'émigration et par les voyages. L'exil pendant la Révolution de Chateaubriand à Londres et dans ses environs l'a mis au contact d'une autre littérature dont il a eu à cœur d'assurer ensuite la diffusion en France, en se livrant à divers travaux de traduction et en rédigeant force articles et essais destinés à la présenter et à la commenter : dès 1802, il donne dans la presse, au *Mercure de France*, des articles sur quelques grands noms de la littérature anglaise, Shakespeare bien sûr, mais aussi Edward Young et James Beattie, dont il apprécie particulièrement le poème du *Minstrel ; or, The Progress of Genius*, publié en 1771 puis en 1774,¹ et surtout, en 1836, il publie un *Essai sur la littérature anglaise* qui devait d'abord simplement servir d'introduction à sa traduction du *Paradis perdu* de John Milton mais qui va en fait excéder cet objectif initial et offrir un tableau panoramique de cette littérature à travers les siècles. Bien des analyses des écrivains marquants, présents ou passés, de la littérature anglaise livrées dans cet essai vont être reprises dans les *Mémoires d'outre-tombe*, où l'on retrouve donc, dans le livre douzième, les commentaires de Chateaubriand sur Shakespeare, sur George Byron, et plus généralement sur les romanciers, de Samuel Richardson à Walter Scott, et sur les poètes qui ont publié en Angleterre au cours des deux derniers siècles. Même s'il reste conscient des limites de la compréhension d'une littérature étrangère dont on peut se prévaloir, Chateaubriand insiste volontiers sur sa compétence et donc sur la légitimité de son discours critique sur la littérature anglaise, en mettant en avant sa maîtrise de la langue et ses nombreux séjours dans le pays. Il déclare en effet dans l'« Avertissement » de l'*Essai* : « J'ai visité les États-Unis ; j'ai passé huit ans exilé en Angleterre ; j'ai revu Londres comme ambassadeur, après l'avoir vu comme émigré : je crois savoir l'anglais autant qu'un homme peut savoir une langue étrangère à la sienne ». ² Même si c'est de littérature anglaise qu'il est donc le plus autorisé à parler, les *Mémoires d'outre-tombe* témoignent néanmoins de sa curiosité pour d'autres littératures européennes par les nombreux portraits d'écrivains, par les citations et par les commentaires de leurs œuvres qu'il ne manque pas d'y insérer chaque fois qu'il raconte l'un de ses voyages. Ainsi le récit de son ambassade à Berlin en 1821 lui fournit l'occasion de faire état de ses relations avec Guillaume et Alexandre de Humboldt, et surtout de célébrer la mémoire d'Adalbert de Chamisso, dont il évoque le célèbre héros Peter Schlemihl et dont il cite longuement en français le poème *Das Schloss Boncourt*, qui l'émeut en lui rappelant Combourg.³ De passage à Prague dans les années 1830, il ne manque pas de dresser un bref tableau de la « littérature slave et néo-latine » et en profite comme à son habitude pour proposer un parallèle entre sa vie et celle de l'un des écrivains du lieu, en l'occurrence le poète et voyageur Lobkowitz, dont il cite l'ode latine en traduction.⁴ Chaque voyage en Italie prend également sous sa plume des allures de pèlerinage littéraire destiné à rendre hommage aux grands écrivains que ce pays a vus naître : à Venise, Chateaubriand part sur les traces de Silvio Pellico, rendu célèbre par son récit de détention *Mes Prisons* publié en 1832, tandis qu'à Ferrare, il médite longuement sur la vie d'errance et de misère du Tasse, dont il contribue à faire l'incarnation emblématique du génie incompris et humilié, voué à revivre ici-bas la Pas-

¹ Ces articles sont repris dans le tome XXI des *Mélanges littéraires* publiés dans le cadre des *Œuvres complètes* chez Ladvocat en 1826.

² François-René de Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*. Éd. par Sébastien Baudoin. Paris : Société des Textes Français Modernes 2012, p. 87. Nous renverrons désormais à cette édition.

³ François-René de Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*. 4 tomes. Éd. par Jean-Claude Berchet. Paris : Librairie Générale Française « Le Livre de Poche » 2001-2002 (Les Classiques de Poche), t. 3, livre xxvi, chap. 3, pp. 75–80. Nous utiliserons désormais cette édition.

⁴ *Ibid.*, t. 4, livre xxxvii, chap. 11, pp. 295–297 et t. IV, livre xxxviii, chap. 2, p. 326.

sion du Christ, avant de « ressuscit[er] adoré ».⁵

Ces quelques exemples montrent que l'œuvre de Chateaubriand se prête aisément à l'enquête sur les livres qui constituent le canon de la littérature européenne au début du XIX^e siècle, dans la mesure où l'on y retrouve le palmarès des œuvres qui sont entrées dans les mémoires et qui bénéficient d'un culte tel qu'un voyageur lettré va par exemple avoir le réflexe de se rendre sur les lieux où l'auteur a grandi et composé, pour saluer son talent. La fixation de ce canon est en soi intéressante, pour ce qu'elle reflète des préférences de Chateaubriand, des modèles qui influent sur sa poétique, et au-delà, du goût de son époque, mais l'esthétique n'est pas ici seule en cause, car c'est bien plutôt une certaine idée de l'Europe et de la civilisation dont elle est porteuse qui est en jeu dans la délimitation de ce canon. De fait, le recours aux grands noms de la littérature étrangère que l'on note très tôt dans le discours de Chateaubriand n'est pas seulement la manifestation du besoin ressenti, au début du XIX^e siècle, de sortir la production française du classicisme étiqué qui la sclérose, en l'ouvrant sur d'autres formes et sur d'autres thématiques. Dans la bataille des mémoires qui a lieu en France à l'issue de la Révolution, Chateaubriand utilise ceux qui sont à ses yeux les maîtres de la littérature européenne, en l'occurrence Milton et le Tasse, pour promouvoir dans le *Génie du christianisme* qu'il publie en 1802 la thèse de la fécondité artistique de cette religion et plus généralement de son efficacité civilisatrice. Dans le débat qui l'oppose alors aux héritiers des philosophes des Lumières, et notamment à Mme de Staël, il s'agit pour lui de démontrer que le christianisme est la seule loi permanente du perfectionnement général de l'humanité dans l'Histoire, et donc que, dans tous les domaines, il y a eu progrès pour autant que se sont peu à peu accomplies les vertus constructrices du message évangélique, qui est parole de liberté et d'égalité. Enrôlées dans cette apologétique esthétique, les épopées de Milton et du Tasse, le *Paradis perdu* et *La Jérusalem délivrée*, sont convoquées pour illustrer les mérites littéraires et artistiques du christianisme, la supériorité que confère sa compréhension renouvelée de la nature humaine, de ses désordres, et notamment de la mélancolie qui mine l'homme moderne, mais aussi l'intérêt dramatique de sa redéfinition de l'amour comme sentiment où il entre de la spiritualité. Chateaubriand loue dans ces œuvres la poétique du sublime inspirée de la Bible, il y apprécie l'énergie du jeu des passions travaillées par le sentiment de l'absolu, hantées par la crainte de la damnation, dont il transposera le modèle dans ses propres fictions construites sur le schéma de la tentation.⁶ Mais il trouve aussi, exemplairement incarnée à ses yeux par les chevaliers chrétiens du Tasse, la représentation d'une nature humaine secrètement investie par le divin, rachetée par le sacrifice du Christ et rendue capable des plus hautes vertus, au point de pouvoir se dépasser elle-même pour atteindre au « beau idéal moral ».⁷

Pour autant, il ne s'agit pas pour lui d'opposer sommairement l'héritage païen de l'Antiquité à la littérature issue du christianisme. La séduction qu'exerce sur lui, envers et contre tout, l'œuvre de Virgile, le grand poète de la mélancolie qu'il n'hésite pas à déclarer supérieur au Tasse dès lors qu'il fait parler le cœur,⁸ le prouve assez. Comme le montrera encore son épopée des *Martyrs*, Chateaubriand pense moins en termes de rupture que de transmission des héritages, d'assimilation et d'accomplissement. Visant un idéal de synthèse des cultures, il part du principe que les œuvres inspirées par le christianisme ont parfait sans les discréditer les fictions antiques, en profitant des lumières sur le cœur humain qu'a prodiguées cette religion et de la nouvelle énergie qu'elle a insufflée à ses passions. Le Tasse incarne exemplairement ce syncrétisme, lui qui, note Chateaubriand, « avait tout lu, qui imite sans cesse Virgile, Homère et les autres poètes de l'antiquité », pour mettre « en beaux vers » dans son épopée chrétienne les « plus belles scènes de l'histoire ».⁹ Mais cela veut bien dire qu'à ses yeux, le meilleur de la littérature européenne et de

⁵ Ibid., t. 4, livre XL, chap. 2, p. 447.

⁶ Voir sur ce point notre essai : Fabienne Bercegol : *Chateaubriand : une poétique de la tentation*. Paris : Garnier 2009 (Classiques Garnier).

⁷ François-René de Chateaubriand : *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*. Éd. par Maurice Regard. Paris : Gallimard 1978 (Bibliothèque de la Pléiade. 272), II^e partie, livre II, chap. 11 et 12, pp. 679–685.

⁸ Ibid., II^e partie, livre I, chap. 2, p. 630 : « Mais le Tasse est presque toujours faux quand il fait parler le cœur ; et comme les traits de l'âme sont les véritables beautés, il demeure nécessairement au-dessous de Virgile ».

⁹ François-René de Chateaubriand : *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Éd. Jean-Claude Berchet. Paris : Gallimard 2005 (Folio classique), p. 430.

la civilisation qui lui a servi de berceau est dû à cette inspiration chrétienne qui a accueilli et perfectionné l'héritage antique. En rappelant la grandeur de ce patrimoine littéraire doublement ancré dans la mémoire de l'Antiquité et du christianisme, Chateaubriand entend avant tout, au moment du *Génie*, travailler à la réunification de la nation française divisée par les luttes révolutionnaires, en réveillant le souvenir de cette tradition qui a été pendant des siècles le socle de sa culture. Ce faisant, il récupère le cosmopolitisme littéraire des Lumières, mais en le détournant au profit de la religion chrétienne, puisque c'est autour de la civilisation qu'elle a fondée, de sa culture, de ses valeurs, qu'émerge l'idée d'une identité européenne qui dépasse les frontières de la nation pour puiser aux mêmes sources et se réclamer des mêmes maîtres. Il est donc clair que loin d'engager un simple débat d'ordre esthétique, la sélection d'un canon de la littérature européenne renvoie chez Chateaubriand à une certaine conception de la grandeur de la civilisation occidentale, gagée sur la richesse tout à la fois poétique, politique, morale et même spirituelle du legs antique encore exhaussé par l'apport chrétien. Et cela ne va pas, il faut le reconnaître, sans l'affirmation polémique de la supériorité de cette civilisation par rapport à d'autres moins avancées ou rebelles à ces valeurs d'émancipation. Cela est particulièrement vrai dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* où, en 1811, Chateaubriand raconte son pèlerinage aux sources antiques et chrétiennes de la culture occidentale. Il reconstitue une nouvelle fois le canon européen en rendant hommage, chemin faisant, aux grands écrivains qui depuis des siècles se sont illustrés sur ces terres ou en ont chanté les hauts lieux, comme le Tasse, dont il loue encore l'exactitude des descriptions de Jérusalem.¹⁰ Dotant le récit de voyage d'une dimension politique nouvelle, Chateaubriand se propose de rappeler le passé glorieux de la Grèce dans lequel s'origine la civilisation européenne pour mieux dénoncer l'asservissement présent de ce peuple par les Turcs, et il profite de son pèlerinage en Terre Sainte pour dresser les valeurs de l'Europe chrétienne, la liberté politique et le sens de la dignité humaine, contre le despotisme oriental, sa violence, son fanatisme, associés à l'Islam. Ainsi, évoquant les Croisades, il oppose ce « culte ennemi de la civilisation, favorable par système à l'ignorance, au despotisme, à l'esclavage » au christianisme présenté comme « un culte qui a fait revivre chez les modernes le génie de la docte antiquité, et aboli la servitude ». ¹¹ Ami de la liberté, efficace médiateur de la culture antique, dans la mesure où « le message évangélique est [...] venu prolonger la leçon trop humaine de la démocratie grecque », ¹² le christianisme reste le garant de la supériorité de la civilisation européenne, de ses principes moraux, politiques, et de la production artistique qui en transmet l'esprit.

On retrouve cet usage idéologique du canon littéraire mis en avant pour hiérarchiser les cultures nées de diverses religions dans *l'Essai sur la littérature anglaise*, lorsqu'il s'agit de comparer le rayonnement littéraire et artistique du catholicisme et du protestantisme. Chateaubriand part en effet du principe que, « pénétrée de l'esprit de son fondateur », Luther, la Réformation « se déclara ennemie des arts », et que, « retranchant l'imagination des facultés de l'homme, elle coupa les ailes au génie et le mit à pied ». Ainsi tendait-elle « à faire disparaître la haute éloquence et la grande poésie, à détériorer le goût par la répudiation des modèles, à introduire quelque chose de froid, de sec, de doctrinaire, de pointilleux dans l'esprit ». Chateaubriand lui oppose alors les auteurs qui, en Angleterre et en Allemagne, ont été préservés par leur inspiration catholique d'une telle déchéance. Ainsi déclare-t-il que « Shakespeare, selon toutes les probabilités, s'il était quelque chose, était catholique », que « Pope et Dryden le furent », que, « de nos jours, en Allemagne, la haute imagination ne s'est manifestée que quand l'esprit du Protestantisme s'est affaibli et dénaturé », si bien que « les Goethe et les Schiller ont montré leur génie en traitant des sujets catholiques ». ¹³ Il s'agit donc une nouvelle fois pour lui de distinguer des auteurs pour faire de leur excellence la preuve des affinités du catholicisme avec l'expression du génie littéraire ou artistique. Chateaubriand a beau ensuite reconnaître que ces observations sur la religion réformée valent surtout pour le passé, parce que l'on va vers un rapprochement des différentes confessions, ¹⁴ ces analyses montrent qu'il conti-

¹⁰ Ibid., V^e partie, pp. 425 sqq.

¹¹ Ibid., p. 372.

¹² Jean-Claude Berchet : *Un Itinéraire à la croisée des chemins*. Dans : Jean-Claude Berchet (Éd.) : *Le Voyage en Orient*. Houilles : Manucius 2006, pp. 11-20, p. 18.

¹³ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, pp. 227-229.

¹⁴ Ibid., p. 235.

nue d'inscrire la littérature dans l'histoire de la civilisation européenne telle qu'elle a été façonnée par les cultes qui s'y sont développés et que l'établissement d'un canon relève pour lui d'autres enjeux que ceux d'une approche esthétique de l'art littéraire.

On comprend dès lors mieux pourquoi Chateaubriand se détourne assez vite de la méthode classique d'analyse des œuvres en fonction de leur conformité à des conventions génériques et aux préceptes du bon goût pour fixer le canon de la littérature européenne en prenant surtout en compte les auteurs, leur puissance créatrice, l'étendue de leur influence et la valeur représentative de leur destinée. Si, dans le *Génie du christianisme*, il pratiquait encore l'analyse comparative des textes et de leurs personnages principaux pour hiérarchiser les talents, il contribue ensuite à faire glisser la critique littéraire vers l'enquête biographique, en privilégiant le portrait et le récit de vie, de manière à faire ressortir le lien entre l'œuvre et l'homme, qui lui paraît essentiel.¹⁵ C'est qu'il ne cherche plus à établir un canon à partir de chefs-d'œuvre retenus pour l'excellence de leur composition et de leur style, mais qu'il se livre à une critique des individualités qui veut honorer des hommes, des vies, des talents davantage remarquables pour leur énergie et pour leur générosité que pour leur valeur normative. Cette évolution est particulièrement visible dans l'éloge qu'il fait, dans *l'Essai sur la littérature anglaise* puis dans les *Mémoires d'outre-tombe*, des « génies-mères », ces maîtres de la littérature européenne dont il célèbre la puissance d'invention et de fécondation, puisqu'on leur doit rien de moins que l'enrichissement du patrimoine linguistique et artistique de l'humanité, comme le prouve le nombre des grands écrivains qui ont été ensuite leurs disciples :

Shakspeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée : ces génies-mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité ; Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakspeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté sa langue à Byron, son dialogue à Walter Scott.¹⁶

Sans doute peut-on ajouter à cette liste Milton, dont Chateaubriand va ensuite raconter la vie, louer la diversité du talent en prose comme en vers, et dont il rappelle combien il l'admire depuis qu'il a commenté le *Paradis perdu* dans le *Génie du christianisme*.¹⁷ Il lui reconnaît du reste le même pouvoir d'enfantement, la même capacité à devancer son temps, à lancer des idées, comme la défense de la liberté de la presse ou la nécessaire émancipation de la Grèce, qui vont être au cœur des combats politiques à venir. Ainsi se demande-t-il admiratif : « quel était donc ce génie capable d'enfanter à la fois un monde nouveau et une parole nouvelle de politique et de poésie ? »¹⁸ Chateaubriand rompt à l'évidence dans ces pages avec l'approche dogmatique et formaliste de la critique classique qui concevait le canon en termes d'exemplarité de l'œuvre régulière, pour valoriser désormais la singularité et l'abondance d'un talent. C'est pourquoi il fait amende honorable et il se reproche d'avoir mesuré autrefois, dans ses articles des années 1800, « Shakspeare avec la lunette classique », c'est-à-dire avec des critères étriqués, tatillons, qui le sensibilisaient au mauvais goût de cet auteur, aux imperfections de son écriture, mais qui le rendaient incapable d'embrasser la totalité de l'œuvre et d'en apprécier la valeur globale. De même, il se moque après coup d'avoir voulu « trouver une épopée selon les règles » dans le chef-d'œuvre de Dante, qui retraçait rien de moins que l'histoire de toute une époque.¹⁹ Certes, il ironise dans *l'Essai sur la littérature anglaise* sur l'engouement aveugle des romantiques français pour le théâtre de Shakespeare, dans lequel il est persuadé que ses contemporains louent ce que Shakespeare lui-même aurait critiqué et trouvent surtout

¹⁵ Il considère en effet que « l'école classique, qui ne mêlait pas la vie des auteurs à leurs ouvrages, se privait encore d'un puissant moyen d'appréciation », et il prend l'exemple de Dante, dont le « bannissement [...] donne une clef de son génie ». Ibid., p. 250.

¹⁶ Ibid., p. 303 et Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, p. 714. Sur le portrait des « génies-mères », voir notre article : Fabienne Bercegol : « L'apogée en littérature : les génies-mères de Chateaubriand ». Dans : *L'Apogée. Études réunies par G. Peylet. Eidôlon* 69 (2005), pp. 227–239.

¹⁷ Ibid., p. 332.

¹⁸ Ibid., p. 387.

¹⁹ Ibid., pp. 249–250.

une caution de « leurs propres difformités ».²⁰ Il est donc vrai que *l'Essai* peut se lire comme un pamphlet anti-romantique, qui réaffirme la nécessité de la séparation des genres et la légitimité des règles, qui condamne avec véhémence le réalisme et la prédilection pour la représentation de la laideur, indices de la corruption du goût selon Chateaubriand, qui oppose « la perfection de l'ensemble et la juste proportion des parties » des pièces classiques à la réussite seulement par fragments des pièces romantiques, encore dévaluées par leur quête de sensations fortes.²¹ Mais en fait, ce n'est pas tant Shakespeare qu'attaque Chateaubriand que ses imitateurs, accusés d'avoir fait un mauvais usage du modèle qu'il leur avait laissé. Comme à son habitude,²² Chateaubriand s'en prend aux écoles qui se sont formées dans le sillage des maîtres et qui ont dénaturé leur enseignement, en n'étant pas capables de comprendre ce qui faisait leur grandeur ou en cultivant mal ensuite ce qui avait fait leur originalité. Car loin de composer selon les règles, ces maîtres recherchent la singularité et en viennent à des écarts que Chateaubriand, débarrassé de « sa lunette classique », refuse désormais de considérer comme des défauts. Passant à la critique des beautés qui valorise la force créatrice de ces grands écrivains ainsi que l'unicité de leur talent, il fait de leurs prétendues imperfections le gage de leur différence et, raillant les dérisoires querelles qu'on leur cherche, il finit par mettre l'accent sur le caractère irrésistible de leur influence et sur la richesse incommensurable de leur legs à l'humanité. Il déclare en effet, non sans penser à sa propre aura de maître souvent contesté mais *in fine* reconnu comme un génie fondateur :

On renie souvent ces maîtres suprêmes ; on se révolte contre eux ; on compte leurs défauts ; on les accuse d'ennui, de longueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles ; mais on se débat en vain sous leur joug. [...] ils ouvrent des horizons d'où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres ; ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont des mines inépuisables ou les entrailles mêmes de l'esprit humain.²³

Et il continue avec la même ferveur à rendre hommage à leurs qualités exceptionnelles qui justifient qu'ils constituent le canon, qu'ils soient classés en tête, érigés en modèles originels dont les autres ne sont que des déclinaisons, et surtout pardonnés dans leurs dérisoires erreurs :

De tels génies occupent le premier rang ; leur immensité, leur variété, leur fécondité, leur originalité, les font reconnaître tout d'abord pour lois, exemplaires, moules, types des diverses intelligences, comme il y a quatre ou cinq races d'hommes, dont les autres ne sont que des nuances ou des rameaux. Donnons-nous garde d'insulter aux désordres dans lesquels tombent quelquefois ces êtres puissants, n'imitons pas Cham le maudit ; ne rions pas si nous rencontrons nu et endormi, à l'ombre de l'arche échouée sur les montagnes d'Arménie, l'unique et solitaire nautonnier de l'abîme. Respectons ce navigateur diluvien qui recommença la création après l'épuisement des cataractes du ciel : pieux enfants bénis de notre père, couvrons-le pudiquement de notre manteau.²⁴

En sacralisant ces « génies-mères », le choix de l'intertexte biblique illustre le nouveau pouvoir reconnu à ces grands écrivains dont Chateaubriand organise le culte. Il montre que, dans le siècle « sous influence »²⁵ qu'est en train de devenir le XIX^e siècle, ces maîtres ne sont pas célébrés seulement parce qu'ils feraient don de thèmes, de tournures appelés à être repris par leurs successeurs, mais parce qu'au-delà du cercle des écrivains qui vont s'inspirer d'eux, ils sont l'auteur de trouvailles stylistiques qui passent dans la langue de tous, et plus généralement, de formules, de personnages, de fictions, qui deviennent autant d'instruments d'intelligibilité du réel, qu'ils aident à modéliser, à analyser et donc à comprendre. Ainsi

²⁰ Ibid., p. 254.

²¹ Ibid., pp. 266–270 et p. 280.

²² On se souvient que, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, il condamne la « famille de René poètes et de René prosateurs » qui « a pullulé » après le succès de son récit. Voir : t. 2, livre XIII, chap. 10, p. 69.

²³ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, p. 304 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, pp. 714–715. Reprochant à Byron de ne pas l'avoir nommé alors qu'il s'est inspiré de ses personnages, Chateaubriand s'écrit : « j'étais donc un de ces pères qu'on renie quand on est arrivé au pouvoir ». Voir Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, p. 576 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 4, p. 728.

²⁴ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, p. 304 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, p. 715.

²⁵ José-Luis Diaz : « Un siècle sous influence ». Dans : *Romantisme* 27 (1997), pp. 11–32.

Chateaubriand note que « tout se teint de leurs couleurs ; partout s'impriment leurs traces : ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; leurs dire et leurs expressions deviennent proverbes, leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs et lignée ». ²⁶ Et il prend une fois de plus l'exemple de Shakespeare, qui s'est imprégné de son siècle, au point d'incarner son esprit et de lui devoir son talent. C'est pourquoi, dans le souci de montrer ce que ce dernier « a reçu du passé, puisé dans le présent, laissé à l'avenir », ²⁷ il donne dans *l'Essai* un tableau très précis de la situation politique, mais aussi de l'état de la langue, des mœurs, du savoir, des arts, des conditions de vie matérielles qui caractérisaient son temps et qui ont nourri son œuvre. Chateaubriand considère en effet que « c'était [...] le génie même de son temps qui soufflait à Shakespeare son génie ». ²⁸ Mais il lui sait surtout gré d'avoir livré à son époque « des fictions analogues » ²⁹ qui lui donnaient les moyens de se représenter et de se comprendre, en reflétant le passé et en laissant deviner l'avenir. La grandeur de son œuvre est donc établie dans le cadre d'une histoire littéraire des civilisations, qui élit comme critères la capacité à faire corps avec une époque et surtout à aider une nation à prendre conscience d'elle-même ainsi qu'à acquérir l'intelligence du mouvement de son Histoire. Loin de s'en tenir à la mesure des retombées strictement littéraires d'une œuvre, Chateaubriand choisit d'intégrer dans le canon de la littérature européenne des hommes chez qui, à l'instar de Shakespeare, la singularité peut prétendre à l'universalité, parce qu'au-delà même des frontières de leur pays dont ils incarnent l'identité, ils ont représenté un moment pivot de l'Histoire des hommes, en les faisant entrer dans un nouvel âge ou en clôturant une période. C'est le cas pour Dante et pour Shakespeare, dans lesquels Chateaubriand voit les deux écrivains majeurs qui ont, pour l'un, ouvert, pour l'autre, fermé, les « siècles énormes » du Moyen Âge. ³⁰

En les dotant d'une telle puissance de symbolisation, Chateaubriand confère à ces maîtres une aura qui rend compte de leur force intellectuelle, de leurs dons artistiques, de leur influence sociale, mais aussi de la dimension spirituelle de leur génie. On retrouve en effet dans le portrait des « génies-mères » les personnages de prophètes et de mages avec lesquels ses contemporains se sont plu à confondre les grands poètes, pour mettre au jour l'origine divine de leur talent et le rôle de guides de l'humanité que leur statut d'intermédiaire entre Dieu et les hommes leur permettait de jouer. Chateaubriand emprunte du reste au réseau métaphorique des rayons, des étoiles et des astres, alors couramment mobilisé pour illustrer la nature transcendante de ces génies et l'extraordinaire pouvoir d'attraction de leur intelligence. Il réactive par là le sens étymologique du canon, en invitant à regarder les œuvres composées par ces êtres supérieurs comme des livres sacrés, traversés par un souffle divin, et par cela même, transformés en paroles de vérité, qui éclairent le devenir de l'humanité. D'où la fréquence des parallèles avec la Bible pour exprimer la force de révélation de ces livres et pour rendre le respect dont ils doivent être entourés. C'est en tout cas par ce biais que Chateaubriand choisit de dire la vénération qu'a finie par lui inspirer l'œuvre de Milton, désormais lue avec la même ferveur recueillie que le Livre Saint :

Le respect pour le génie a vaincu l'ennui du labeur ; tout m'a paru sacré dans le texte, parenthèses, points, virgules : les enfants des Hébreux étaient obligés d'apprendre la Bible par cœur depuis *Bérésith* jusqu'à *Malachie*. ³¹

Revenant à Shakespeare, il emprunte encore à la Bible pour figurer le génie comme une créature céleste, comme un messager de Dieu accomplissant une mission ici-bas, en le mettant au nombre des « voyageurs voilés, qui viennent de fois à autre s'asseoir à notre table », et qui, « quittant la terre », « se transfigurent, et nous disent comme l'envoyé du ciel à Tobie : « Je suis l'un des Sept qui sommes présents devant le Seigneur » ». ³² Mais la référence à l'ange Raphaël qui se change en homme pour servir de guide au jeune Tobie lui sert ici plus précisément à rappeler que de tels maîtres sont rarement reconnus de leur vivant, et

²⁶ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, p. 304 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, p. 714.

²⁷ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, p. 285.

²⁸ Ibid., p. 291.

²⁹ Ibid., p. 292.

³⁰ Ibid., p. 247.

³¹ Ibid., Avertissement, p. 92.

³² Ibid., p. 247 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, p. 712.

donc pour renouer avec le *topos* romantique du génie incompris et humilié, voué, à l'image du Tasse, à la marginalisation et à la misère. Et, du reste, multipliant ailleurs les exemples de poètes vivant dans la pauvreté, au point d'en mourir, il constate qu'« une destinée fatale s'attache aux muses », avant de conclure par cette remarque :

Dans le cloître de la cathédrale de Worcester, on remarque une plaque sépulcrale ; elle ne porte ni date, ni prière, ni symbole ; on lit ce seul mot : *Miserrimus*. Cet inconnu, ce *miserrimus* sans nom, n'est-ce point le génie ?³³

Ce destin tragique dû à l'aveuglement des foules est toutefois nuancé selon Chateaubriand par la solidarité entre elles de « ces divinités méconnues des hommes à leur passage », qui « ne se méconnaissent point entre elles »³⁴ et qui travaillent à la révélation de leur talent. Certes, Chateaubriand sait que des rivalités, des susceptibilités peuvent exister entre ces grands écrivains : lui-même en donne l'exemple en ne rendant guère hommage à ceux de sa génération et en reprochant à Byron et à Mme de Staël de s'être inspirés de lui sans le citer. Mais il tient à ramener de tels accès de jalousie à de « petite[s] chicane[s] »³⁵ qui ne remettent pas en cause l'admiration qu'il leur voue, et il préfère mettre l'accent sur la sympathie qui l'emporte entre les grands écrivains qui ont conscience de leur excellence, en les regroupant dans une « société d'illustres égaux », qui « se révèl[ent] les uns aux autres par des signes, se salu[ent], s'entret[ien]nent ensemble dans une langue d'eux seuls connue ».³⁶

Il reste que, ce faisant, il les constitue en une élite à part, inaccessible au commun des mortels, auxquels elle risque de devenir de plus en plus étrangère, au fur et à mesure que la société tend vers la démocratie. La méditation de Chateaubriand sur les « génies-mères » qui constituent le canon de la littérature européenne finit en effet par s'assombrir, lorsqu'il en vient à considérer l'évolution des pays occidentaux vers un type d'organisation politique et sociale dans lequel les passions de la liberté et de l'égalité deviennent dominantes, au point de remettre en cause tout processus de sélection collective et de distinction. Chateaubriand se convainc de l'impossibilité désormais de l'établissement d'un canon, qui suppose un consensus sur une hiérarchie et la reconnaissance collective de modèles, dans une société où l'individu voulant tout juger par lui-même refuse de se voir imposer une liste d'auteurs à admirer sur commande et à imiter. Et il ironise sur cette modernité qui individualise à outrance le canon et qui accouche de gloires privées, sans envergure, qui ne bénéficient d'aucune reconnaissance collective :

[...] la liberté, l'esprit de nivellement et d'incrédulité, la haine des supériorités, l'anarchie des idées, la démocratie enfin est entrée dans la littérature, ainsi que dans le reste de la société. Or ces choses favorisant la passion de l'amour-propre et le sentiment d'envie, agissent dans la sphère des lettres avec une vivacité redoublée. On ne reconnaît plus de maîtres et d'autorités ; on n'admet plus de règles ; on n'accepte plus d'opinions faites ; le libre examen est reçu au Parnasse, ainsi qu'en politique et en religion, comme conséquence du progrès du siècle. Chacun juge et se croit le droit de juger, d'après ses lumières, son goût, son système, sa haine ou son amour. De là, une foule d'Immortels, cantonnés dans leur rue, renfermés dans le cercle de leur école et de leurs amis, et qui sont inconnus ou sifflés dans l'arrondissement voisin.³⁷

Dans cette diatribe qui rappelle la dénonciation contemporaine par Alfred de Vigny, dans *Stello*, de l'hostilité de la « Multitude [...] née ennemie des noms » et toujours réjouie par l'infortune des grands écrivains,³⁸ Chateaubriand cible lui aussi les ravages modernes de l'envie, qui fait que « nous ne pouvons souffrir de réputations », que « nos vanités prennent ombrage du moindre succès », et que l'on est heureux de la mort ou du malheur qui frappe un homme de mérite, car cela fait un rival de moins.³⁹ Et il se désole de même de constater la disparition du respect témoigné aux anciens, du culte de l'héritage et de cette so-

³³ Ibid., p. 482.

³⁴ Ibid., p. 247 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, p. 712.

³⁵ Ibid., p. 587 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 4, p. 729.

³⁶ Ibid., p. 249 et *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, livre XII, chap. 1, p. 712.

³⁷ Ibid., p. 497–498.

³⁸ Alfred de Vigny : *Stello*. Éd. par Marc Eigeldinger. Paris : Garnier-Flammarion 2008, p. 205.

³⁹ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*. Éd. par Sébastien Baudoin. Paris : Société des Textes Français Modernes 2012, pp. 498–499.

lidarité entre créateurs qui savaient s'apprécier et qui pouvaient se succéder sans vouloir discréditer leur œuvre respective. Il raille en effet la présomption des nouveaux venus, qui croient avoir tout inventé, tout découvert et qui considèrent dédaigneusement comme dépassés ceux qui les ont précédés :

Chacun écrit ; personne ne lit sérieusement. Un nom prononcé trois fois importune. Où sont ces illustres qui, en se réveillant un matin, il y a quelques années, déclarèrent que rien n'avait existé avant eux, qu'ils avaient découvert des ciex et un monde ignorés, qu'ils étaient décidés à rendre pitoyables par leur génie, les prétendus chefs-d'œuvre jusque alors si bêtement admirés ? Ceux qui s'appelaient la *jeunesse* en 1830, où sont-ils ? Voici venir des grands hommes de 1835, qui regardent ces Vieux de 1830 comme des gens de mérite, dans leur temps, mais aujourd'hui usés, passés, dépassés.⁴⁰

Dans un tel contexte de répudiation de tout modèle par des écrivains infatués d'eux-mêmes qui ne se lisent plus les uns les autres, la fixation d'un canon est d'autant plus fragilisée qu'elle n'est plus le fait d'artistes qui savaient grâce à leurs dons distinguer le talent de leurs pairs, mais qu'elle provient désormais de la presse, qui décerne au jour le jour, à la va-vite, dans le feu de l'actualité, des titres de gloire qu'elle retire tout aussi rapidement. Chateaubriand partage les préventions de ses contemporains à l'encontre de cette nouvelle instance de canonisation à laquelle il ne reconnaît aucune légitimité et qu'il accuse d'habituer la société à des phénomènes de mode, incompatibles avec la hiérarchisation réfléchie et durable des chefs-d'œuvre. Avec force, il affirme donc que la société médiatique instaure un nouveau rapport au temps et à la gloire, qui ne permet plus de prendre du recul pour dégager des réputations appelées à durer en s'imposant à tous. Il s'ensuit des palmarès éphémères, instables, qui flattent momentanément l'orgueil des promus, avant de les dénigrer et de les rendre à l'obscurité d'où on les avait indûment sortis :

À présent que des journaux dénigrants ou admiratifs *sonnent la charge ou la victoire*, il faudrait avoir bien du guignon pour ignorer de son vivant ce que l'on vaut. Avec ces sentences contradictoires, si notre gloire commence plus tôt, elle finit plus vite : le matin un aigle, le soir un butor.⁴¹

Et plus loin encore, il observe avec dépit qu'« aujourd'hui tout vieillit dans quelques heures : une réputation se flétrit, un ouvrage passe en un moment ».⁴²

Cette conviction qu'« il n'y aura plus de renommées littéraires universelles » susceptibles d'être regroupées dans un canon est en outre appuyée par la vision très pessimiste qu'a Chateaubriand des conséquences de la pluralité des langues et de la diversification des cultures dans l'espace européen, au fur et à mesure que se perd la mémoire de l'héritage antique et chrétien qui fut pendant des siècles le socle commun. Il oppose en effet « l'ancien monde civilisé », dans lequel « deux Langues dominaient », dans lequel « deux peuples », les Grecs puis les Romains, « jugeaient seuls et en dernier ressort, les monuments de leur génie », transmis ensuite « de race en race jusqu'à nous » « avec une admiration héréditaire », au « monde moderne civilisé » frappé par la malédiction de Babel, dans la mesure où « cinq Langues y fleurissent », avec chacune « des chefs-d'œuvre qui ne sont pas reconnus tels dans les pays où se parlent les quatre autres Langues ».⁴³ De fait, si la multiplicité des langues apparaît à ses yeux néfaste à la création, pour autant qu'elle jette l'écrivain qui en possède plusieurs dans la confusion, en le faisant hésiter entre plusieurs formulations issues de plusieurs idiomes, elle est surtout un obstacle à la réception des œuvres, sur lesquelles, faute de dénominateur culturel commun, des lecteurs de plusieurs nationalités ne peuvent plus s'entendre. Et Chateaubriand d'insister sur l'imposture que devient le commentaire sur un texte étranger, pour autant que l'on parle de ce que l'on ne maîtrise pas, et sur les divergences inévitables d'appréciation, qui font qu'il y a autant de discours critiques que de nations. Revenant en effet sur les limites de la compétence linguistique que l'on peut acquérir, il explique par cette impossible connaissance approfondie d'une littérature étrangère l'absence de consensus dans les goûts des différentes nations et les méprises auxquelles s'expose celui qui prétend s'ériger en juge d'une autre culture que la sienne :

⁴⁰ Ibid., p. 499.

⁴¹ Ibid., p. 498.

⁴² Ibid., p. 499.

⁴³ Ibid., pp. 494–495.

Nul, dans une littérature vivante, n'est juge compétent que des ouvrages écrits dans sa propre Langue. En vain vous croyez posséder à fond un idiome étranger ; le lait de la nourrice vous manque, ainsi que les premières paroles qu'elle vous apprend à son sein et dans vos langes : certains accents ne sont que de la patrie. Les Anglais et les Allemands ont de nos gens de lettres les notions les plus baroques ; ils adorent ce que nous méprisons ; ils méprisent ce que nous adorons : ils n'entendent ni Racine, ni La Fontaine, ni même complètement Molière. C'est à rire de savoir quels sont nos grands écrivains à Londres, à Vienne, à Berlin, à Pétersbourg, à Munich, à Leipsick, à Goettingue, à Cologne, de savoir ce qu'on y lit avec fureur, et ce qu'on n'y lit pas. Je viens d'annoncer mon opinion sur une foule d'auteurs anglais : il est fort possible que je me sois trompé, que j'aie admiré et blâmé tout de travers, que mes arrêts paraissent impertinents et grotesques de l'autre côté de la Manche.⁴⁴

Et c'est bien parce que cette barrière linguistique lui paraît infranchissable dans un monde moderne que ne fédère plus aucun patrimoine commun qu'il en vient à prédire la disparition de tout canon à l'échelle européenne, du moins dans le sens où l'on prétendait y rassembler des écrivains majeurs susceptibles d'être universellement goûtés et admirés :

Ainsi, plus ne s'élèveront de ces colosses de gloire, dont les nations et les siècles reconnaissent également la grandeur. Il faut donc entendre dans un sens limité, à l'égard des Modernes, ce que j'ai dit plus haut de ces Génies-mères, qui semblent avoir *enfanté et allaité tous les autres* : cela reste vrai quant au *fait*, non quant à *la renommée universelle*. À Vienne, à Pétersbourg, à Berlin, à Londres, à Lisbonne, à Madrid, à Rome, à Paris, on n'aura jamais d'un poète allemand, anglais, portugais, espagnol, italien, français, l'idée une et semblable que l'on s'y forme de Virgile et d'Homère. Nous autres grands hommes, nous comptons remplir le monde de notre renommée, mais, quoi que nous fassions, elle ne franchira guère la limite où notre langue expire. Le temps des dominations suprêmes ne serait-il point passé ? Toutes les aristocraties ne seraient-elles pas finies ?⁴⁵

Il y a sans nul doute une part d'aigreur dans ce constat désabusé fait par un homme qui, dans les années 1830, ne se sent plus assez reconnu par la jeune génération d'écrivains qu'il voit s'éloigner de lui et qui noie en quelque sorte son ressentiment dans une méditation de grande ampleur sur la fin des grandes renommées. Mais au-delà de son cas personnel, l'extinction de l'espèce des « génies-mères » susceptible de fournir un canon de la littérature européenne alimente l'inquiétude de Chateaubriand, parce qu'elle est le symptôme d'un phénomène plus général, celui de la débâcle de toutes les formes d'aristocratie dans les sociétés grégaires dominées par un esprit de nivellement qui leur rend tout surplomb insupportable. Ce qui se joue ici n'est rien de moins que, comme il le dira dans la conclusion des *Mémoires d'outre-tombe*, la fin du « vieil ordre européen », à l'agonie à partir du moment où « il n'existe plus rien : autorité de l'expérience et de l'âge, naissance ou génie, talent ou vertu, tout est nié ».⁴⁶ De telles déclarations montrent combien pour lui et pour les écrivains de sa génération, aristocratie et littérature ont partie liée et se trouvent donc également menacées dès lors que sont remis en cause leurs fondements communs, qu'il s'agisse de leur reconnaissance de l'autorité que donne une distinction, de la valeur de l'héritage ou du culte d'une certaine civilité.⁴⁷ Et c'est bien parce que Chateaubriand ne parvient pas malgré tout à se faire à l'idée de vivre dans une société qui ne pourrait plus communier dans l'admiration du génie et la fixer dans l'établissement d'un canon qu'il finit par revenir sur ses déclarations pour les nuancer :

En achevant ce chapitre il me prend des remords et il me vient des doutes, remords d'avoir osé dire que Dante, Shakspeare, Tasse, Camoëns, Schiller, Milton, Racine, Bossuet, Corneille et quelques autres, pourraient bien ne pas vivre *universellement* comme Virgile et Homère ; doutes d'avoir pensé que le temps des individualités *universelles* n'est plus.⁴⁸

Chateaubriand préfère donc maintenir « l'espoir d'une pérennité glorieuse » pour les talents à venir et parier sur la validité d'un canon qui garantirait aux écrivains modernes la même renommée, la même assise culturelle, que celles des pères fondateurs. Mais jusque dans les dernières pages des *Mémoires d'ou-*

⁴⁴ Ibid., p. 495.

⁴⁵ Ibid., pp. 496–497.

⁴⁶ Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*, t. 4, livre XLII, chap. 11, p. 578.

⁴⁷ Ce que montre parfaitement Mona Ozouf, dans son livre *Les Aveux du roman*, Paris : Fayard 2001.

⁴⁸ Chateaubriand : *Essai sur la littérature anglaise*, p. 500.

tre-tombe s'exprime sous sa plume l'angoisse d'un délitement de la civilisation européenne, qui ne serait plus soudée et tirée vers le haut par le culte de quelques maîtres capables de transcender les frontières et les époques, et de porter ses valeurs, tant politiques que morales et religieuses.

Bibliographie

Sources

- Chateaubriand, François-René de : *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*. Éd. par Maurice Regard. Paris : Gallimard 1978 (Bibliothèque de la Pléiade. 272).
- : *Mémoires d'outre-tombe*. 4 tomes. Éd. par Jean-Claude Berchet. Paris : Librairie Générale Française «Le Livre de Poche» 2001-2002 (Les Classiques de Poche), Paris : Classiques de Poche 1998.
- : *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Éd. par Jean-Claude Berchet. Paris : Gallimard 2005 (Folio classique).
- : *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*. Éd. par Sébastien Baudoin. Paris : Société des Textes Français Modernes 2012.
- Vigny, Alfred de : *Stello*. Éd. par Marc Eigeldinger. Paris : Garnier-Flammarion 2008.

Ouvrages critiques

- Bercegol, Fabienne : « L'apogée en littérature : les génies-mères de Chateaubriand ». Dans : *L'Apogée. Études réunies par G. Peylet. Eidolon* 69 (2005), pp. 227–239.
- : *Chateaubriand : une poétique de la tentation*. Paris : Garnier 2009 (Classiques Garnier).
- Berchet, Jean-Claude : « Un *Itinéraire* à la croisée des chemins ». Dans : Jean-Claude Berchet (Éd.) : *Le Voyage en Orient*. Houilles : Manucius 2006, pp. 11-20.
- Diaz, José-Luis : « Un siècle sous influence ». Dans : *Romantisme* 27 (1997), pp. 11–32.
- Ozouf, Mona : *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*. Paris : Fayard 2001.

Didier Alexandre
(Paris)

Le Goethe canonique dans un corpus critique littéraire française (1830-1930)

Cette communication est réalisée à partir de la bibliothèque de textes critiques construite par le laboratoire d'excellence *OBVIL*, *Observatoire de la vie littéraire* actuellement disponible par l'URL <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique> ou par l'URL <http://obvil-dev.paris-sorbonne.fr/philologic/critique>¹. Quoiqu'embryonnaire en son état actuel, puisqu'elle propose près de cent vingt ouvrages de critique littéraire, et donc insatisfaisante, cette base intègre un échantillonnage assez représentatif de la critique française, de Sainte-Beuve à Léon Bazalgette, d'Hippolyte Taine à Henri Bremond, de Ferdinand Brunetière à Paul Bourget. Il est possible de questionner ce corpus directement en ligne avec un moteur de recherche très simple, qui établit des fréquences qu'il présente sous forme de tableau, ou un moteur plus complexe, Philologic IV, mis au point par les partenaires du labex OBVIL, la laboratoire ARTFL de l'Université de Chicago².

Cette réflexion part d'un constat assez simple. Le canon littéraire n'a pas d'être en soi : il est le résultat d'actes critiques institutionnels, individuels et concertés, dont l'effet le plus immédiat est la sélection et la prescription d'un auteur ou d'une œuvre, sélection et prescription qui se traduisent par une fréquence d'apparition dans le discours critique. La canonisation d'un auteur ou d'œuvres procède donc d'une autorité qui impose des normes et des valeurs : elle est qualitative, les qualités s'avérant autant idéologiques que culturelles, politiques que morales, esthétiques que nationales. Mais la canonisation procède aussi de la répétition des occurrences des noms et titres dans les textes et ouvrages, par exemple les anthologies : elle est quantitative. C'est ce versant quantitatif que cette présente analyse privilégie, dans un premier temps, à propos de Goethe. Le canon européen est envisagé sous l'angle du regard français porté sur un écrivain allemand représentatif, si l'on en croit Harold Bloom, du *western canon*³.

Le second *Faust* de Goethe, publié en 1832, associé à Lessing et au groupe d'Iéna, met fin, dans cette construction d'une histoire littéraire mondiale, à l'âge aristocratique de la littérature, qui débute après Dante, lequel met fin à l'âge théocratique. La seconde période précède l'âge démocratique, qui s'achève en 1900, quand s'ouvre la période chaotique du XX^{ème} siècle. On sait que le best-seller d'Harold Bloom fait de l'étrangeté le critère de singularisation d'un auteur et d'une grande œuvre. Par contre, le critique délaisse la question de l'origine du canon, c'est-à-dire les processus de légitimation ou de délégitimation des auteurs et des œuvres. C'est dire que le canon peut être étudié comme un fait évident et incontestable. Le canon est là, tel qu'en lui-même, une collection de vingt-six auteurs, alphabétique de la culture littéraire mondiale d'un honnête homme qu'il incombe au critique de légitimer de l'intérieur, par une lecture, brillante et informée, de chacune des œuvres.

Notre lecture du canon européen, et de la place de Goethe dans ce canon, n'a pas ces ambitions dictées par une réflexion sur la finalité sociale de la culture littéraire. Elle repose néanmoins sur le présupposé d'un socle commun, nécessaire à la constitution d'une identité européenne. La démarche d'Harold Bloom met bien en évidence que le lien entre cultures littéraires et communauté, nationale ou internationale, peut avoir pour critère non pas le plaisir, mais l'usage et la finalité, individuelle et collective. Le *western canon* présuppose une identité entre le nord-américain et le western européen, qui exclut *de facto*, de poser en termes nationaux la question du canon. Mais la littérature n'est pas nécessairement un trait distinctif d'appartenance à une communauté – appartenance elle-même problématique puisqu'elle établit un socle

¹ Ce travail a été réalisé grâce aux financements accordés par le CGI et l'ANR dans le cadre des investissements d'avenir au labex OBVIL et grâce aux financements accordés par le CIERA.

² Les citations données dans cette étude ne sont référencées. On trouvera les textes de référence dans le corpus critique du labex OBVIL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique>. Cette communication n'était possible que par le travail et l'aide des ingénieurs du labex OBVIL, Frédéric Glorieux, Vincent Jolivet, Eric Thiébaud : qu'ils soient chaleureusement remerciés.

³ Harold Bloom : *The Western Canon : the Books and School of the Ages*. New York : Riverhead Books 1994. L'ouvrage comprend vingt-six chapitres, un par auteur. Un chapitre est consacré à Goethe.

commun européen et nord-américain, exclusif de nombreuses littératures et communautés jugées *de facto* minoritaires : la littérature peut être conçue comme un marqueur différentiel des élites, des communautés, des peuples et des nations. Dans le corpus qui sert de support à la présente analyse, ne se dessine nullement pour Goethe une appartenance à un âge aristocratique : au contraire, Goethe est au centre des apories provoquées par la Révolution française, l'opposition entre l'universalisme cosmopolite et idéaliste des Lumières et l'affirmation de l'esprit propre à chaque peuple, entre un humanisme qui transcende les frontières et les langues et le désir profond de protéger, dans l'histoire, contre l'influence des autres littératures et autres langues, la singularité d'une langue, d'une pensée, d'un peuple et de ses élites. Parler d'un Goethe européen, c'est donc parler autant de la place que l'auteur allemand occupe dans les palmarès que l'observation des corpus permet d'établir, que de la nature des arguments qui légitiment ou délégitiment non seulement son caractère européen, mais aussi l'existence d'un canon européen.

Évoquer un canon européen pose au moins deux questions, celle de l'objet canonisé et celle des modes d'appartenance à une communauté dite européenne.

En amont cela suppose une circulation des œuvres, via les mises en scène ou les lectures, via les bibliothèques et leur histoire, ou via les traductions. Mais, si c'est nécessaire, ce n'est pas suffisant. Être présent dans les rayons d'une bibliothèque ou traduit par un écrivain, quel que soit son renom, ne signifie pas être canonisé. Car à ce compte tous les best-sellers ou tous les essais – par exemple *Orthodoxy* de Chesterton traduit par Paul Claudel – seraient des textes canoniques... On peut du reste s'interroger sur la présence même des textes. Car les palmarès établis à partir des corpus déclinent des noms d'auteur, et un nombre très restreint de titres. Ainsi le canon consiste moins en une herméneutique ou une stylistique des textes qu'en une galerie de figures d'auteur, souvent réduites à quelques traits et quelques faits biographiques singulièrement récurrents d'un critique à l'autre. Le déplacement du caractère exceptionnel qui légitime le canon, du texte sur la personnalité, et donc le primat du biographique et de l'historique – de l'anecdotique qui fait sens – sur le textuel est flagrant.

Il faudrait d'ailleurs ne pas confondre le représentant d'une littérature nationale et étrangère et l'appartenance d'un auteur à une communauté littéraire européenne. Le canon européen met ainsi en tension une construction normative, prescriptive et autoritaire, de la littérature, et une déclinaison, dans la durée de l'histoire, des différences qui traversent un continent, ou plutôt qui opposent quelques nations dominantes d'un continent. Nous sommes ainsi confrontés à deux définitions contradictoires du canon : le canon peut être un ensemble de noms formant une communauté idéale d'appartenance à un même ensemble de valeurs normatives, ce qui suppose une conception normative de la littérature ; mais le canon peut être aussi un ensemble de noms appartenant à des communautés réelles et distinctes, complémentaires ou conflictuelles. Le canon oscille donc entre une vertu d'assimilation et une vertu de différenciation, entre une totalité rêvée et une présence effective, qui discrimine, exclut, rend absent et invisible.

Comment répertorier le canon factuel, tel qu'il se formule au fil du temps ? Nous avons choisi de répondre à cette interrogation par l'établissement des fréquences de noms, de 1830 à 1930. La démarche est donc empirique. Les tableaux donnés en annexe établissent, dans des tranches de dix années, pour un ensemble d'auteurs européens connus, dans les colonnes supérieures, le nombre d'occurrences d'un nom d'auteur, dans les colonnes inférieures, le nombre de documents concernés dans l'ensemble des documents publiés dans la période⁴. Cela donne, par exemple pour Victor Hugo, de 1880 à 1890, 424 occurrences et 78 documents sur 316. Présentés tels quels, ces chiffres n'ont guère d'intérêt : ils ne valent que par les relations qu'ils permettent d'établir entre les différents auteurs, en particulier entre les auteurs du canon national et les auteurs des autres nations européennes. Il faut être prudent : la décennie 1880–1890 compte un assez grand nombre de documents, ce que traduisent les pics sur chaque tableau. Il faut donc comparer les rapports entre fréquences et nombre de documents. Ce que traduit ce tableau :

⁴ La notion de document est complexe. Elle ne recouvre pas la notion de texte. Un même ouvrage peut comprendre différents essais, dans des parties et des chapitres multiples : chacun d'eux fait un document. Sur la question, voir par exemple Roger T. Pédauque : *Le document à la lumière du numérique*. Caen : C&F éditions 2006.

Auteur	Fréquence	Nombre de documents/ 316
Shakespeare	212	81
Hugo	424	78
Racine	221	64
Balzac	161	61
Voltaire	175	60
Corneille	375	39
Goethe	530	53
Molière	223	54
Dante	72	42
Byron	105	40
Lamartine	76	35
La Fontaine	124	32
Diderot	455	26
Schiller	31	20
Hegel	18	12
Milton	19	16
Kant	33	15
Darwin	19	13
Spencer	30	10
Buffon	9	8
Schlegel	7	6
Le Tasse	10	5
Hoffman (Hoffmann)	15	4
Chaucer	2	1
Novalis	1	1

Le nombre très élevé d'occurrences d'un nom d'auteur, par exemple pour Goethe et Diderot, s'explique par l'existence d'un ouvrage consacré à cet ou ces auteurs, en l'occurrence le *Goethe et Diderot* de Barbey d'Aurevilly. C'est pourquoi est privilégié le nombre de documents, reflet d'une plus grande diversité d'apparition du nom. Le tableau confirme en partie, pour cette décennie, le canon officiel français de l'institution scolaire : en partie seulement, car les classiques côtoient Voltaire, mal aimé des instructions officielles, et les romantiques, qu'il est conseillé d'étudier avec prudence, en référence au classicisme⁵. Qui plus est, outre la querelle romantiques vs classiques, les instructions officielles conseillent très directement d'écarter les littératures étrangères. C'est pourquoi, du reste, le XVIII^e siècle français, jugé cosmopolite par Brunetière, voire Lanson, est considéré avec méfiance⁶. En réalité, ce palmarès, très empirique, répétons-le, établit une réelle hiérarchie, au sommet de laquelle trône Shakespeare. Goethe, Dante, et, ce qui est plus surprenant Byron, font jeu égal avec le canon national. Par contre, Schiller, les romantiques d'Iéna demeurent en retrait en ces années. L'observation des autres décennies confirme cette lecture. Sur les cent années (1830–1930) s'établit ce classement :

⁵ Sur la question, voir Martine Jey : *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*. Metz : Université de Metz 1998 (Recherches textuelles, 3), I, 1, Le corpus scolaire.

⁶ Voir Martine Jey : *Op. cit.*, p. 50, p. 268.

48 - Didier Alexandre

Auteur	Nombre de documents
Racine	331
Hugo	328
Balzac	235
Shakespeare	227
La Fontaine	212
Goethe	188
Lamartine	186
Stendhal / Beyle	138 / 22
Dante	115
Diderot	99
Kant	77
Le Tasse	55
Darwin	54
Spencer	51
Hegel	47
Schiller	43
Milton	41
Cervantès	24
Schlegel	14
Chaucer	8
Vico	7
Leopardi	4
Galdos, Novalis	3

On peut enfin traduire en pourcentages ces nombres de documents, année par année. Nous nous limiterons à quelques exemples⁷ :

Nom	1830 / 22	1840 / 27	1850 /24	1860 /104	1870 /45	1880 316	1890 /406	1900 /113	1910 /98	1920 /216
Racine	8 30%	4 14%	3 12,5%	30 29%	6 14%	64 20%	79 20,5%	38 32%	33 33%	66 29%
Hugo	4 18%	6 21%	4 16%	16 18%	3 7%	78 25%	70 16,5%	38 32%	27 25%	81 38%
Shakespeare	2 10%	1 4%	3 12,5%	25 26%	6 12%	81 23%	47 12%	14 12%	20 24%	28 13%
La Fontaine	8 30%	6 21%	0	31 30%	7 16%	32 10%	21 5%	26 23%	29 27%	21 10%
Goethe	2 10%	2 8%	3 12,5%	16 12,5%	3 6%	53 16,5%	29 7,5%	20 17%	16 13%	44 20%
Lamartine	4 20%	7 23%	3 12,5%	11 9%	3 6%	35 11%	45 12%	21 17%	17 13%	39 18%

⁷ Le chiffre indique le nombre de documents numérisés dans la base critique OBVIL pour une décennie. Le pourcentage est arrondi au nombre entier.

Dante	1	3	2	14	2	42	24	8	4	15
	5%	11%	8%	13%	4%	13%	5%	7%	4%	8%

On pourrait affirmer que Shakespeare est à Hugo et Racine ce que Goethe est à Lamartine. Dante se situe en retrait, en particulier à partir des années 1900. Bien qu'attendu, ce palmarès établit clairement la relativité du canon à une époque. Byron conserve le lustre dont l'a doté le romantisme, et Lamartine demeure le poète lyrique par excellence. Il est donc légitime de s'interroger sur la nature du Goethe présent dans ces décennies.

Les notions de canon, et a fortiori de canonisation, sont absentes du discours critique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Cela n'empêche pas, évidemment, que soit menée une réflexion sur la hiérarchisation établie par la critique, d'autant plus que le contexte du positivisme invite à peser et mesurer les objets d'étude. Brunetière en appelle à un besoin de classement qu'il légitime, dans la neuvième leçon, en citant « Monsieur Taine », de *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* de 1914 :

Dans le monde imaginaire comme dans le monde réel, *il y a des rangs divers* parce qu'il y a des valeurs diverses. Le public et les connaisseurs assignent les uns et estiment les autres. *Nous n'avons pas fait autre chose depuis cinq ans, en parcourant les écoles de l'Italie, des Pays-Bas et de la Grèce. Nous avons toujours, et à chaque pas, porté des jugements. Sans le savoir nous avons en main un instrument de mesure. Les autres hommes sont comme nous, et en critique comme ailleurs il y a des vérités acquises. Chacun reconnaît aujourd'hui que certains poètes, comme Dante et Shakespeare, certains compositeurs, comme Mozart et Beethoven tiennent la première place dans leur art. On l'accorde à Goethe, parmi les écrivains de notre siècle ; parmi les Hollandais, à Rembrandt ; parmi les Vénitiens, à Titien. Trois artistes de la Renaissance italienne : Léonard de Vinci ; Michel-Ange et Raphaël, montent d'un consentement unanime au-dessus de tous les autres.*

Juger, mesurer, classer : le canon renoue ainsi avec son étymologie grecque d'instrument de mesure, un outil que chacun, qu'il appartienne à l'élite ou à la masse, peu importe, a intégré en lui-même et fait sien. Le canon assigne donc des places, la première à Goethe, en toute évidence. Barbey d'Aurevilly fait de cette évidence un argument polémique, dans son *Goethe et Diderot*. Il s'accorde en cela avec Faguet, qui dans son *Rousseau contre Molière*, affirme que le canon est « per se » et qu'il faut dissocier littérarité, qualité de l'œuvre, et classement. Ce dernier ne renvoie qu'à un goût moyen, un jugement de masse différent de celui des élites. Barbey d'Aurevilly écrit :

Mais ce qui a fait encore plus de tort à la moralité qu'il avait peu qu'au génie qu'il n'avait pas, c'est le sérieux avec lequel le monde tout entier a toujours accueilli le Goethe intégral, avec toutes les sottises de son esprit, toutes les prétentions de sa vanité, toutes les extravagances de sa fantaisie. Le monde a communié placidement et respectueusement avec tout cela.

Le divorce est ainsi net, chez certains critiques, entre les qualités de l'œuvre et la légitimation de ces œuvres : il a son fondement dans la démocratisation du jugement de goût et le déplacement, sur les foules, du pouvoir de consécration réservé aux élites. Le canon reflète une moyenne, et non une excellence. Faguet verrait presque, dans la gloire de Molière, un complot de médiocres, comme il l'écrit dans son *Rousseau contre Molière* :

Ou, si l'on veut, la vraie gloire est de plaire trois siècles après sa mort à cinq ou six hommes supérieurs, et la gloire de Molière, c'est d'avoir été admiré par Goethe et Musset ; mais la popularité posthume n'est faite et ne peut guère être faite que de ce qu'il y avait en vous, sinon de très bas, du moins de très commun et trivial. C'est par les parties les moins délicates de leur génie que les grands écrivains ont prise d'abord sur la foule de leur temps, ensuite, quoiqu'un peu moins, sur la foule des siècles suivants.

Au contraire, Théophile Gautier dissocie popularité et canon. A propos de Béranger, dans ses *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, il distingue le poète à l'esprit gaulois d'une constellation de poètes lyriques. On voit ainsi combien l'opposition peuple vs élites, nation vs international, prose vs poésie, conditionne le canon, Gautier affichant une position inverse de celle de Barbey ou de Faguet :

Là sans doute sont les principales raisons de la grande popularité qui s'attacha au nom de Béranger pour ne plus le quitter, mais ce ne sont pas les seules : son esprit est réellement français, gaulois même, sans mélange d'élément étranger, c'est-à-dire un esprit tempéré, enjoué, malin, d'une sagesse facile, d'une bonhomie socratique, entre Montaigne et Rabelais, qui rit plus volontiers qu'il ne pleure, et cependant sait à propos mouiller le sourire d'une larme ; ce n'est pas précisément l'esprit poétique tel que Goethe, Schiller, Byron, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset l'ont révélé ; mais le lyrisme n'est pas dans le génie de la nation. Béranger plaît au grand nombre, en dehors de sa portée politique, par cette clarté ingénieuse, cette sobriété un peu nue, ce bon sens proverbial qui, pour nous, se rapprochent trop de la prose. Nous consentons à ce que la muse se serve de ses pieds, surtout lorsqu'ils sont chaussés de mignons cothurnes ; mais nous aimons mieux qu'elle s'enlève à grands coups d'aile, dût-on la perdre dans les nues !

Gautier est donc conduit à poser des apories, affirmant l'existence d'un esprit poétique, auquel adhèrent « Goethe, Schiller, Byron, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset », différent d'un esprit de la nation, auquel adhèrent Rabelais, Montaigne et Béranger. Il n'existe donc pas un canon, mais il coexiste des canons, rivaux, ou complémentaires. La fin du XIX^{ème} siècle prend donc conscience d'un phénomène d'histoire culturelle, qui est l'internationalisation des bibliothèques et des canons littéraires et la transformation des goûts, qui, en dépit de la démocratisation et des transformations de l'enseignement, accueillent les littératures étrangères. Emile Hennequin, dont la critique a des fondements darwiniens et matérialistes, dissocie deux formes de goût dans ses *Écrivains francisés : Dickens, Heine, Tourgueniev, Poe, Dostoïevski, Tolstoï* :

Ainsi il y aurait, entre les esprits, des liens électifs plus libres et plus vivaces que cette longue communauté du sang, du sol, de l'idiome, de l'histoire, des mœurs qui paraît former et départager les peuples ; ceux-ci ne seraient pas divisés par d'irréductibles particularités comme l'école historique moderne s'est appliquée à le faire admettre ; la France, l'Allemagne plus encore, dont la littérature est grecque et cosmopolite, aurait conservé intacte une sorte d'humanité générale et large, toute à tous, sensible à l'ensemble des manifestations spirituelles de l'espèce, payant cet excès de réceptivité par quelque défaut de production originale, le compensant en universelle intelligibilité, réduite à emprunter souvent et à ouvrir pour ainsi dire à façon, mais travaillait pour le monde, plutôt foyer de réflexion, de convergence et de rayonnement que flambeau proprement et solitairement éclatant.

Penser un canon international, européen, impose que soit redéfini le sujet du goût, en termes d'universel ou de général, en termes non pas de production, mais de réception. Hennequin reprend un topos très présent dans la littérature portant sur la Révolution française et la diffusion de ses idées, qui fait de la France et l'Allemagne des nations disposées à l'accueil sensible et intellectuel de la culture des autres nations – ce que Barbey d'Aurevilly appelle le « catinisme » de la France dans son *Goethe et Diderot*.

Contre un canon national se dresse donc un canon transnational, celui qui selon Théophile Gautier que nous avons cité, va « se perdre dans les nues ». Le canon européen est en vérité atopique et anhistorique, idéal et non temporel. Trois réseaux métaphoriques le désignent, le cortège, signe d'une continuité qui mime le déroulement du temps, la sculpture, en particulier celle des médaillons, fréquente sous la plume de Sainte-Beuve, qui constitue un musée imaginaire des écrivains, enfin celle des constellations qui propose des variations sur le topos des Pléiades. S'il s'écrit en occurrences individuelles, le canon implique aussi des rapports d'équilibre. Subrepticement, le canon est pensé comme un cosmos, comme un ordre où chaque astre trouve sa place et son poids spécifique en rapport avec les autres astres. Sur ce point encore, Barbey d'Aurevilly, dans *Goethe et Diderot*, se montre conscient de la métaphore, quand il retourne la constellation en nébuleuse, la clarté en confusion :

Qu'y avait-il de plus contraire à l'esprit suraigu et à la netteté transcendante de l'esprit de Napoléon que cette grande nébuleuse de l'esprit de Goethe, qui, du reste, n'embarrasse pas beaucoup ses adorateurs puisqu'ils la comparent à la Voie Lactée et en font un fourmillement d'indiscernables étoiles ?

Il emploie en effet, très sérieusement, la même métaphore, dans le tome XXIII des *Œuvres et les Hommes, Poésie et poètes*. Il écrit de la génération de 1830 :

Nous avons déjà parlé de Walter Scott dans la première partie de cette étude, de Walter Scott dont les romans ont effacé les poèmes sans effacer le poète. Mais les Mémoires de Byron valent ses poésies ! Mais ceux d'Alfieri valent mieux que son théâtre ! Mais l'Histoire de la Guerre de Trente ans de Schiller l'emporte sur Marie Stuart et Don Carlos ! Mais Goethe, en prose, fait équation à Goethe en Vers ! Et pour ne parler que de notre pays, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, sont des prosateurs presque identiques en valeur à ce qu'ils sont comme poètes ; et Alfred de Vigny, qui est de cette constellation poétique éclos dans le ciel de feu de 1830, doit être nommé, non après eux, mais avec eux...

Cela signifie aussi que le canon idéal est fait d'énumérations, de séries, souvent indissociables. Cette sérialité structure certaines pages de critique, où le modèle de la constellation est associé à une conception optimiste du grand écrivain : Emile Deschanel, dans sa *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle* projette ainsi dans le ciel astral l'idéal littéraire européen. On observera qu'il cherche non pas à dépasser les filiations locales mais à les intégrer à une communauté naturelle d'esprits :

Le grand artiste est donc, si l'on peut ainsi dire, celui qui est le plus homme : — le plus lui-même et le plus tout le monde. — Il répand sur tous son humanité, il anime tout de son âme. Tempérament riche, passion ardente, imagination féconde, au service d'un cœur généreux et d'un bon sens exquis, d'une haute raison : voilà l'artiste !

Il agit principalement sur ses pairs, sur les âmes dignes de la sienne. Un artiste en éveille un autre, un grand esprit s'aimante à un autre grand esprit. La Fontaine, entendant une ode de Malherbe, se sent poète. Corrège, regardant le tableau de la *Sainte Cécile* de Raphaël, s'écrie : « Et moi aussi je suis peintre ! » *Anch'io son pittor !* Cimabue découvre et forme le Giotto ? Dante l'attire et le tient près de lui ; Pétrarque et Boccace célèbrent sa gloire : l'armée de ses élèves est innombrable. — Dante donne la parole aux anges de Giotto ; Giotto, de son côté, saisit les anges de Dante et les fixe par le crayon et la couleur, afin qu'ils ne s'envolent plus. L'Orcagna, comme le Giotto s'inspirent du Dante dans les peintures du Campo-Santo, qu'étudièrent tous les artistes du quinzième et du seizième siècles. Michel-Ange, à son tour, traduit le Dante avec ses pinces et lui rend témoignage : « Ah ! que n'ai-je été comme lui ? Pour son dur exil avec sa vertu, je donnerais la plus heureuse vie ! » L'Arioste et le Titien s'inspirent l'un de l'autre et se donnent mutuellement une seconde immortalité. — Milton fait à Shakespeare cette épitaphe : « Qu'a besoin mon Shakespeare, pour ses os vénérés, que tout un siècle s'épuise à entasser des pierres, ou que ses restes consacrés soient cachés sous une pyramide à pointe étoilée ? Fils chéri de la mémoire, grand héritier de la renommée, que te sert un si faible témoignage pour ton nom, à toi qui t'es bâti dans notre étonnement, dans notre admiration, un monument de longue vie ?... Tu reposes enseveli dans une telle pompe, que les rois, pour un pareil tombeau, voudraient mourir ! » — Le Tasse, un martyr, envoie à un autre martyr, au Camoëns, alors presque ignoré, ce souvenir reconnaissant : « Le bon Louis déploie tellement son vol glorieux, que tes vaisseaux éprouvés, ô Vasco, ne purent aller si loin !... » Rubens rend témoignage à Léonard de Vinci, comme Michel-Ange au Dante : « Léonard de Vinci, écrit Rubens, parla force de son imagination aussi bien que par la solidité de son jugement, élevait les choses divines par les humaines. » Molière s'abreuve de Rabelais, et La Fontaine aussi, — bien plus encore que de Malherbe. — Beethoven, admirateur passionné de Mozart, se forme d'abord sur ses compositions, comme Mozart sur celle de Haydn. « Écoutez ce jeune homme, avait dit Mozart en montrant Beethoven, il fera parler de lui dans le monde. » Et de même Haydn avait dit au père de Mozart : « Sur mon honneur et devant Dieu, je vous déclare que votre fils est le meilleur compositeur de nos jours. » — Goethe, malgré sa forte personnalité, ne laissait pas non plus de s'inspirer des grands génies qui l'avaient devancé, tantôt de Raphaël et tantôt de Molière, tantôt de Schiller ou de Kant ; parfois même, de quelques talents moins élevés : il les indique, honnêtement, dans ses entretiens avec Eckermann — Le chef-d'œuvre de Chateaubriand, *René* y ne se trouve-t-il pas déjà tout entier dans ces six lignes des *Confessions* de Jean-Jacques ? « J'atteignis ainsi ma seizième année, inquiet, mécontent de tout et de moi, sans goût de mon état, sans plaisirs de mon âge, dévoré de désirs dont j'ignorais l'objet, pleurant sans sujet de larmes, soupirant sans savoir de quoi, enfin caressant tendrement mes chimères, faute de rien voir autour de moi qui les valût. » Rousseau, en effet, est bien le père de Chateaubriand et de George Sand, et de la plus grande partie de notre littérature romantique.

Ainsi ces grands esprits s'aiment les uns les autres. Ainsi ces génies, comme des étoiles, croisent leurs rayons à travers le ciel, en répandant leur divine lumière sur l'univers et sur l'humanité.

On le vérifiera aisément à la lecture des collocations établies par l'interrogation de la base corpus OBVIL à l'aide de l'outil Philologic 3. Les clouds prennent ainsi toute leur valeur. L'annexe 2, qui sélectionne les fréquences les plus hautes, rend visible la sérialité où le nom de Goethe convoque d'autres noms canoniques.

On assiste ainsi, dans cette construction, à une héroïsation des écrivains, dont Goethe devient un des modèles par excellence. La fictionnalisation, en particulier biographique, sert une hagiographie dont les finalités sont multiples : il s'agit de donner à l'humain une unité qui par-delà les différences nationales s'accomplit par l'art, et en particulier la littérature, et fonde une communauté humaine définie et autonome,

une « race », comme la désigne, à propos de Victor Hugo, Paul Bourget dans ses *Études et portraits (I)* :

Victor Hugo aura été ce personnage représentatif au plus haut chef, un héros littéraire incomparable. Il était, de son vivant, l'*Ecrivain*, et le cas le plus réussi de cette race qu'il ait été donné à un contemporain de réaliser, depuis Goethe. De ce point de vue, son existence entière peut être considérée comme une œuvre d'art à laquelle la chance et la volonté avaient concouru en proportions pareilles. Il avait su maintenir un équilibre accompli entre la vie physique et la vie intellectuelle, si bien que, dans un âge de troubles cruels, il a gardé jusqu'à la fin la sérénité du génie qui domine son art et remplit toute sa tâche.

Taine, dans ses *Derniers essais de critique et d'histoire*, à propos de George Sand, reprend ce principe d'un Goethe modèle de référence, mesure du parfait écrivain. Le canon se formule ainsi en parallèles, qui ménagent, sur des trajectoires similaires, des différences d'auteur à auteur pour construire le tableau d'une civilisation.

Après une période de révoltes et d'orages, elle est entrée dans la voie droite et grande qui est celle de Goethe et de tous les esprits véritablement bienfaisants. Par la pratique de la vie et par l'étude des sciences, elle est arrivée au calme, elle a compris et loué le travail, le bon sens, la raison, la société, la famille, le mariage, toutes les choses utiles, salutaires ou nécessaires.

A mon sens, sauf la distance de la prose à la poésie, ses Nouvelles rustiques sont presque égales à l'*Hermann et Dorothee* de Goethe. Pour le style, il est unique, aussi grec que celui de Goethe, avec cette différence que les vers de Goethe semblent imités d'Homère et que le récit de George Sand semble inspiré par Xénophon. Que l'on compare les dialogues *des Économiques*, *de la Cyropédie*, et ceux de *la Petite Fadette* ou *des Maîtres Sonneurs*, et l'on verra les analogies du vocabulaire, de la syntaxe et de la logique. Dans une civilisation comme la nôtre, sous une telle surcharge d'abstractions et de théories, au milieu d'une littérature si compliquée et si composite, cette création, cette rénovation de la langue primitive est un tour de force presque sans exemple, et, dans l'œuvre immense de George Sand, aucune œuvre ne donne une idée si haute de l'originalité de son génie et de la flexibilité de son esprit.

Antoine Albalat, dans *Comment on devient écrivain*, reprend le même parallèle de Goethe à Sand. Les limites de ce canon se lisent dans la surhumanité prêtée aux créateurs européens qui s'aiment les uns les autres. Emile Hennequin, dans *Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans* construit, à propos de Victor Hugo, le portrait idéal de l'écrivain parfait, centon fait des qualités de Hugo, Shakespeare, Heine, et Balzac. L'horizon ultime du canon, c'est donc cette synthèse idéale des grands écrivains :

De même l'œuvre de M. Hugo, dont nous avons résumé en quelques mots l'essence, demeure une des plus énormes qu'un cerveau humain ait enfantées. Que l'on suppose jointe à la faculté verbale qui l'a produite, les facultés analytiques et réalistes d'un Balzac, la grâce d'un Heine, ce serait Shakespeare ; que l'on joigne encore à cette intelligence reine, la pensée encyclopédique d'un Goethe, l'on aurait un poète transcendant, qui porterait en sa large cervelle toutes les choses et tous les mots. Etre de cet ensemble inouï un fragment notable, suffit à la gloire d'un homme.

Mais si le canon construit, abstraitement, une figure forte de l'écrivain en apothéose, discriminante et hiérarchisante, il porte aussi en lui les marques de ses limites, il n'est pas aussi homogène qu'il l'affirme. L'hétérogénéité, des valences de la figure de Goethe par exemple, apparaît telle qu'elle permet de périodiser la figure de l'écrivain canonisé. Ainsi on distinguerait trois Goethe : le Goethe de circonstance, je veux dire le Goethe de la poésie dite de circonstance et lyrique de la première période, correspondant diversement, voire contradictoirement, à un idéal romantique chez Gautier, à un idéal classique, chez Sainte-Beuve⁸ ; puis le Goethe scientifique, observateur des faits et des phénomènes, qui sait voir, qui conduit à une littérature des impassibles où trouvent place les réalistes, les naturalistes, Flaubert, mais aussi l'art pour l'art de Leconte de Lisle ; enfin une Goethe plus social, représentant d'une aristocratie intellectuelle, nationale et pacifique, qui symbolise avant 1914 l'écrivain traditionaliste, chez Paul Bourget, et après 1918 un idéal intellectuel européen, chez Curtius et Valéry. C'est ce poète lyrique, scientifique universel,

⁸ Voir, sur ce point, Antoine Compagnon : *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil 1998, chap. 7, La valeur, pp. 254–257.

pacifiste et européen, qui est célébré en 1932 dans les revues françaises, à la Bibliothèque Nationale et dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne en présence des plus hautes autorités de l'État⁹. Se trouve alors recomposé un canon allemand, humaniste et universel, réunissant Goethe, Beethoven, et Schiller, ces deux derniers avec l'interprétation de la IX^{ème} symphonie. Il y a donc dans la longue durée une transformation du canon, voire un épuisement. Car Goethe disparaît du discours critique postérieur à la Seconde Guerre mondiale – il est alors remplacé par les romantiques allemands de Léna, Novalis, Hölderlin, les frères Schlegel, peu présents dans le corpus du labex OBVIL qui s'étend de 1830 à 1930, peut-être parce qu'il symbolise un universalisme de l'esprit et de la pensée que la Seconde Guerre mondiale met en déroute.

Mais il est une autre hétérogénéité, non pas interprétative, mais due aux épistémès qui fondent l'interprétation, elles-mêmes indissociables de l'histoire événementielle. C'est évidemment lorsqu'il est confronté à l'histoire que le canon est ébranlé. Cette histoire est multiple, sociale et économique, nationale, idéologique au sens d'histoire des idées et des méthodes. Il faudra se contenter de quelques remarques.

Le canon idéal repose sur un principe de transitivité, nous l'avons vu, qui transcende les frontières linguistiques, géographiques, nationales et raciales. Taine permet de poser la contradiction du canon, tendu entre universalisme et particularisme national. Il rappelle en particulier l'influence exercée par le dehors dans son introduction à son *Histoire de la littérature anglaise* : ces dehors, ce sont évidemment les déterminismes locaux, mélangés à d'autres déterminismes. On oublie trop souvent combien la lutte et la guerre sont au cœur de la pensée de l'auteur de *De l'Intelligence*. On peut interpréter ce mixte de déterminismes, locaux et étrangers, comme un facteur d'équilibre ou de déséquilibre :

Tous ces dehors ne sont que des avenues qui se réunissent en un centre, et vous ne vous y engagez que pour arriver à ce centre ; là est l'homme véritable, j'entends le groupe de facultés et de sentiments que produit le reste. Voilà un nouveau monde, monde infini, car chaque action visible traîne derrière soi une suite infinie de raisonnements, d'émotions, de sensations anciennes ou récentes, qui ont contribué à la soulever jusqu'à la lumière, et qui, semblables à de longues roches profondément enfoncées dans le sol, atteignent en elle leur extrémité et leur affleurement. C'est ce monde souterrain qui est le second objet, l'objet propre de l'historien. [...] Si vous voulez observer cette opération, regardez le promoteur et le modèle de toute la grande culture contemporaine, Goethe, qui, avant d'écrire son *Iphigénie*, emploie des journées à dessiner les plus parfaites statues, et qui, enfin, les yeux remplis par les nobles formes du paysage antique, et l'esprit pénétré des beautés harmonieuses de la vie antique, parvient à reproduire si exactement en lui-même les habitudes et les penchants de l'imagination grecque, qu'il donne une sœur presque jumelle à l'Antigone de Sophocle et aux déesses de Phidias.

Les métaphores géologiques et végétales de l'enracinement permettent donc très souvent dans notre corpus de lier écrivain canonique et terre, environnement propre. L'écrivain canonique allemand correspond ainsi à un moment historique de l'Allemagne, celui de l'émergence de sa nationalité et de l'unité de sa nation. Cette idée est présente dans la *Revue wagnérienne*, chez Paul Bourget ou Renan. Un entretien familial de Catulle Mendès, qui oppose *Le jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste*, en dépit du wagnérisme de Mendès, pose les limites du transport de l'esthétique allemande dans un contexte français. Le déterminisme local restreint les possibilités des transferts culturels de ce type. Mendès distingue esprit français et esprit allemand, admiration et imitation, excès allemands et grandeur véritable, française.

Le Wagnériste. — Moi-même. Il est l'Allemand par excellence ! À la fois poète et musicien, il contient à lui seul autant d'Allemagne que le poète Goethe et le musicien Beethoven. Il a poussé à l'extrême — car il est de l'espèce des génies excessifs — toutes les qualités et tous les défauts d'une race qui, après avoir écrit le premier Faust, croit devoir écrire le second, et à qui il ne faut pas moins de trois tragédies pour mettre en scène l'histoire de Wallenstein. Son drame — non pas toujours, mais quelquefois — évite la vivacité de l'action, s'attarde à de longs récits, s'étale en de vastes développements de caractères ou de passions, s'idéalise par la recherche des symboles jusqu'à devenir irréel, et n'en est pas moins poignant au point de vue du peuple pour lequel il a été conçu, n'en doit pas paraître moins admirable au critique loyal qui fait la part des nationalités. Mais vous, créateur, n'empruntez rien à une personnalité qui n'est pas, qui ne peut pas être la vôtre. L'esprit français, c'est l'esprit clair, précis, rapide au but ; soyez puissant, hautain, sublime — et net. Même quand il s'agit de musique pure, re-

⁹ Voir Didier Alexandre : « Le centenaire de Goethe : regards croisés sur le monde actuel ». Dans : Didier Alexandre/Wolfgang Asholt (Éds.) : *France-Allemagne, regards et objets croisés. La littérature allemande vue de France – La littérature française vue d'Allemagne*. Tübingen : Narr 2011, pp. 1–14.

poussez l'influence des maîtres allemands. Admirez, n'imitiez pas ; musicien de chambre, écarterez-vous de Raff et de Brahms ; symphoniste, défiez-vous de Schumann.

Cet enracinement du génie est décliné avec des variantes, race chez Hennequin, peuples ayant un ethos dû à une physiologie particulière chez Deschanel, race indo-européenne ou sémite chez Renan. On présente ainsi que le savoir linguistique, les pseudosciences de la race, ou la biologie comparée, sous-tendent ces constructions du canon et introduisent un principe d'adaptation ou de lutte. Taine, dans la conclusion de son *La Fontaine et ses fables* introduit ce principe d'une adaptation au milieu, source de différences de nation à nation, moyen d'affirmation d'une identité nationale.

Une race se rencontre ayant reçu son caractère du climat, du sol, des aliments, et des grands événements qu'elle a subis à son origine. Ce caractère l'approprie et la réduit à la culture d'un certain esprit comme à la conception d'une certaine beauté. C'est là le terrain national, très-bon pour certaines plantes, mais très-mauvais pour d'autres, incapable de mener à bien les graines du pays voisin, mais capable de donner aux siennes une sève exquise et une floraison parfaite, lorsque le cours des siècles amène la température dont elles ont besoin. Ainsi sont nés La Fontaine en France au dix-septième siècle, Shakespeare en Angleterre pendant la Renaissance, Goethe en Allemagne de nos jours.

Mais cette différenciation peut conduire aussi, de manière évidente, à l'affirmation d'altérités telles que les canons sont irréductibles à toute communauté européenne. Au contraire, la métaphore guerrière s'impose. Barbey d'Aurevilly, dans *Goethe et Diderot*, reprend le poncif de la rencontre de Napoléon et Goethe à Weimar, qui deviendra central dans la pensée de Valéry, pour le renverser. La littérature devient un moyen de conquête, plus efficace que la guerre :

Depuis l'Empire de Napoléon, qui faisait forteresse à la frontière contre tout ce qui n'était pas français, l'Allemagne positivement nous avait envahis, et, chose lamentable ! c'était nous-mêmes qui lui avions ouvert nos portes. Elle était chez nous, non pas, comme à présent, dans deux départements, mais partout, et plus forte et plus incontestée qu'elle ne l'est présentement à Strasbourg ou à Metz. Philosophiquement et littérairement, l'Allemagne nous occupait. Elle avait subjugué l'imagination et l'opinion françaises. Celui qu'elle croit le plus grand de ses récents grands hommes (pour des raisons qu'on n'a point ici à examiner, cela la regarde !), Goethe, son Bonaparte intellectuel, était entré, littérairement, en France, comme notre Bonaparte, à nous, était entré militairement chez elle. Seulement, pour Goethe, pas de bataille de Leipsig. Envahis, il nous avait gardés. Plus heureux que le conquérant par les armes, le conquérant par la plume s'était établi, fortifié et étendu dans sa conquête...

Une telle pensée est reprise par les critiques de droite, Pierre Lasserre, dans *Des romantiques à nous*, ou encore Léon Daudet, dans sa charge contre le dix-neuvième siècle français :

Ce que nous appelons notre romantisme, c'est-à-dire l'ensemble de notre littérature française de l'année 1820 à l'année 1840 environ, ne serait qu'une phase dans le développement de ce grand phénomène historique, la plus dramatique et la plus éclatante, il est vrai, celle où nous voyons une magnifique pléiade de beaux génies de chez nous, cruellement séparés des vives sources nationales où un Corneille, un Racine, un Molière, un Bossuet, un La Fontaine, avaient bu leur immortelle jeunesse, et en proie à mille démons nordiques sous l'inspiration desquels un Byron, un Schiller, le Goethe de Werther et du premier Faust purent s'épanouir dans toute la richesse et la plénitude de leur nature, mais ils ne pouvaient, eux, que grimacer, s'agiter et se convulser. L'invasion massive aurait continué sans arrêt après 1840, et abouti à cet épuisement presque complet de la sève littéraire proprement française dont nous sommes aujourd'hui témoins.

Je conclurai ces remarques sur un dernier constat. Le canon suppose un idéal artistique et littéraire, plein accomplissement de l'homme, national, européen, historique, éternel. Il est donc indissociable d'un modèle de littérature pure, dont la valeur suprême, le style, la littérarité, est le présupposé fondamental élevé au rang de vertu quasi théologique d'une religion de la littérature. Or, il apparaît, chez le dernier Taine, dans les années 1880, que cet idéal est doublement menacé par le commerce et par l'imitation qui lui enlève sa singularité. C'est dire que le canon demeure indissociable de valeurs de désintéressement, de sociabilité, d'aristocratie, de patience et de foi dans la longue durée et de valeurs européennes exclusives des biens matériels, de la société du spectacle et du consumérisme qui marquent l'Europe à partir des années 1850, propres au « bourgeois » et venus en particulier du continent américain. Si le terme de mondial-

sation s'est banalisé, l'origine du phénomène et la transformation qu'il provoque dans les domaines de la littérature et de la culture, qui de pratiques élitistes aux enjeux symboliques immatériels deviennent des pratiques populaires, commerciales et financières, se trouvent bien latents dans le discours critique de la fin du XIX^{ème} siècle. La hantise d'une littérature mondiale relativise l'existence d'une littérature européenne naissante. Taine écrit dans ses *Derniers essais de critique et d'histoire* :

Voilà les misères de notre monde : un gros public de foire, une concurrence outrée, des enrichis sensuels, des riches mondains, des archéologues minutieux, des coteries de critiques et de théoriciens ; c'est bien là ce que peuvent donner le pêle-mêle et le raffinement d'une capitale démocratique. Par contre-coup, nous avons dans l'art les exhibitions de foire, l'exagération des effets, l'empire mesquin des convenances, la minutie pénible de l'antiquaire, les styles maniérés et étiolés : bref, des grossièretés pour la foule et des curiosités pour les délicats. Mais, à côté du mal, il y a le bien : je me suis dit le mal tout bas ; à présent disons le bien tout haut.

Ainsi Léon Pierre-Quint, dans *Les Droits de l'écrivain dans la société contemporaine* défend, en prenant pour exemple Goethe, un idéal littéraire de pureté, en reprenant pour modèle Goethe, en 1928, en un moment où la question de la valeur commerciale et matérielle des textes commence à être posée, en réaction contre l'affirmation de la pureté de la littérature :

Faire le tour des notions acquises de son époque est sans doute une des meilleures voluptés. La sagesse des Goethe ou des Vinci, la beauté de leurs passions et de leurs amours, la grandeur de leur activité sont fondées sur le développement de toutes leurs facultés de connaître. L'action et la révolte ne se comprennent justement que dans le but de rejeter les erreurs et les préjugés d'un monde imbécile et pour maintenir ses trésors les plus purs.

Le corpus critique du labex OBVIL, en dépit de ses évidentes limites actuelles, permet une double approche de la question du canon, quantitative et qualitative. Sa traversée met en évidence la place éminente, et problématique, de Goethe dans ce qu'il est convenu d'appeler un canon européen. Un canon, évidemment, limité à quelques nations, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie, le Portugal, l'Allemagne et la France. Un canon qui pour échapper à l'enracinement national et aux rivalités entre les nations, géographiques, linguistiques, culturelles, doit se situer dans un espace abstrait, idéal, voire céleste. Le canon demeure bien ce qu'il doit être : une mesure, l'*Ecrivain*, de tout écrivain, l'horizon ultime des littératures qui n'en conservent pas moins leur singularité et donc leurs différences. L'Europe littéraire, si elle prétend exister, a besoin de ces héros. Et ce besoin est non seulement intellectuel, mais aussi politique. L'exigence profonde d'un canon européen répond à une crise de civilisation. C'est encore un héros que Romain Rolland célèbre dans sa *Vie de Beethoven* :

La vieille Europe s'engourdit dans une atmosphère pesante et viciée. Un matérialisme sans grandeur pèse sur la pensée et entrave l'action des gouvernements et des individus. Le monde meurt d'asphyxie dans son égoïsme prudent et vil. Le monde étouffe. – Rouvrons les fenêtres. Faisons rentrer l'air libre. Respirons le souffle des héros.¹⁰

Bibliographie

Sources

<http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique>

<http://obvil-dev.paris-sorbonne.fr/philologic/critique>

¹⁰ Romain Rolland : *Vie de Beethoven*. Paris : Hachette 1913, p. V.

Ouvrages critiques

Alexandre, Didier : « Le centenaire de Goethe : regards croisés sur le monde actuel ». Dans : Didier Alexandre/Wolfgang Asholt (Éds.) : *France-Allemagne, regards et objets croisés. La littérature allemande vue de France – La littérature française vue d'Allemagne*. Tübingen : Narr 2011, pp. 1–14.

Bloom, Harold : *The Western Canon : the Books and School of the Ages*. New York : Riverhead Books 1994.

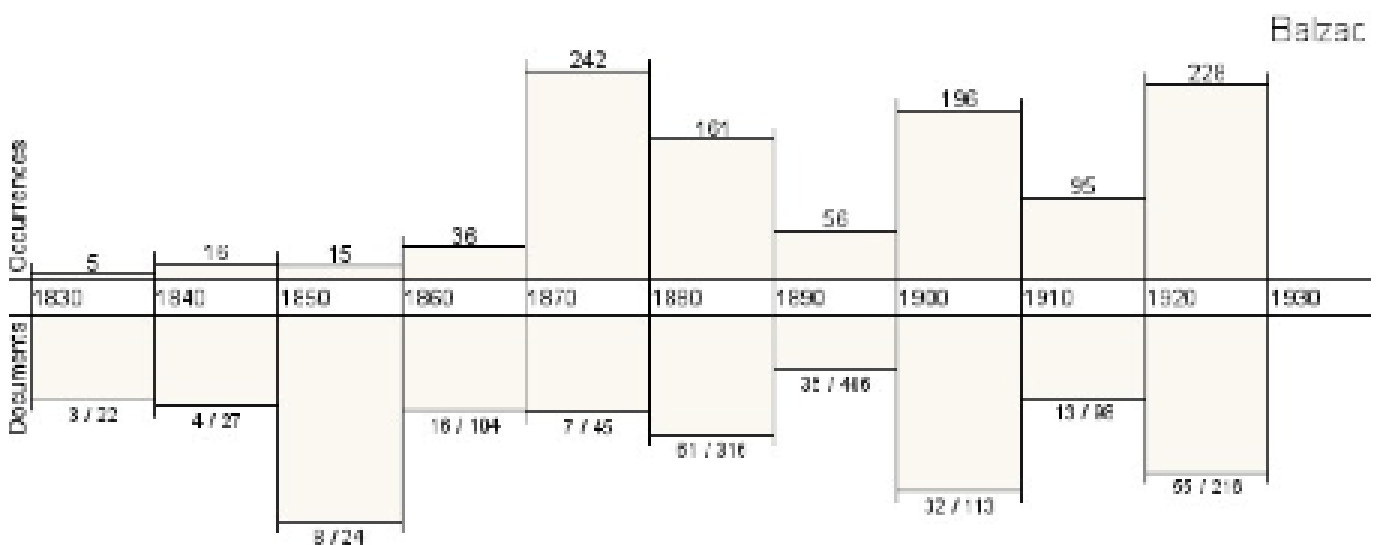
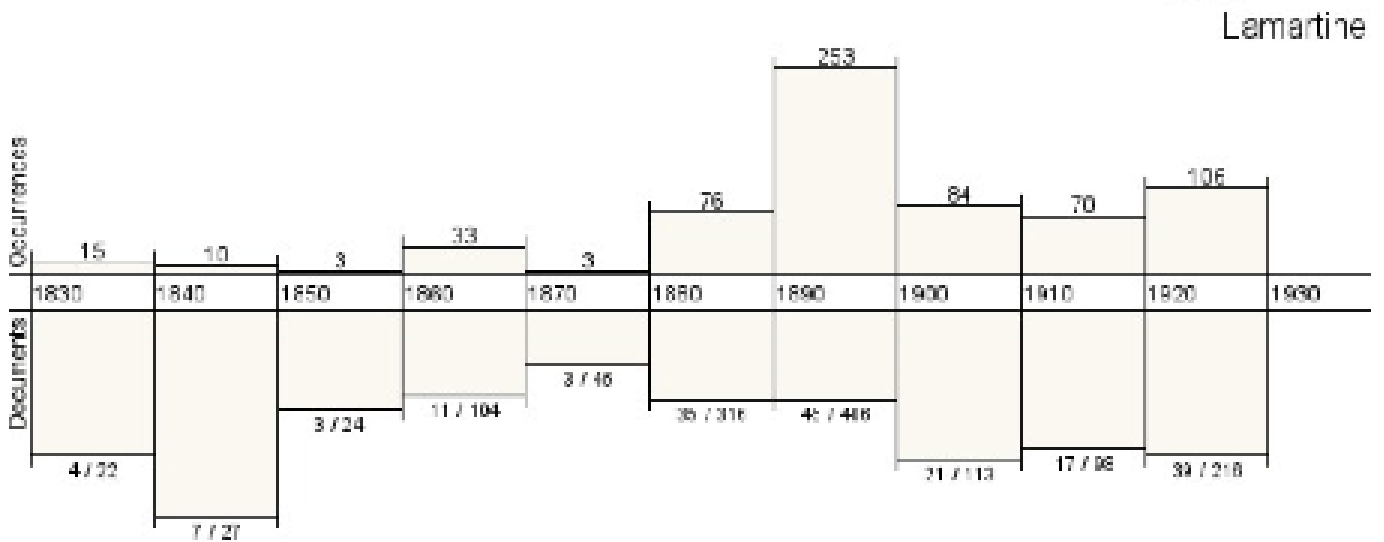
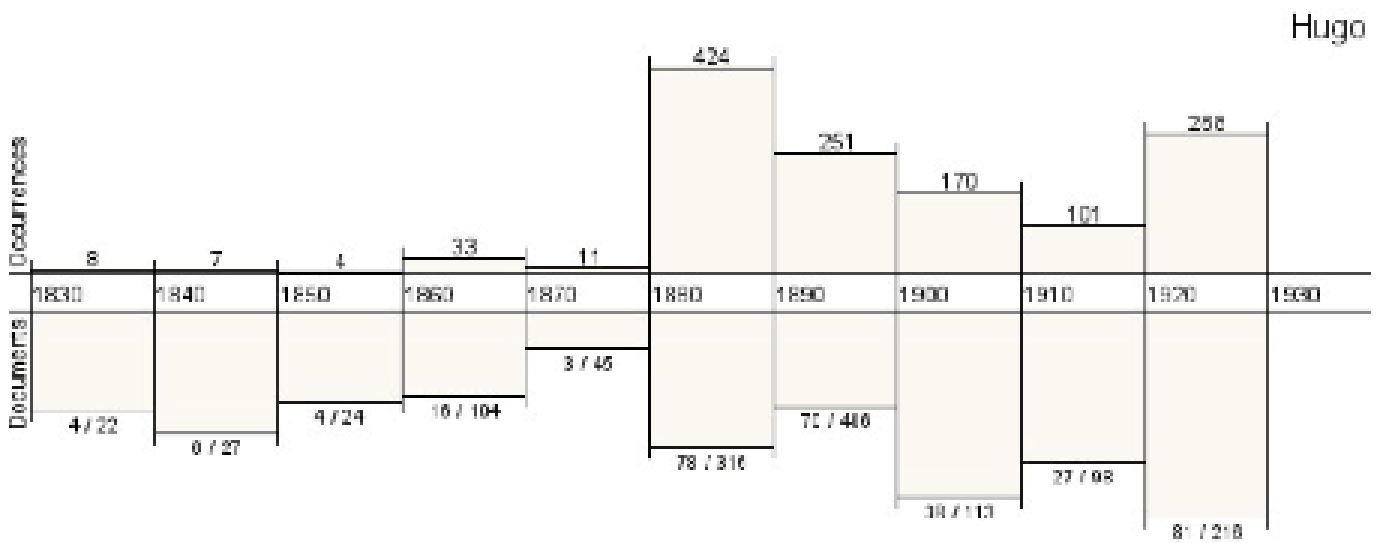
Compagnon, Antoine : *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil 1998.

Jey, Martine : *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*. Metz : Université de Metz 1998 (Recherches textuelles, 3).

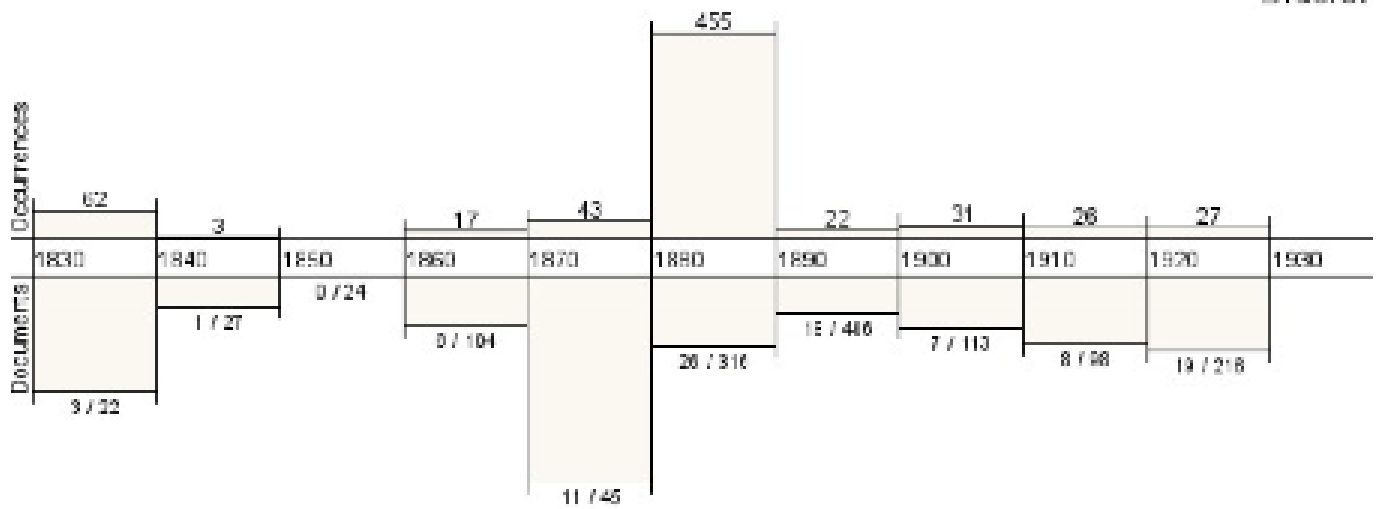
Pédauque, Roger T. : *Le document à la lumière du numérique*. Caen : C&F éditions 2006.

Rolland, Romain : *Vie de Beethoven*. Paris : Hachette 1913.

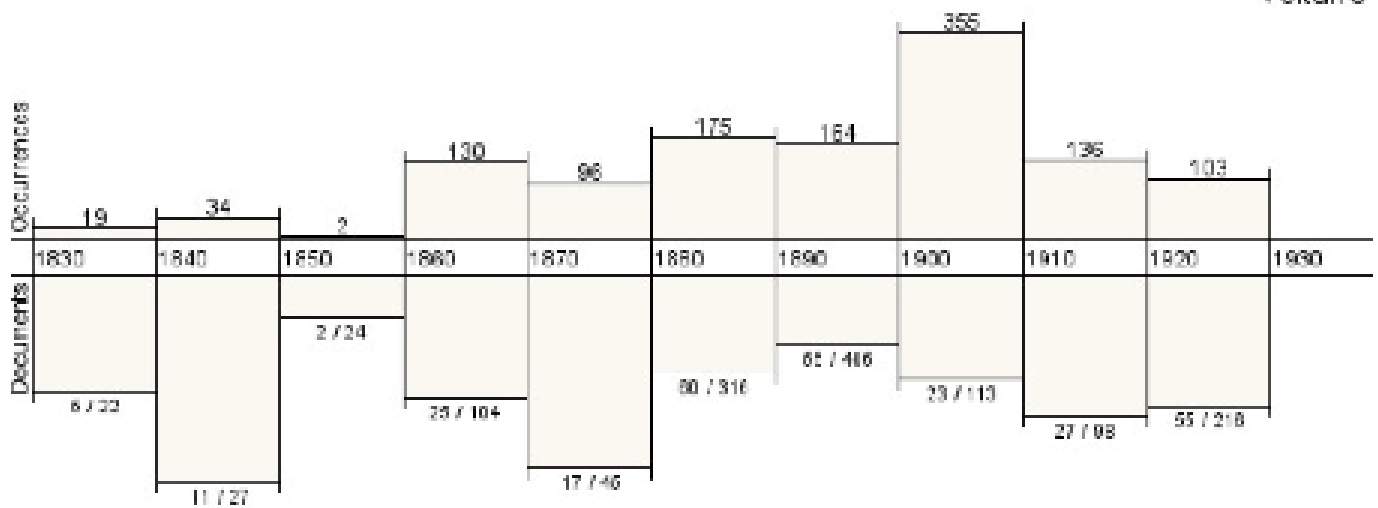
Annexe 1 : Occurences du nom d'auteur dans le corpus critique du labex OBVIL



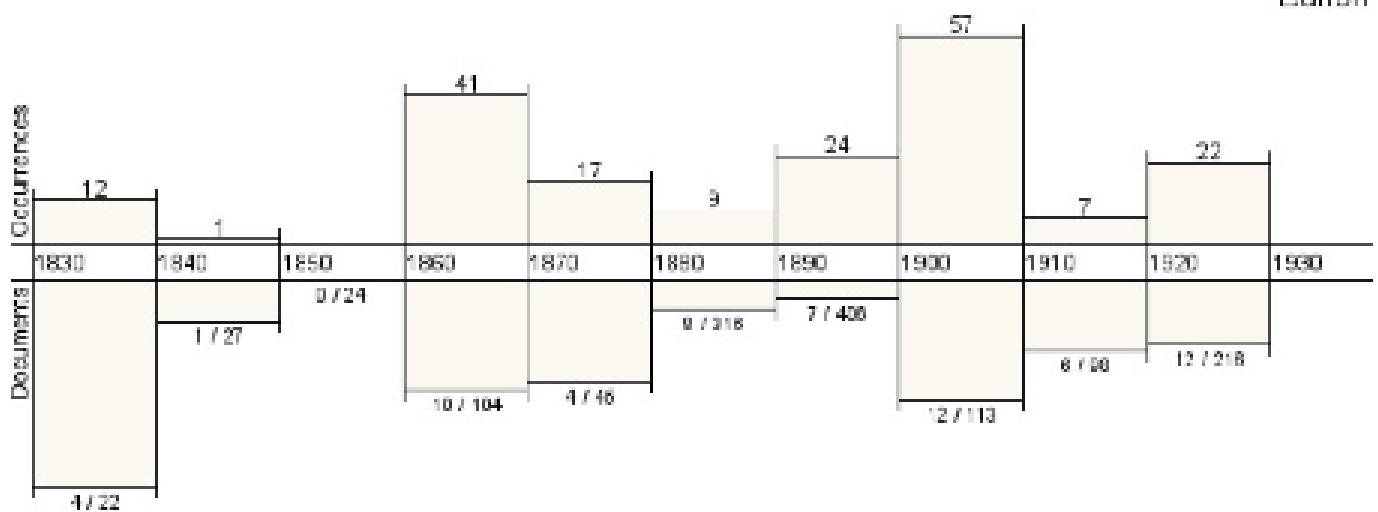
Diderot

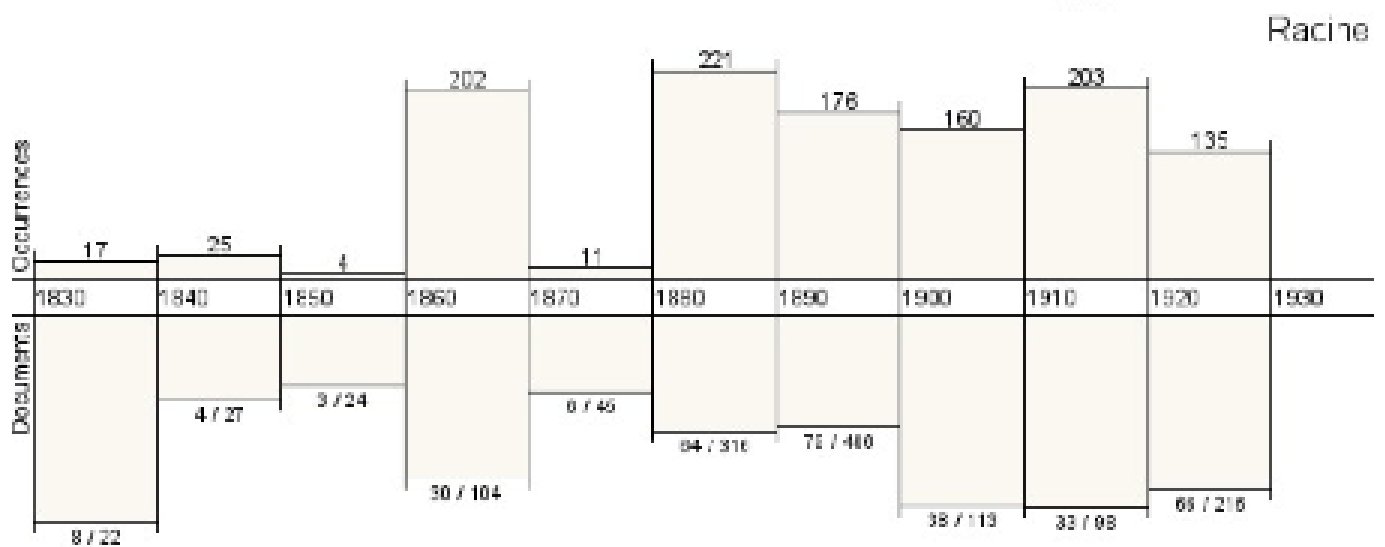
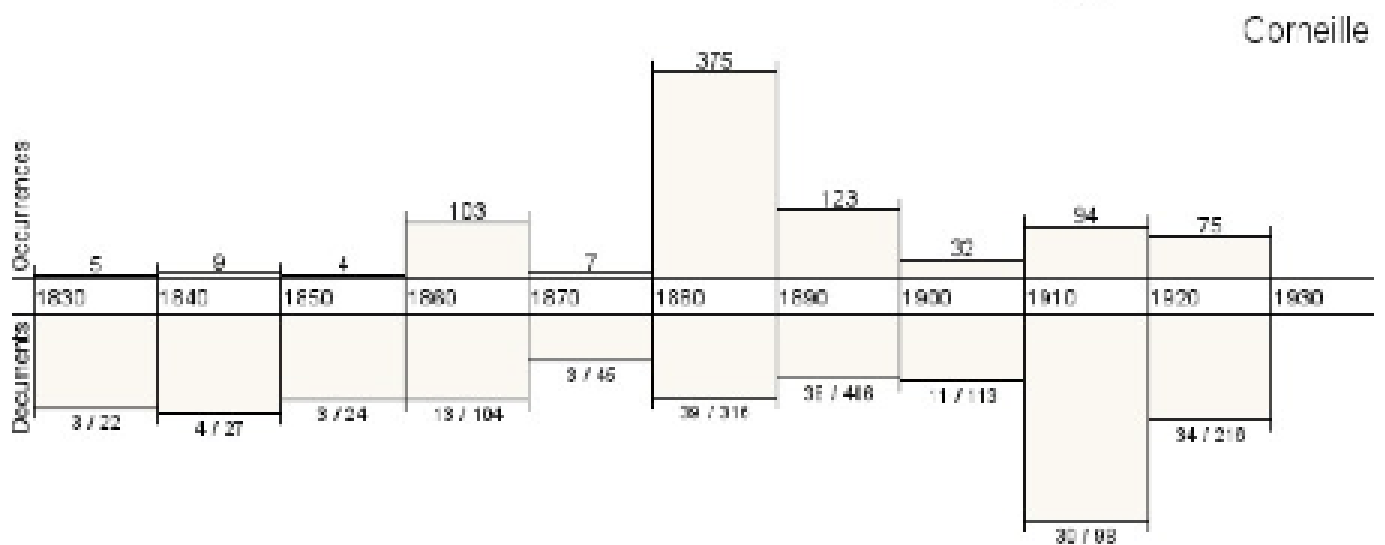
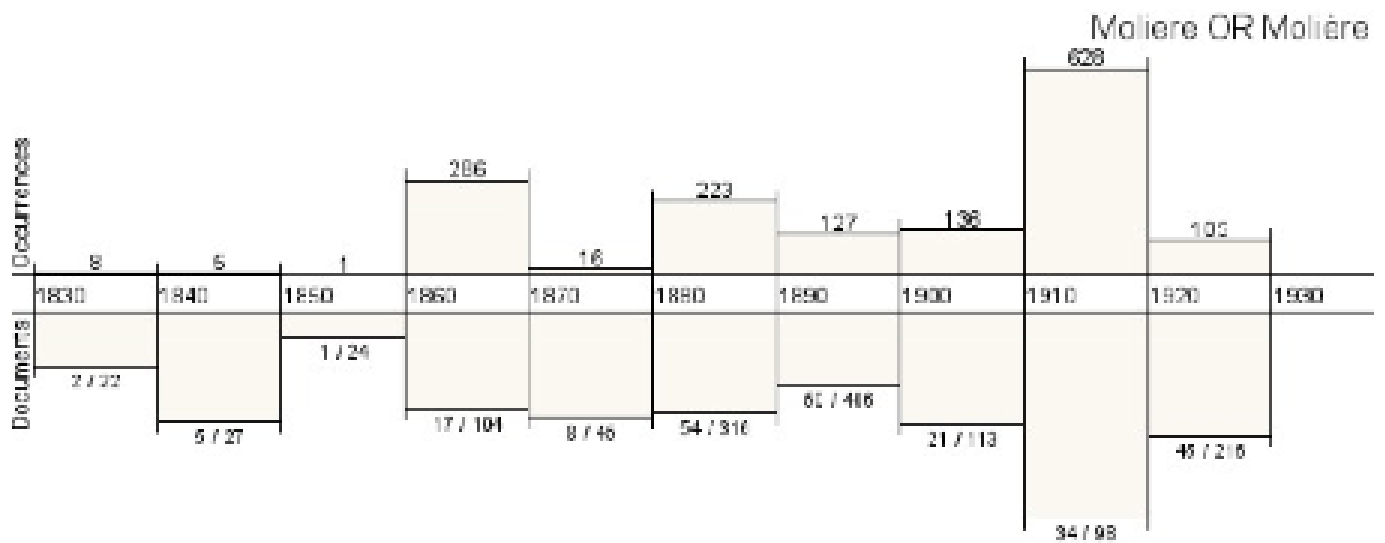


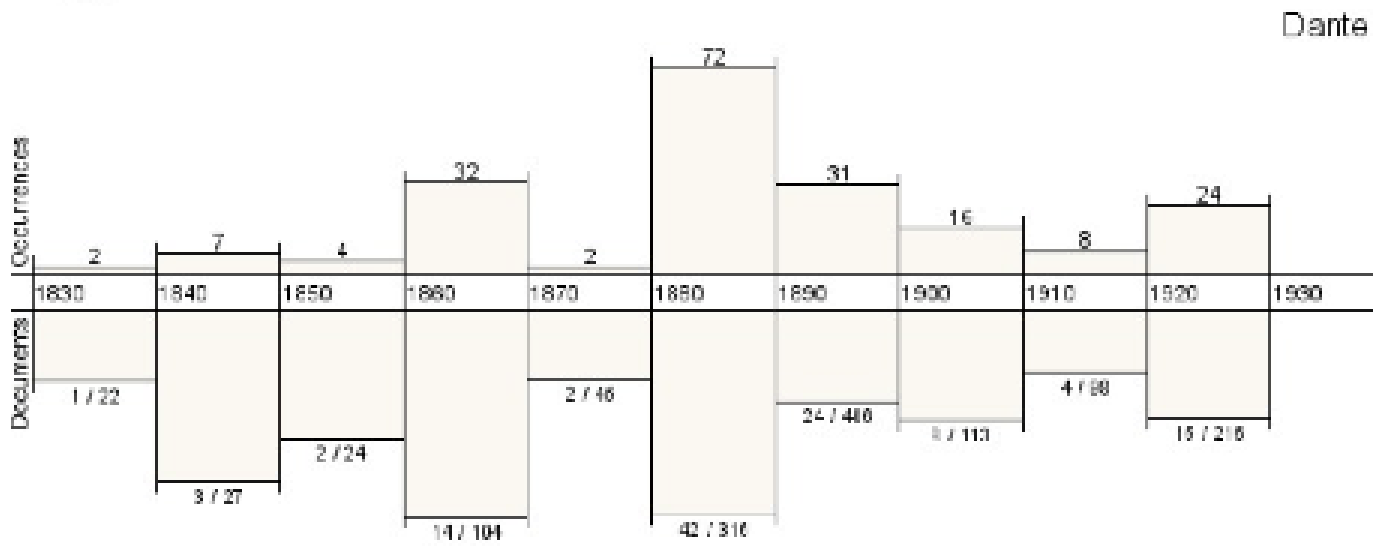
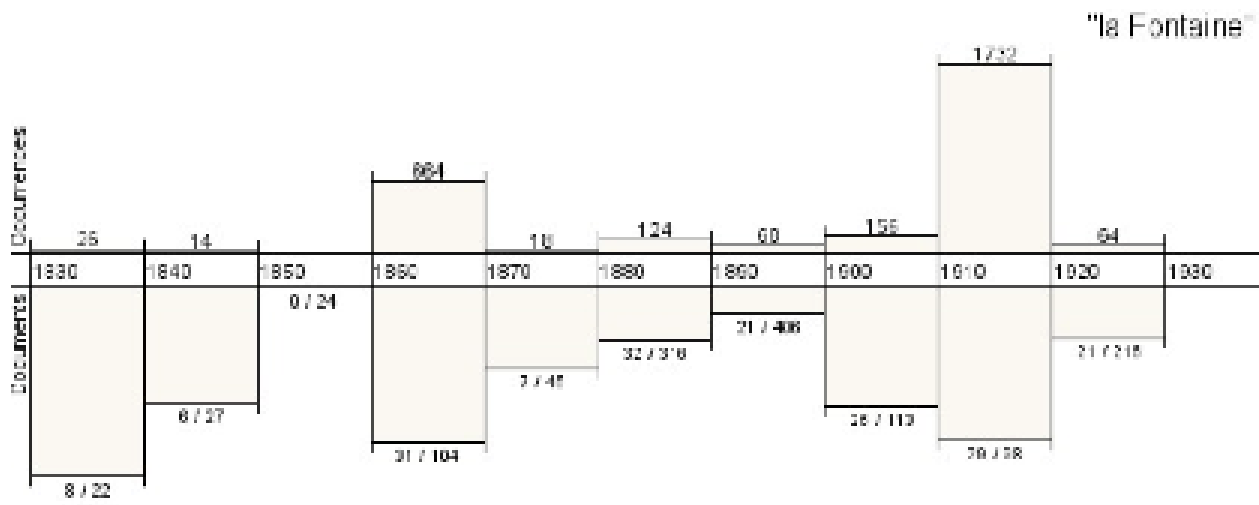
Voltaire



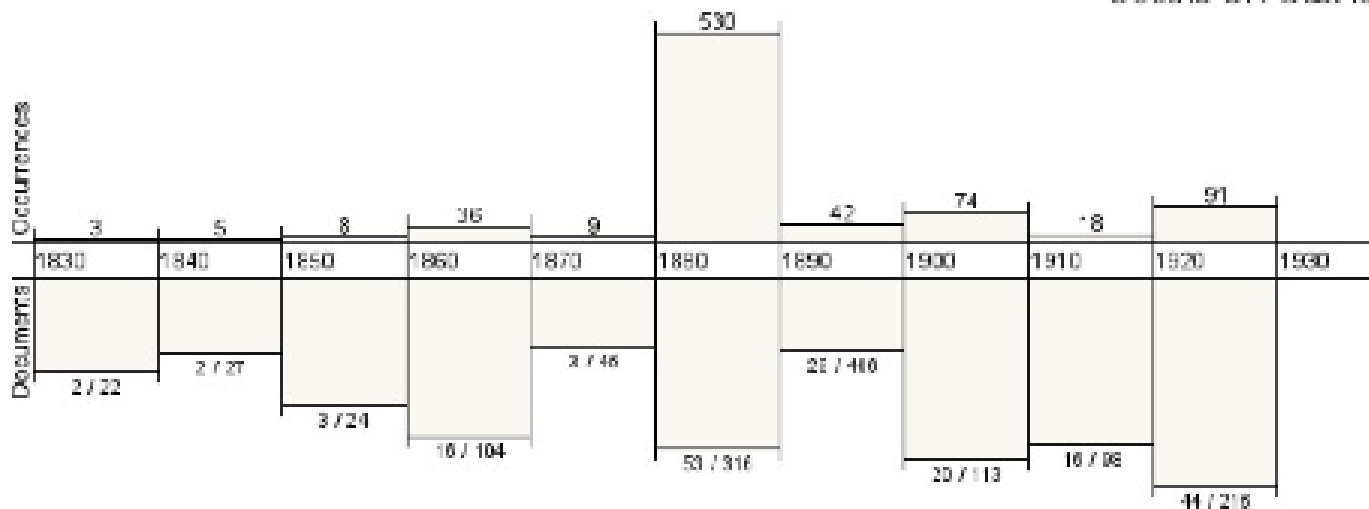
Buffon



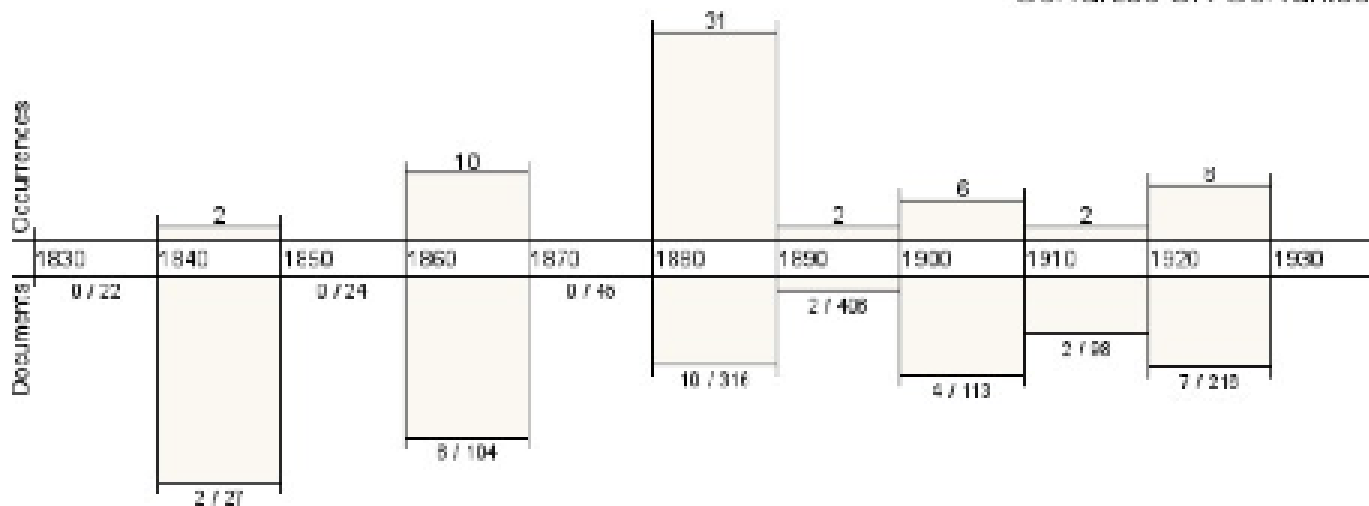




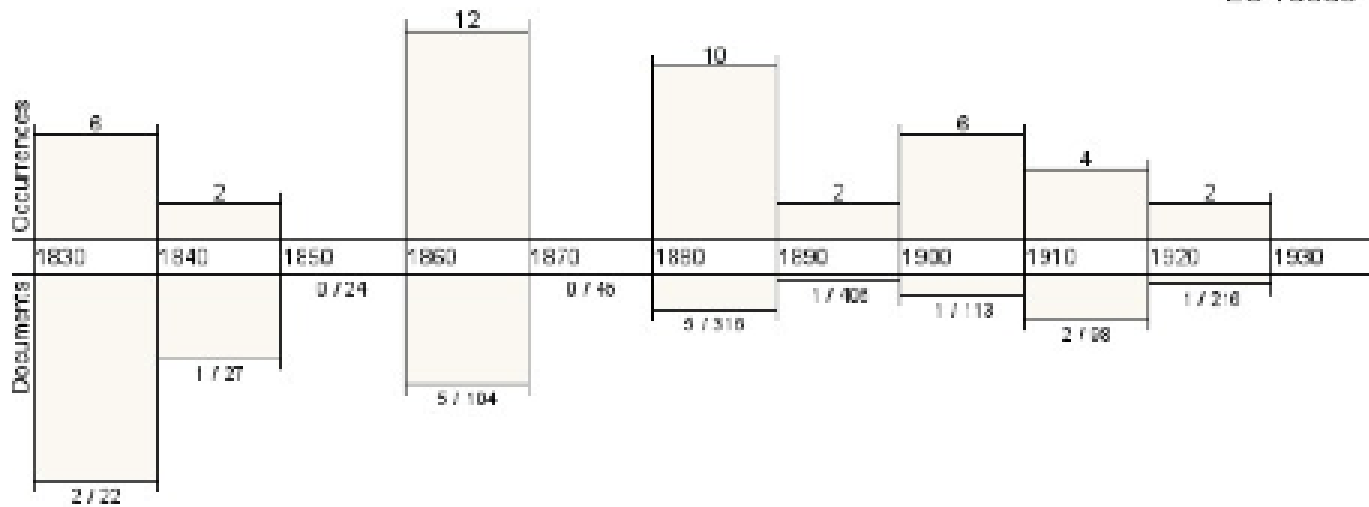
Goethe OR Gœthe



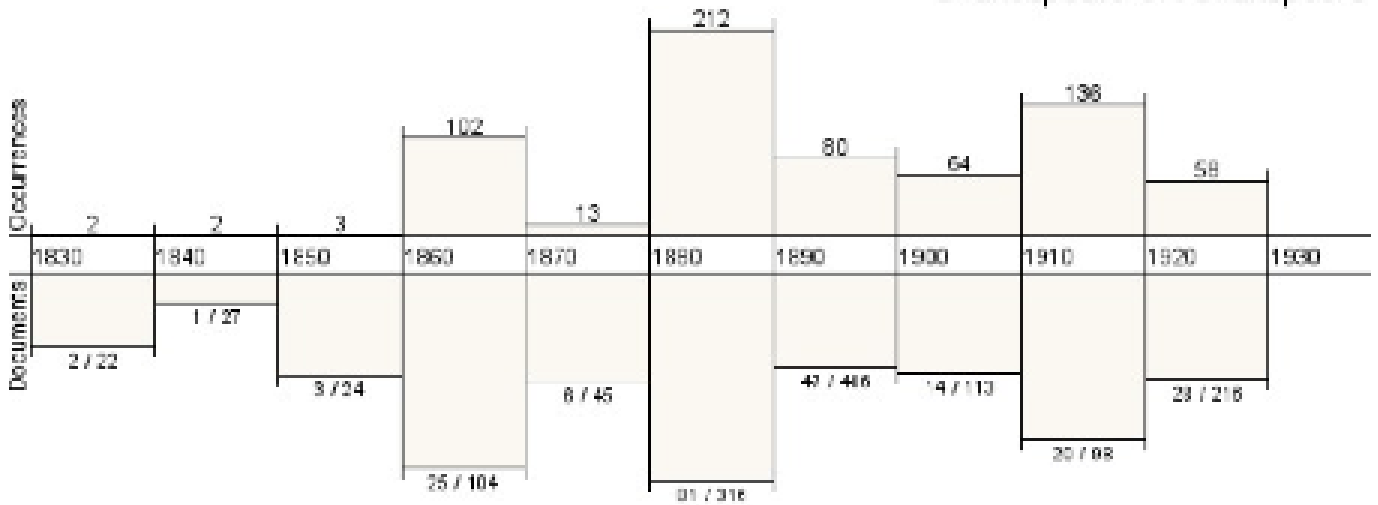
Cervantès OR Cervantes



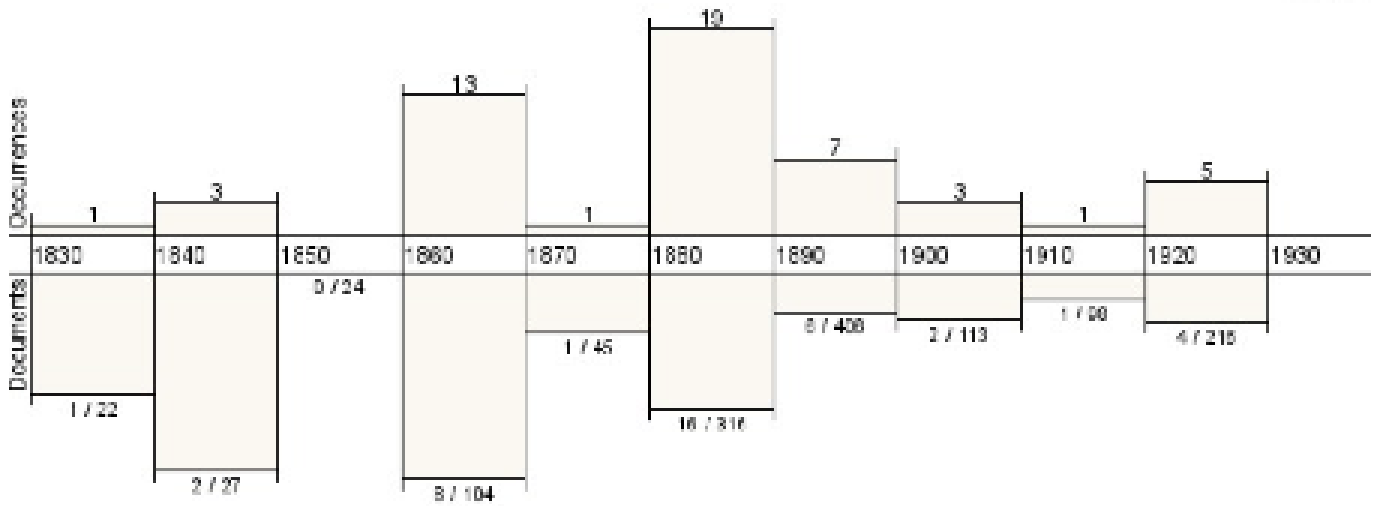
"Le Tasse"



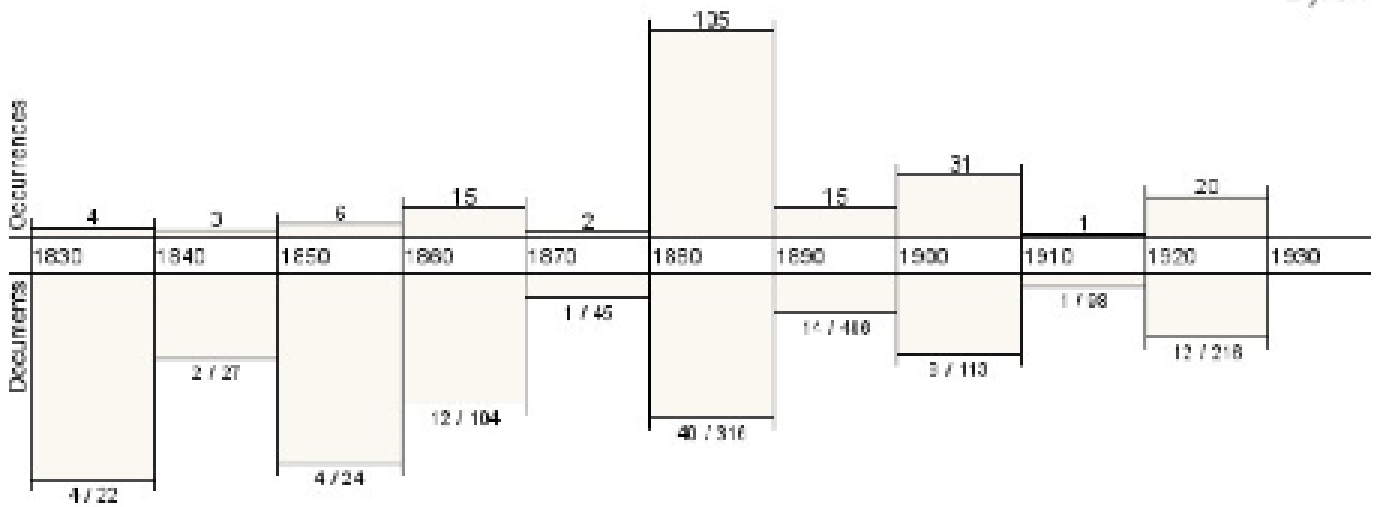
Shakespeare OR Shakspeare



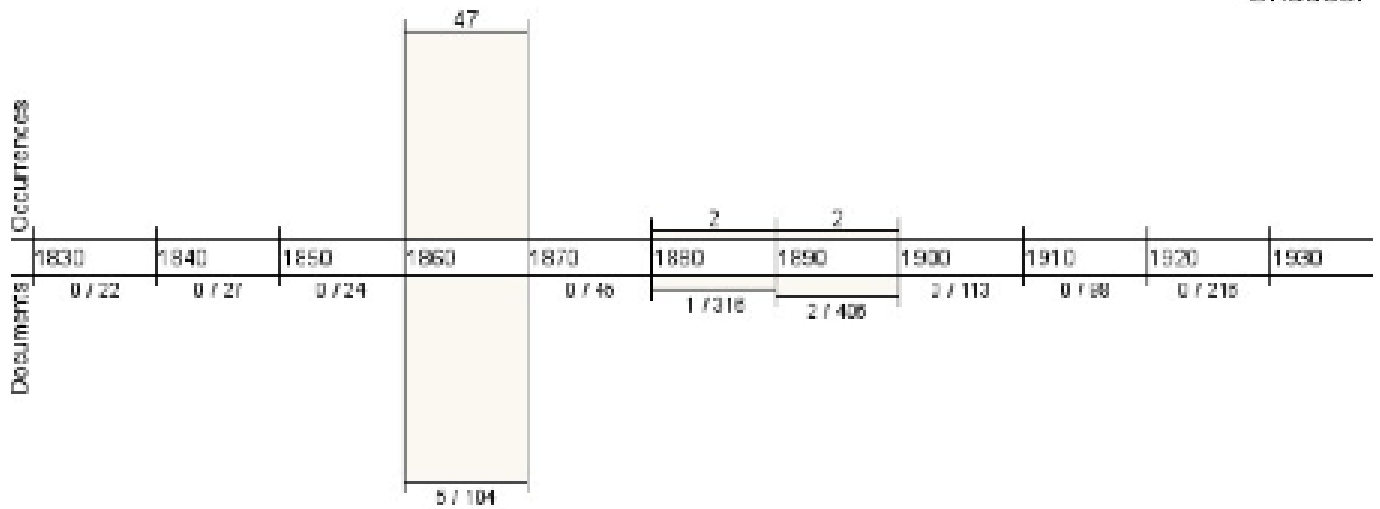
Milton



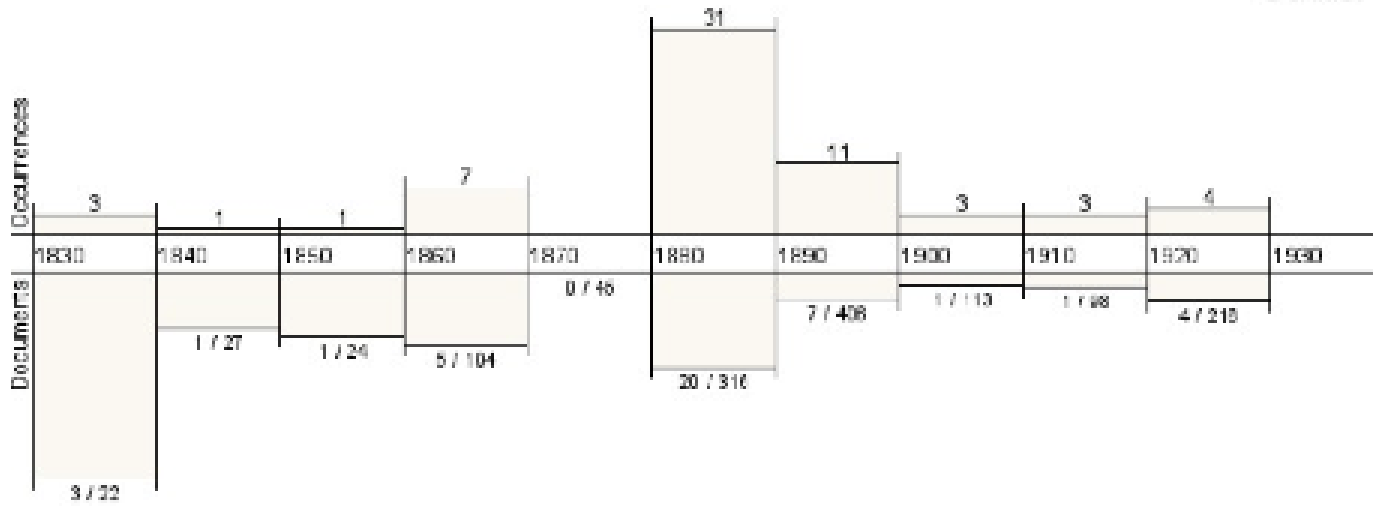
Byron



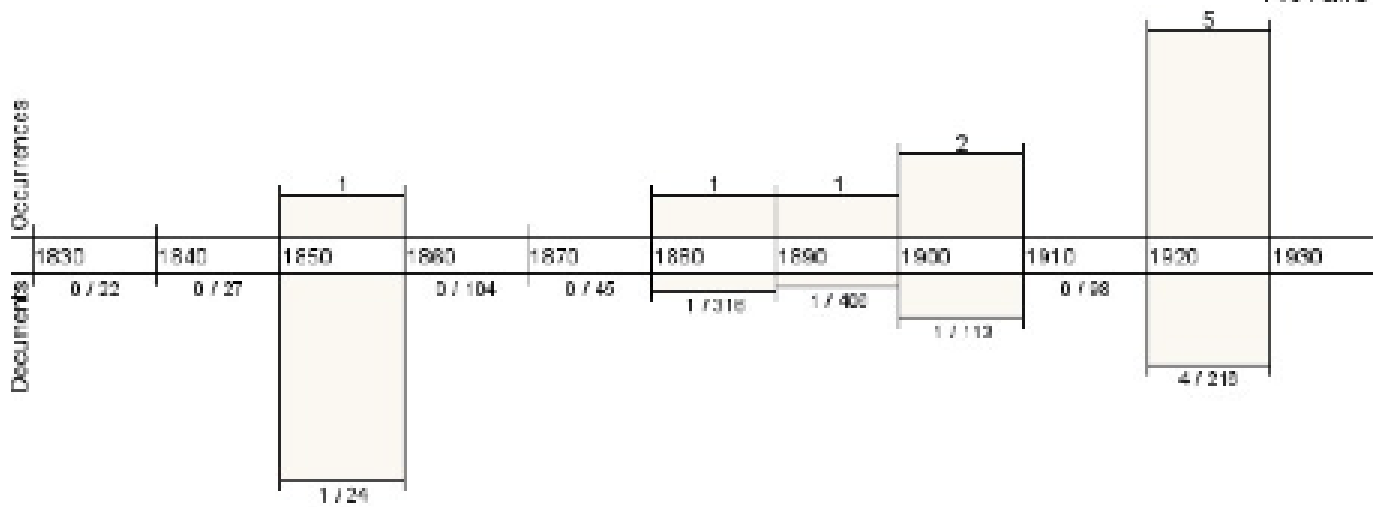
Chaucer



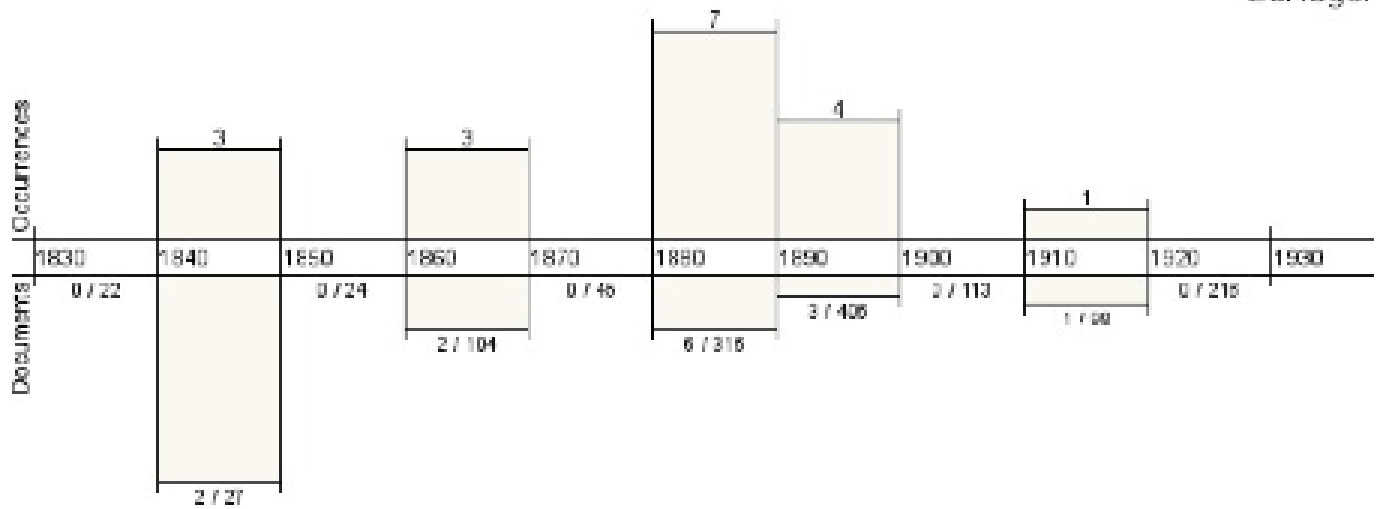
Schiller



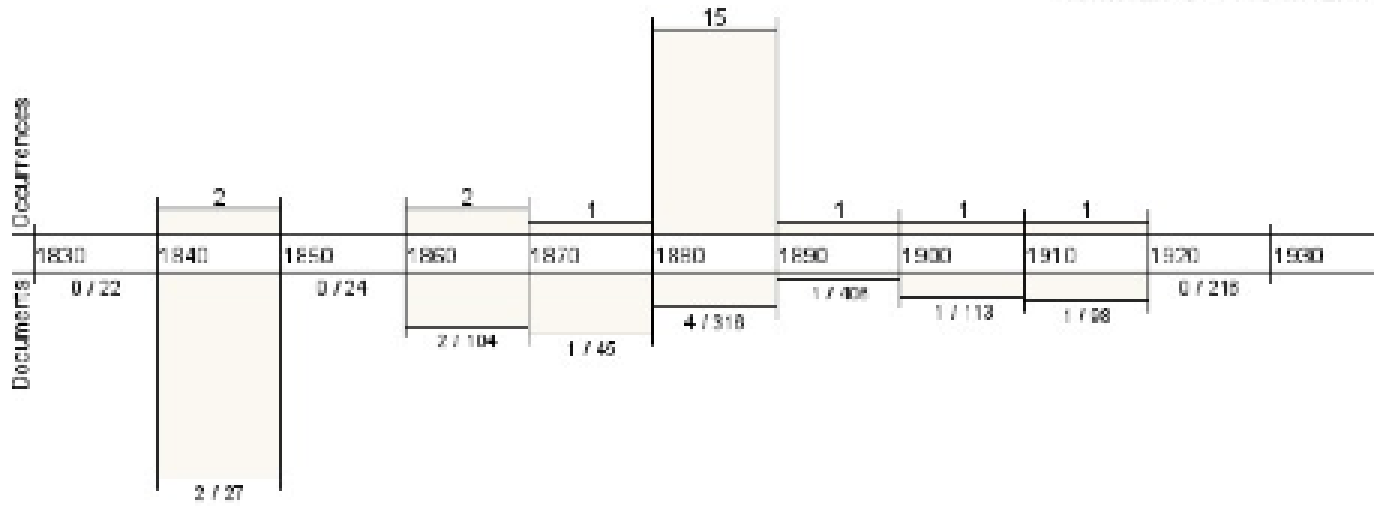
Novalis



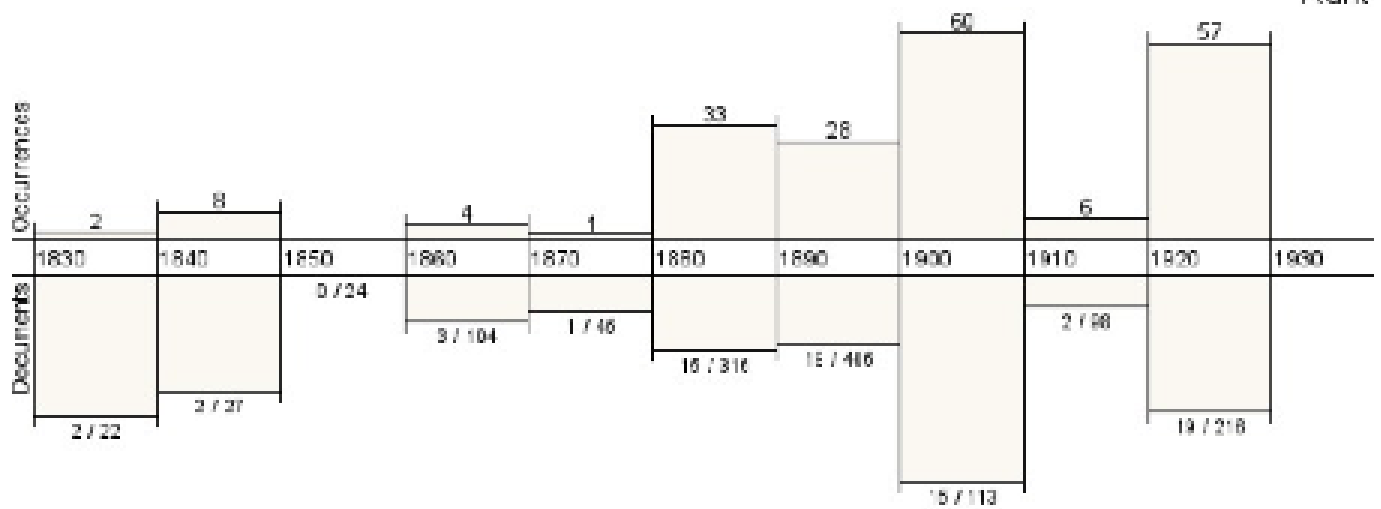
Schlegel

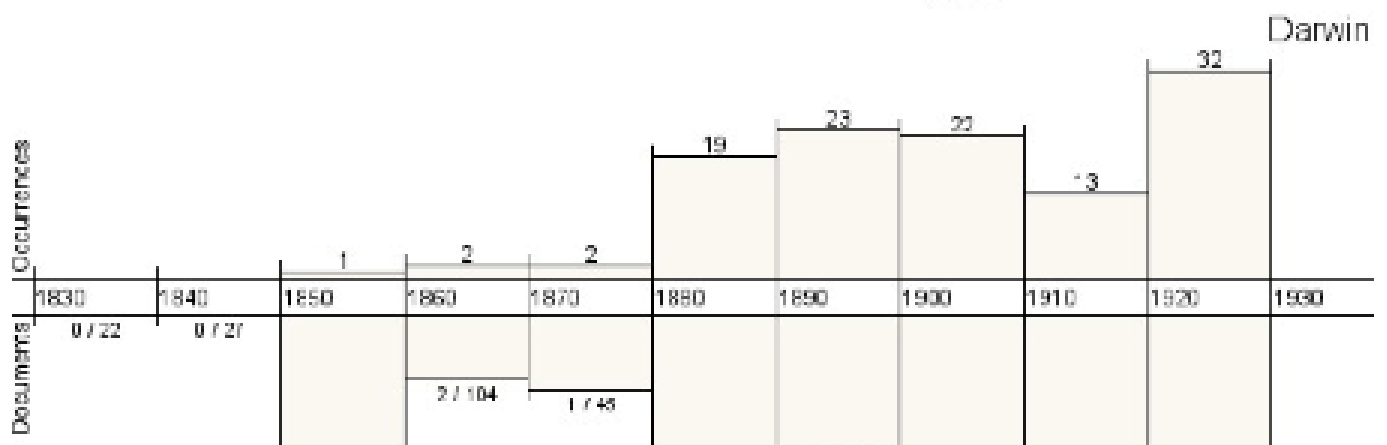
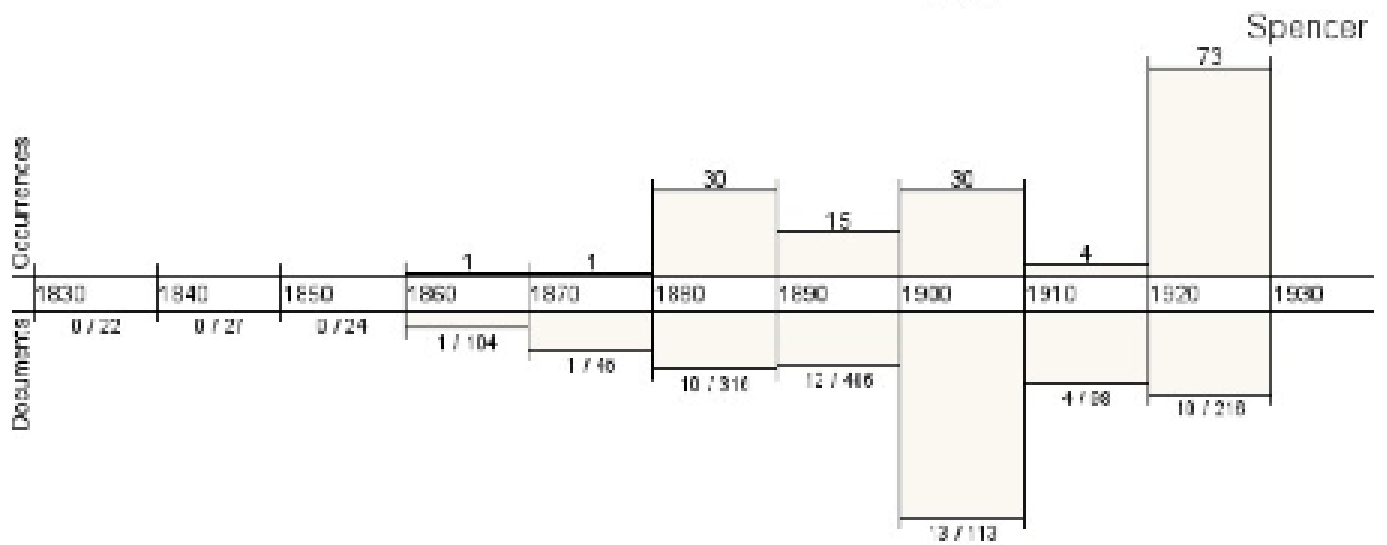
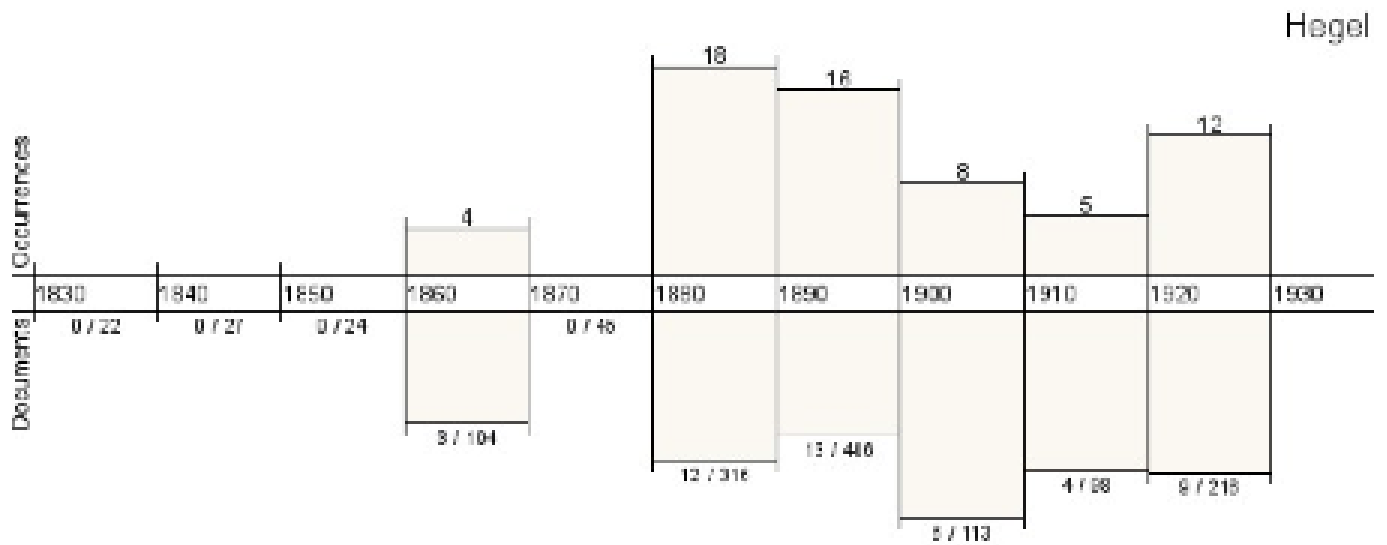


Hoffman OR Hoffmann



Kant





Annexe 2 : clouds obtenus en questionnant le nom de Goethe dans la base OBVIL à l'aide de Philologic 3 et nombres d'occurrences obtenu dans un espace de dix mots incluant le nom de Goethe, dans un espace de dix mots à gauche du nom de Goethe, dans un espace de dix mots à droite du nom de Goethe dans la base OBVIL à l'aide de Philologic 3.

abord ait anglais après art aurait auteur avoir balzac beaucoup beethoven besoin bible byron car
celle celles celui cependant cet chose corneille critique dante devant dramatique drame
dramas définition eschyle eux eût français fut grand grands génie goethe hamlet histoire
homère hugo hypothèse ici jamais lefranc lord macbeth milton molière mon monde mot mystère
nom non nos othello part pensée personnages personne peuvent pièce pièces poète poètes pu
public quelque rabelais racine rencontre reste rien réalité rêve sait savoir scène semble seulement
shakespeare siècle stanley thème théâtre tragédie trop trouve trouvé
victor voilà volontiers voltaire wagner william époque œuvre

théâtre (26)	drame (14)	théâtre (14)
shakespeare (23)	théâtre (12)	shakespeare (12)
hugo (17)	pièces (11)	français (10)
drame (17)	shakespeare (11)	hugo (9)
pièces (16)	william (11)	molière (9)
william (15)	hugo (8)	poète (8)
poète (14)	racine (7)	hamlet (7)
racine (13)	grand (7)	goethe (6)
hamlet (13)	génie (7)	racine (6)
français (11)	dramatique (7)	ait (6)
corneille (11)	hamlet (6)	corneille (6)
dramatique (11)	siècle (6)	lord (6)
molière (11)	grands (6)	rabelais (6)
celui (11)	jamais (6)	lefranc (6)
victor (10)	avoir (6)	pièces (5)
grand (10)	poète (6)	beethoven (5)

Le réalisme allemand et la canonisation européenne

1

La présente discussion a pour but d'explorer la notion du ou d'un canon européen et de décider si l'on peut dire qu'une telle chose existe, et dans ce cas d'essayer d'en esquisser les limites, les caractéristiques, et les problèmes. Dans ce contexte, il paraît légitime de se demander quel intérêt il peut y avoir d'approcher la question du canon à travers le réalisme allemand du dix-neuvième siècle. Ce mouvement reste largement inconnu en dehors de l'Allemagne, et même dans un contexte purement allemand, semble être défini par sa non-appartenance aux classiques, par son manque de « niveau » européen, par ses faiblesses trop évidentes à côté des grands romans d'un Balzac, d'un Flaubert, ou d'un Tolstoï.

Tout d'abord, on remarque cette non-appartenance au canon, la canonicité ou non du réalisme allemand qui constitue le problème essentiel pour le travail scientifique sur cette période, la recherche se trouvant confrontée à la fois à la question de la différence de ces textes par rapport aux textes canoniques et, en même temps, au mystère autour du fait que le réalisme allemand continue son existence hors du canon européen malgré des recherches considérables attestant la qualité littéraire des œuvres comme, par exemple, *Effi Briest* de Theodor Fontane (1895) ou *Der Schimmelreiter* de Theodor Storm (1888).¹ Pour le germaniste qui s'intéresse à la littérature réaliste allemande, c'est-à-dire aux œuvres écrites entre 1848 et 1898, le canon européen n'a donc pas seulement une existence très visible, il a aussi un pouvoir, une capacité de survivre tel quel en dépit des efforts des spécialistes au long de plusieurs décennies. Loin d'être abstrait alors, pour la philologie allemande, le canon réaliste ou du réalisme européen semble dominer ou peut-être même mépriser le travail de générations de chercheurs. Si l'on veut donc faire le constat de l'existence d'un canon européen, avec les avantages et aussi bien sûr les problèmes que cela entraîne, le réalisme ou plutôt les écrits *sur* le réalisme représentent un point de départ instructif.

En effet, comme nous le constaterons plus tard, le pouvoir apparemment inflexible du canon réaliste, et notre échec à nous, spécialistes germanistes, à y faire entrer des textes allemands, est né dans une large mesure non pas d'une force extérieure, mais de quelque chose qui existe dans notre propre discours, dans notre façon de parler à la fois du canon, et aussi des textes réalistes allemands et de leurs particularités. C'est donc la communauté scientifique qui semble favoriser les conditions de l'isolement de son propre objet d'intérêt. C'est cet aspect discursif qu'il s'agit de traiter et qui a mené à appeler cette communication « Le réalisme allemand et la *canonisation* européenne », et non pas *le canon*. Tout statique qu'il semble être, ce canon – dans les discours sur le réalisme au moins – se révèle comme un processus, une approche, une rhétorique qui se déroule dans le temps. Une discussion du canon et de sa fonction dans nos discours et nos manières de former des jugements nous est utile puisque cela nous mène à une conscience plus développée de nos approches critiques.

¹ Déjà les ressources bibliographiques et méta-critiques donnent une indication non seulement de la quantité des recherches dans ce domaine, mais également de la canonicité nationale de ces auteurs et œuvres non-canoniques. Pour une vue globale de la recherche sur le réalisme allemand, voir : Hugo Aust : *Literatur des Realismus*. Stuttgart : Metzler ³2000 (¹1977) (Sammlung Metzler, 157). Pour Fontane, voir : Wolfgang Rasch/Ernst Osterkamp/Hanna Delf von Wolzogen (Éds.) : *Theodor Fontane-Bibliographie. Werk und Forschung*. 3 vols.. Berlin/New York : De Gruyter 2006 ; Helen Chambers : *Theodor Fontanes Erzählwerk im Spiegel der Kritik. 120 Jahre Fontane Rezeption*. Trad. par Verena Jung. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2003 ; et les *Fontane-Blätter*, éd. depuis 1965 par la *Société Fontane*. Pour Storm, voir : Alfred Sobel/Bernadette Benedikt (Éds.) : *Theodor Storm-Bibliographie (1967-1991). Mit beigefügtem Verzeichnis von Lehrerhandreichungen und Unterrichtshilfen zu T. Storm für den Deutschunterricht*. Wiesbaden/Berlin : Sobel 1993 et Regina Fasold : *Theodor Storm*. Stuttgart : Metzler/Weimar 1997 (Sammlung Metzler, 304) ; et les *Schriften der Theodor Storm Gesellschaft*.

2

Dans quelle mesure peut-on parler d'un canon européen de littérature réaliste ? Comme point de départ, on peut s'appuyer sur une contribution de Wolfgang Preisendanz sur le réalisme allemand, lue dans un contexte pas très différent de celui-ci, au *Deutsches Haus* à Paris, il y a plus de quarante ans. Afin d'illustrer combien le dix-neuvième siècle et surtout l'époque réaliste était l'âge des grands romans, et pour situer sa discussion du réalisme allemand, Preisendanz fait de son paragraphe d'ouverture un cursus des grands romanciers : de la littérature russe, il cite au côté de Pouchkine et Tchékhov, les noms de Gogol, Lermontov, Tourgueniev, Dostoïevski et Tolstoï. Et puis bien sûr il passe par la littérature française – Stendhal, Balzac, Eugène Sue, Zola, les frères Goncourt, Flaubert. Même la littérature anglo-saxonne, il le concède, a sa place ici : Dickens, Thackeray, Meredith et Hardy. Ce sont tous des noms de signifiante occidentale, selon Preisendanz :

Unbestreitbar nimmt, aufs Ganze gesehen, die Epik in der Dichtung des 19. Jahrhunderts die eminente Stelle ein ; es ist vor allem das Jahrhundert der großen Romane. Fangen wir mit der russischen Dichtung an : zwischen Puschkin und Tschekhov sind wohl der Mehrzahl von uns keine anderen Namen bekannt, keine anderen Werke geläufig als die von Gogol, Gontscharov, Lermontov, Turgenjew, Dostojewski, Leo Tolstoi, Lesskow. Sie alle waren in erster Linie Erzähler. Blicken wir auf die französische Dichtung, so steht gewiß neben der Epik eine Lyrik von höchstem Rang und, zumal seit Baudelaire, von stärkster Wirkung ; aber dennoch, welche imposante Gipfelkette haben wir vor uns von Stendhal über Balzac, Flaubert, die Goncourt zu Zola und Maupassant. Auch im angelsächsischen Bereich beherrscht die Epik das Bild nicht so ausschließlich wie in der russischen Dichtung, aber welche hervorragenden Namen und Werke führen doch die große Tradition der englischen Erzählkunst des 18. Jahrhunderts fort, wenn wir nur an Poe, Dickens, Thackeray, Melville, Meredith, Hardy, Stevenson oder James denken.

Das alles sind doch Namen von abendländischer und zum großen Teil sicher von globaler Geltung. Wenn ich dagegen hier in Paris die Namen Stifter, Storm, Keller, Fontane, Conrad Ferdinand Meyer, Raabe nenne, so bin ich sicher, daß sie, von den Germanisten abgesehen, außerhalb Deutschlands verborgen sein mögen, als lägen sie gleichsam zwischen den angedeuteten Gipfelinien in einem Tal und seien bekannt nur denen, die in diesem Tal oder an seinem Ausgang wohnten und wohnen. Zweifellos war zwischen Jean Paul und E. T. A. Hoffmann einerseits, Thomas Mann andererseits kein deutscher Erzähler ein europäisches Ereignis.²

En soi, cette liste n'est pas remarquable – on ne peut guère nier que Flaubert et Tolstoï soient de grands écrivains de la tradition réaliste. Ce qui nous intéresse ici est tout d'abord le fait que dans cet extrait il s'agisse sans doute de l'évocation d'un canon – d'une série d'auteurs (non d'œuvres pour le moment) qui sont reconnus et dont la valeur est si bien acceptée que Preisendanz se sent libre de présenter tout simplement une liste pour illustrer ce qu'il veut dire.

Qui plus est, on remarque dans cette liste non seulement la notion de qualité reconnue, mais que cette liste vient au début de l'argumentation et fonctionne comme un pont, un lien, un objet en commun entre le spécialiste étranger et son public. Ces auteurs – cette liste – ne sont qu'évoqués, et peuvent l'être, puisque Preisendanz part de la supposition qu'ils seront connus, qu'ils appartiennent à la culture générale, et qu'ils ont donc une fonction à la fois de mesure, parce que ce sont des grands auteurs, mais aussi presque paradoxalement de point de départ, de connaissance de base. En d'autres termes : les écrivains cités sont des points de repère. Ce sont, on le reconnaît tout de suite, des fonctions typiques d'un canon.

Jusqu'à présent, il s'agissait d'une liste d'auteurs. Mais en fait, ce n'est pas cela que nous présente Preisendanz. Il est question bien davantage d'une liste de littératures *nationales* : la littérature russe, la littérature française, et la littérature anglaise ou anglo-saxonne. Preisendanz cite des auteurs, mais on a l'impression que ces auteurs ont plutôt la fonction d'exemple. L'omission d'un auteur quelconque ne nuirait en rien à son argument, ces auteurs étant présents dans ce discours pour illustrer, pour confirmer tout simplement ce que nous savons déjà. Encore une fois il est difficile de nier que le roman réaliste ait fleuri dans chacune de ces trois littératures. Mais dès que l'on fait le constat très simple que, au lieu d'une grande liste riche et variée, on n'a en effet que *trois* objets, trois littératures, sous considération, alors on

² Wolfgang Preisendanz : « Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts ». Dans : Richard Brinkmann (Éd.) : *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (Wege der Forschung, 212), pp. 453–479, p. 453.

commence à reconnaître à quel point le modèle proposé peut être problématique.

Tout d'abord il est bien évident que l'image que l'on avait au début d'un canon véritablement européen se révèle trompeuse. Parler du réalisme implique certainement chez Preisendanz une connaissance des œuvres et des auteurs au niveau européen, au-delà des canons purement nationaux, mais la portée des comparaisons reste très limitée. Et il faut insister sur ce point, aussi évident qu'il puisse paraître, car non seulement ce modèle se répète dans d'innombrables introductions au réalisme, dans des définitions qui ne citent que ces trois littératures, mais ce qui est plus frappant encore, parce que l'existence de ce canon de littératures nationales a eu des répercussions significatives pour le progrès du discours scientifique sur le réalisme allemand, même dans un contexte allemand, et cela aussi dans le cadre des études spécialistes.

Il faut alors se demander comment cela est-il possible. Si le canon constitue, et nous l'avons vu dans notre exemple, des points de repère de type rhétorique aussi bien qu'évaluatif, c'est-à-dire que le canon dans les textes critiques a une fonction à la fois de mesure de succès et de point de départ, point de comparaison essentiel, cela mène à une situation où, dès qu'il est question d'évaluer la place de la littérature allemande dans le canon ou de parler de ses spécificités, on se trouve toujours dirigé vers un très petit nombre de modèles ou d'alternatives. En somme, nous allons pratiquement toujours comparer le réalisme allemand et le réalisme français, par exemple.

Attardons-nous davantage sur ce point : l'approche standard au réalisme allemand, la manière dont on le trouve présenté aussi bien dans des ouvrages destinés au grand public que dans des recueils ou des études spécialistes, met en avant la spécificité, la différence de ce réalisme dit « poétique ». ³ Le réalisme allemand existe presque sous une forme négative. Pour ne citer qu'un exemple, le *Companion to German Realism* de Camden House commence par le constat que : « le réalisme allemand a mauvaise réputation » ⁴. Pour aller plus loin, et sans risque d'être taxé d'exagération, on peut suggérer qu'une grande partie des efforts des quarante dernières années de recherches sur le réalisme allemand a eu pour but la réévaluation de ce mouvement, réévaluation nécessaire, bien sûr à cause de cette mauvaise réputation. La recherche depuis les années cinquante a été une longue réaction en effet aux jugements négatifs tels qu'on les trouve dans le *Mimesis* d'Erich Auerbach, par exemple. ⁵ Cet effort évaluatif perdure aujourd'hui : il nous suffit par exemple d'évoquer la nouvelle étude de John Walker, *The Truth of Realism : A Reassessment* de 2011. ⁶ Ces réévaluations tendent à nous montrer les spécificités de l'Allemagne, son histoire, sa réunification dite « tardive », l'importance de la période classique-romantique et de l'idéalisme, ces spécificités ont toutes créé une situation et donc une littérature *unique*, une littérature de valeur précisément grâce à sa particularité. ⁷

Cette position est problématique, et pas seulement parce qu'une telle approche se fonde sur une notion de progrès et de développement littéraire normatif dont le modèle est bien entendu la France ou l'Angleterre. On ne semble pas remarquer que le terme même de « réalisme poétique » n'est pas spécifique à l'Allemagne : au Danemark et en Suède par exemple on parle également de réalisme poétique. Ce constat a été fait avant tout par Clifford Albrecht Berndt il y a presque vingt ans. Dans une monographie à ce sujet il trace non seulement des correspondances entre les théories contemporaines du réalisme des

³ Pour des définitions et des discussions des spécificités du réalisme allemand voir l'essai toujours excellent de James M. Ritchie : « Realism ». Dans : J. M. Ritchie (Éd.) : *Periods in German Literature*. London : Oswald Wolff 1968, pp. 171-92 ; l'introduction standard à l'époque : Eda Sagarra : *Tradition and Revolution. German Literature and Society 1830-1890*. London : Weidenfeld and Nicolson 1971, pp. 218-23 ; Aust : *Literatur des Realismus* ; et récemment : Lilian Furst : « Parallels and Disparities. German Literature in the Context of European Culture ». Dans : Clayton Koelb/Eric Downing (Éds.) : *German Literature of the Nineteenth Century. 1832-1899*. Rochester, NY : Camden House 2005, pp. 45-60.

⁴ Todd Kontje, Introduction : « Reawakening German Realism ». Dans : T. K. (Éd.) : *A Companion to German Realism, 1848-1900*. Rochester, NY : Camden House 2002, pp. 1-28, p. 1.

⁵ Auerbach procède de la même manière que Preisendanz, mais à l'inverse : citant les noms d'une génération d'auteurs allemands, il croit pouvoir conclure que ces noms suffirent pour démontrer que la vie en Allemagne fût provinciale et « moins contemporaine » qu'ailleurs : Erich Auerbach : *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. par Willard R. Trask. Princeton : Princeton University Press 1953, p. 516.

⁶ London : Legenda 2011.

⁷ Voir aussi l'analyse de Martin Swales qui résume ces arguments : « The Problem of German Realism ». Dans : Nochilosa Boyle/M. S. (Éds.) : *European Literature. Essays in Honour of J. P. Stern*. Cambridge : Cambridge University Press 1986, pp. 68-84.

pays scandinaves et de l'Allemagne, mais il démontre également dans quelle mesure la littérature réaliste du Danemark a été traduite et répandue en Allemagne.⁸ On trouve que son argument est difficile à suivre jusqu'au bout, argument selon lequel le réalisme poétique allemand soit le produit de l'influence du Danemark. Le seul fait que son livre et le nouveau contexte que celui-ci semble découvrir n'aient pas véritablement changé la direction de la recherche sur le réalisme montrent le pouvoir mais aussi le danger justement du type d'argumentation que nous avons vu dans l'extrait de Preisendanz : c'est-à-dire que ce canon apparent, attire, monopolise même les comparaisons et empêche par la suite des contextualisations peut-être plus intéressantes, au moins plus complexes, plus variées. Il nous faut donc un canon, mais un canon véritablement européen.

Pour récapituler : à première vue il semble possible de parler d'un canon européen propre à la littérature réaliste. Nous avons pu constater pourtant qu'il s'agit moins d'un canon d'auteurs et d'œuvres que d'un nombre très restreint de littératures nationales. Ceci est problématique non seulement à cause du modèle normatif que représentent ces trois littératures, modèle de développement qui ne correspond pas nécessairement aux autres pays européens et à leurs littératures, mais aussi, et ceci est le point clef, à cause de la fonction rhétorique du canon dans notre discours critique. Ces littératures, ce modèle, assument dans nos textes la fonction de points de repère et de points de comparaison nécessaires, ce qui limite de manière extraordinaire le débat sur le réalisme et ses contextes. Ceci a mené à une situation où les spécialistes du réalisme ont tendance à parler de la situation unique du réalisme allemand. Au mieux, on peut dire que le réalisme allemand ne correspond pas aux modèles fournis par trois littératures nationales, ce qui n'est guère la même chose.

La question qui se pose à ce point, est celle d'une solution. Comment intégrer le réalisme allemand dans notre conception du canon européen ? Et pourquoi n'a-t-on pas, jusqu'à présent, réussi à le faire ? Un problème particulier se présente : puisqu'il ne s'agit ni d'œuvres individuelles ni d'auteurs, on peut supposer qu'il va être difficile de modifier le canon réaliste tel que nous le définissons aujourd'hui. Dans nos canons nationaux nous sommes tous conscients d'auteurs ou d'œuvres qui, à un moment donné, restaient très estimés mais ne figuraient déjà plus dans nos listes de recommandations. Comment pourtant rejeter toute une littérature nationale ? C'est impossible et peut-être serait-il tout aussi difficile, voire irréalisable, d'intégrer toute une tradition littéraire. Donc, même si l'on commence à apprécier davantage des œuvres individuelles, en partie grâce aux nouvelles traductions, il faut penser surtout à Theodor Fontane et à sa réception au Royaume Uni,⁹ il est difficile de voir comment nous pourrions nuancer le modèle que nous avons à présent, puisque nous ne parlons pas véritablement dans ces termes, il ne s'agit pas d'œuvres, il est question de cultures et de traditions. Cela explique peut-être, au moins en partie, ce décalage entre d'une part, l'appréciation des textes qui ont été analysés d'une manière approfondie et dont on a pu démontrer des centaines de fois la qualité littéraire, et, d'autre part, ce canon qui reste, quant à lui, assez constant.

Mais le problème ne se limite pas au canon comme objet tel qu'il existe dans nos discours. Le problème réside également dans nos approches, dans les types d'arguments que nous employons pour traiter de ce canon et qui sont eux-mêmes problématiques. On a déjà évoqué la tendance à conceptualiser le réalisme allemand en termes d'exception, la volonté à effectivement répondre au problème de sa particularité, ou plutôt de l'apparence de particularités que crée ce canon restreint en valorisant précisément cette différence. C'est de cette manière que procède John Walker dans *The Truth of Realism* où il propose l'idée selon laquelle le réalisme allemand offre une représentation du soi radicalement différente des autres littératures réalistes, ce qui constitue sa contribution *unique* à la littérature du dix-neuvième siècle.¹⁰ Walker, dans son argumentation, développe et modifie des positions déjà prises par d'autres chercheurs, souvent des Anglais tels que Ritchie et Swales.¹¹ Il ne s'agit pas ici de contester le travail de Walker, dont

⁸ Clifford Albrecht Berndt : *German Poetic Realism*. Boston : Twayne 1981.

⁹ Voir : Theodor Fontane : *Effi Briest*. Trad. par Helen Chambers et Hugh Rorrison. Harmondsworth : Penguin 2000 ; Theodor Fontane : *No Way Back*. Trad. par Helen Chambers et Hugh Rorrison. London : Angel Classics 2010 ; Theodor Fontane : *On Tangled Paths*. Trad. par Peter James Bowman. London : Angel Classics 2010.

¹⁰ Walker, *ibid.*, p. 4.

¹¹ Voir note 3.

l'argumentation est subtile et persuasive. Il est pourtant intéressant de se concentrer sur les genres, les types, et les directions des arguments présentés. Or, il faut se demander s'il est véritablement productif d'aborder le problème de la non-appartenance du réalisme allemand au canon en insistant sur les qualités qui le distinguent, et par conséquent le séparent des courants européens. Il est nécessaire de se demander si l'on ne commet pas une erreur d'ordre rhétorique ou même méthodique, lorsque l'on cherche à intégrer un objet dans une collection tout en soulignant son indépendance et sa singularité. Une telle démarche n'aggrave-t-elle pas plutôt notre problème ? Ne serait-il pas plus productif de chercher des correspondances, des liens, des points communs ?

Pour aborder cette question d'une autre façon, ne sommes-nous pas en train de confondre une approche d'histoire littéraire nationale – dont le but est d'offrir une analyse de, et un récit sur, la situation littéraire nationale dans toute sa particularité –, avec des approches véritablement comparatives ou généralistes, dont le but serait plutôt d'ordre synthétique ? Pourrait-on dire que le canon, c'est-à-dire le canon de notre propre discours bien sûr, que ce canon nous trompe, en quelque sorte ? Sous l'apparence de comparaisons raccourcies – dans notre article de Preisendanz, il s'agit d'une simple citation de noms – le canon remplace-t-il des comparaisons plus profondes, permettant par la suite la reproduction d'études de type « histoire littéraire nationale » qui veulent pourtant aborder des questions d'ordre comparatif ?

On voit peut-être les effets de cette approche et du pouvoir du canon dans les discussions sur la représentation de la réalité au vingtième siècle en Allemagne, où, comme le montre Keith Bullivant dans son analyse de 1987, *Realism Today*, on peut distinguer les universitaires des années soixante et soixante-dix qui écrivent sur le réalisme allemand d'une part, qui historicisent le terme et qui fondent leurs analyses sur des connaissances de l'histoire littéraire allemande, et les romanciers de la même époque période part.¹² Ces derniers ont plutôt tendance à faire référence à la tradition française, à Balzac, ou à Flaubert, situation frappante qui semble nier l'influence de leur propre culture mais qui est le produit, semble-t-il, d'un désir de se placer non seulement dans une tradition du dix-neuvième siècle qui est plus vaste, mais aussi de reproduire les débats contemporains encore une fois au-delà de la perspective nationale, en d'autres termes de répondre aux réflexions des nouveaux romanciers en France.

La solution au « problème » du réalisme allemand semble donc reposer justement sur une appréciation de ses relations avec la tradition européenne¹³. Autrement dit, il s'agit tout d'abord de viser son intégration dans un canon européen, de choisir des approches qui favoriseraient cette intégration, mais aussi bien sûr de problématiser le canon lui-même, de repenser le contexte dans lequel nous désirons placer les textes du réalisme allemand. En effet, tout comme notre canon réaliste semble être contraint dans l'espace, il l'est aussi dans le temps.

Il y a en général trois critiques faites au réalisme allemand : en premier lieu, le fait qu'il s'agisse d'une littérature de province, qui ne représente que des mondes à l'écart ; ensuite, qu'il évite les grands sujets, qu'il ne parle que de choses apparemment anodines qu'il traite dans une esthétique subjective de transfiguration, qu'il préfère une ironie subtile à une critique sociale sévère ; et enfin, que le style même de ces textes semble toujours tourner autour du sujet, que ces textes favorisent le non-dit, des petits détails et des périphrases. Tout cela crée une littérature distinctive au dix-neuvième siècle : en effet ce n'est pas Zola ! Mais, si nous considérons d'autres réalismes, c'est-à-dire des réalismes du vingtième siècle, nous nous apercevons que la problématisation de la représentation purement objective des réalistes poétiques, ainsi que leur esthétique décentrée qui favorise une appréciation de la subjectivité et l'aspect construit de notre réalité correspondent beaucoup plus aux réflexions d'écrivains tels que Michel Butor ou Nathalie Sarraute, écrivains de ce mouvement que l'on appelait « le nouveau réalisme » avant de le nommer le nouveau roman.¹⁴ En d'autres termes, comparé au canon réaliste tel qu'il apparaît dans la plupart des analyses du réalisme, le réalisme allemand semble être un mouvement à part, singulier, un événement qui ne fait pas partie du développement littéraire européen. Considéré pourtant dans un canon plus lar-

¹² Keith Bullivant : *Realism Today. Aspects of the Contemporary West German Novel*. Leamington Spa : Berg 1987.

¹³ Swales, « The Problem of German Realism ».

¹⁴ Voir : Michael White, *Problematic Realisms* : « German Poetic Realism and Michel Butor's *Portrait de l'artiste en jeune singe* ». Dans : *Modern Language Review* 109 (2014), pp. 896-914.

ge des textes réalistes, ce point de vue peut être nuancé, et l'on peut voir dans quelle mesure les textes réalistes allemands ont anticipé des discours fondamentaux sur la représentation littéraire de la réalité au vingtième siècle.

Il s'agissait dans cette discussion de la canonisation dans le discours critique sur le réalisme, de proposer une analyse de la rhétorique du canon, ainsi que la question de l'influence de cette rhétorique sur nos lectures, nos évaluations, et la manière avec laquelle on pourrait, voire, devrait, procéder différemment. En revanche, cela ne veut pas dire, bien entendu, que la question du canon soit séparable ou nettement distincte d'une appréciation des œuvres elles-mêmes. Au contraire, on pourrait même dire que c'est une *conscience canonique*, conscience de la tradition européenne, de la notion même de valeurs artistiques qui dépassent les époques historiques et les limites géographiques. Bien sûr, cette idée est si nécessaire à toute définition du canon, que c'est cette conscience, qui a formé ce réalisme allemand. Or, nos auteurs insistaient avant tout sur leur relation avec l'héritage littéraire – Goethe pour Stifter, Shakespeare pour Fontane – et le réalisme *poétique* se nomme ainsi car il est né d'une volonté de préserver la nature et la fonction spéciale de l'art dans le monde moderne.¹⁵ En évitant la laideur, les réalistes allemands se distinguent en effet, avant tout à cause d'un désir de rester fidèle aux impératifs, aux standards exigés par les maîtres du passé. Nos auteurs se demandent « est-ce bien de l'art ? » avant de se demander « est-ce réaliste ? ». C'est à peu près dans cette veine que Fontane rejette Tourgueniev, en disant qu'il écrivait des essais, et non pas des romans.¹⁶ Il est donc cette conscience qui a rendu ce réalisme différent, particulier, et qui semble avoir – ironie de l'histoire – contribué avant tout à son exclusion du canon réaliste. Je dirais cependant qu'il est également cette fidélité au canon et à la littérarité qui a donné à ces auteurs leur capacité à dépasser les limites de leurs localités, de leurs petits mondes pour pouvoir poser des questions sur la réalité qui nous préoccupent aujourd'hui. Et c'est en explorant le problème du canon que nous redécouvrons cette canonicité, idée au cœur du mouvement lui-même.

Bibliographie

Sources

- Fontane, Theodor : *Werke, Schriften und Briefe*. Éd. par Walter Keitel et Helmuth Nürnberger. 20 vols. en 4 sect.. Munich : Hanser 1962–1997, vol. 4, 3.
 – : *Effi Briest*. Trad. par Helen Chambers et Hugh Rorrison. Harmondsworth : Penguin 2000 (Penguin Classics).
 – : *No Way Back*. Trad. Par Helen Chambers et Hugh Rorrison. London : Angel Classics 2010.
 – : *On Tangled Paths*. Trad. par Peter James Bowman. London : Angel Classics 2010.

Ouvrages critiques

- Auerbach, Erich : *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. par Willard R. Trask. Princeton : Princeton University Press 1953.
 Aust, Hugo : *Literatur des Realismus*. Stuttgart : Metzler ³2000 (¹1977) (Sammlung Metzler, 157).
 Berndt, Clifford Albrecht : *German Poetic Realism*. Boston : Twayne 1981.
 Bullivant, Keith : *Realism Today : Aspects of the Contemporary West German Novel*. Leamington Spa/Hamburg/New York : Berg 1987 (Oswald Wolff Books).
 Chambers, Helen : *Theodor Fontanes Erzählwerk im Spiegel der Kritik. 120 Jahre Fontane Rezeption*. Trad. par Verena Jung. Würzburg : Königshausen & Neumann 2003.

¹⁵ Gerhard Plumpe présente les textes théoriques essentiels dans son recueil : *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart : Reclam 1985 (Reclams Universal-Bibliothek, 8277).

¹⁶ *Lettre à Emilie Fontane du 24 juin 1881*. Dans : Theodor Fontane : *Werke, Schriften und Briefe*. Éd. par Walter Keitel et Helmuth Nürnberger, 20 vols. en 4 sect.. Munich : Hanser 1962-1997, 4, 3, pp. 147-148, p. 148.

- Fasold, Regina : *Theodor Storm*. Stuttgart/Weimar : Metzler 1997 (Sammlung Metzler, 304).
- Furst, Lilian : « Parallels and Disparities : German Literature in the Context of European Culture ». Dans : Clayton Koelb/Eric Downing (Éds.) : *German Literature of the Nineteenth Century, 1832-1899*. Rochester/New York : Camden House 2005 (The Camden House History of German Literature, 9), pp. 45-62.
- Kontje, Todd : « Introduction : Reawakening German Realism ». Dans : Todd Kontje (Éd.) : *A Companion to German Realism, 1848-1900*. Rochester/New York : Camden House 2002 (Studies in German Literature, Linguistics and Culture), pp. 1–28.
- Plumpe, Gerhard : *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart : Reclam 1985 (Reclam Universal-Bibliothek, 8277).
- Preisendanz, Wolfgang : « Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts ». Dans : Richard Brinkmann (Éd.) : *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969 (Wege der Forschung, 212), pp. 453–479.
- Rasch, Wolfgang/Osterkamp, Ernst/Delf von Wolzogen, Hanna (Éds.) : *Theodor Fontane-Bibliographie. Werk und Forschung*. 3 vol. Berlin/New York : De Gruyter 2006.
- Ritchie, James M. : « Realism ». Dans : James M. Ritchie (Éd.) : *Periods in German Literature*. London : Oswald Wolff 1968, pp. 171–192.
- Sagarra, Eda : *Tradition and Revolution. German Literature and Society 1830-1890*. London : Weidenfeld and Nicolson 1971 (Literature and Society).
- Sobel, Alfred/Benedikt, Bernadette (Éds.) : *Theodor-Storm-Bibliographie (1967-1991). Mit beigefügtem Verzeichnis von Lehrerhandreichungen und Unterrichtshilfen zu T. Storm für den Deutschunterricht*. Wiesbaden/Berlin : Sobel 1993 (Berliner bibliographische Bücher, 2).
- Swales, Martin : « The Problem of German Realism ». Dans : Nicholas Boyle/Martin Swales (Éds.) : *Realism in European Literature. Essays in Honour of J. P. Stern*. Cambridge : Cambridge University Press 1986, pp. 68–84.
- Walker, John : *The Truth of Realism. A Reassessment of the German Novel 1830-1890*. London : Legenda 2011.
- White, Michael : « Problematic Realisms : German Poetic Realism and Michel Butor's *Portrait de l'artiste en jeune singe* ». Dans : *Modern Language Review* 109 (2014), pp. 896–914.

Patrizio Collini
(Florence)

Kurt Wolff

Un éditeur établit le canon de l'Expressionisme littéraire

Pendant les années de la *Jahrhundertwende* deux maisons d'édition dominaient la scène littéraire allemande : la Insel de Anton Kippenberg – qui, avec les noms de Rilke et de Hofmannsthal, était l'instrument éditorial du *Jugendstil* et du symbolisme – et la Fischer de Samuel Fischer qui avait été l'éditeur du naturalisme et du réalisme et pour laquelle Thomas Mann représentait à l'époque son écrivain le plus important.

Dans ce contexte historique et social, qui pourrait nous apparaître tout à fait statique et immuable, l'apparition inattendue de Kurt Wolff à la veille de la guerre et de la disparition du monde d'hier a signifié une véritable révolution parce que – pour la première fois – un éditeur a dû remplir la tâche de donner une forme (tout d'abord de livre) et une cohérence aux contenus déchirants de l'avant-garde expressionniste qui remettaient violemment en question justement cette forme et cette cohérence en raillant avant tout le critère formel de la limite et toute idée de beauté et de jugement. Le génie de Wolff consiste non seulement à avoir publié et rendu reconnaissable – à partir de l'aspect graphique – un mouvement littéraire qui courait le risque de rester au niveau d'une sous-culture, mais aussi à l'avoir rendu officiellement possible. La marque éditoriale de Wolff – une louve capitoline qui allaite ses deux enfants trouvés – illustre bien le programme de sa maison d'édition dans laquelle on retrouve en effet des caractéristiques typiquement « classiques ».

L'activité éditoriale la plus intense de Kurt Wolff correspond à ce qu'on appelle « la décennie expressionniste »¹ et le « Kurt Wolff Verlag » naît et décline avec l'expressionisme littéraire. La plus grande réputation de Wolff est étroitement liée à la publication des livres qui plus tard seraient appelés « expressionnistes » et à la préservation dans ses collections des voix des écrivains dévastés par l'apocalypse de la Guerre. L'almanach le plus célèbre de la maison d'édition, *Vom Jüngsten Tag (Du jour du jugement, 1916)*, se lit déjà comme un *De profundis* en mémoire des morts et il est ouvert par la commémoration *Drei Tote (Trois morts)* ; les trois jeunes poètes les plus importants de l'Expressionisme (avec Gottfried Benn) : Georg Trakl, Georg Heym et Ernst Stadler qui avaient tous été publiés par Wolff à la veille de leur disparition.

Celui qui dans sa jeunesse avait sauvé plusieurs correspondances et mémoires romantiques de l'oubli et de la dispersion et qui dans l'exile américain publierait un registre des œuvres d'art détruites pendant la guerre, en avril 1913 – à savoir immédiatement après la création de sa maison d'édition – donne lieu à la publication de la plus célèbre collection expressionniste : *Der Jüngste Tag (Le jour du jugement)*. Le titre éclaire parfaitement quel but l'éditeur visait : créer des archives de témoignages littéraires les plus significatifs des *Novissimi*, les auteurs qui vivent « les derniers jours de l'humanité », ou bien, aux dires de Wolff, « refléter fidèlement dans le miroir de ma maison d'édition l'esprit et le cœur de mon temps avec toutes ses manifestations : son hystérie et sa bizarrerie, son désir de fraternité universelle, son amour pour l'humanité et sa haine pour la bourgeoisie. De façon la plus fidèle possible, mais inachevée, encore plus inachevée de cette époque si inachevée ».² Cette lettre, adressée à celui qui était considéré comme le plus grand poète allemand vivant (R.M. Rilke) et écrite dans un moment où le carnage et la chute du monde d'hier étaient désormais réalisés, acquiert une signification toute particulière : pas seulement à cause de la série magmatique de sentiments et de passions si bien reflétée par la collection, mais plutôt à cause de ce ajout final où Wolff nous apparaît tout à fait conscient de l'insuffisance de son projet éditorial inachevé qui est cependant celle de son temps. Quand on parle d'expressionisme, on oublie parfois que le

¹ C'est à dire 1910-1920 (la définition est de Gottfried Benn). En 1910 Kurt Wolff était lecteur chez Rowohlt et ici il fit publier, avant la constitution de sa maison d'édition en 1913, les premiers textes lyriques « expressionnistes » : *Der Ewige Tag* et *Umbra Vitae* de Georg Heym (1911-1912), et, ensuite, le premier livre de Kafka : *Betrachtung* (1912). Sur le « Kurt Wolff Verlag » voir Wolfram Göbel : *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930*. Frankfurt : Buchhändler-Vereinigung 1976 et Barbara Weidle (Hg.) : *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*. Bonn : Weidle 2007.

² Lettre à Rainer Maria Rilke du 10/12/1917. Voir Kurt Wolff : *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*. Frankfurt a.M. : Scheffler 1966, p. 147.

concept a été longtemps limité aux seuls arts figuratifs et que la première monographie sur le mouvement – *Expressionismus* de Hermann Bahr, 1916 – traitait presque seulement de ces manifestations artistiques en créant un lien entre les œuvres de *Die Brücke* et ses soi-disant antécédents gothiques et primitifs avec de nombreuses citations à partir des textes mystiques du Moyen Âge. Il s’agissait d’une thèse qui donnait une présentation toute spiritualiste et pas historique du mouvement qui au contraire – surtout dans le contexte littéraire, comme Wolff l’avait parfaitement compris – tirait son origine du contexte historique immédiatement antérieur à la Première Guerre mondiale. Quand en 1912/1913 Wolff a commencé son activité d’éditeur, deux revues occupaient la scène de l’avant-garde littéraire : *Die Aktion* de Franz Pfemfert et *Der Sturm* de Herwarth Walden. Avec d’autres maisons d’édition très petites, elles publiaient de brefs textes de ceux qui seraient dans les rangs des expressionnistes, mais souvent, l’activité se déroulait sans un véritable programme et sans avoir une conscience lucide de ce qu’on publiait et des auteurs.

Kurt Wolff a été le premier éditeur qui se soit rendu compte qu’il fallait organiser la richesse chaotique et débordante de la nouvelle littérature allemande dans un projet éditorial cohérent. Dès le début de son activité, la volonté de donner une forme à l’informe et à des sujets vraiment magmatiques distingue le travail de Wolff. Si l’on observe de plus près les premières publications indépendantes du « Kurt Wolff Verlag », on est surpris par la présence singulière des annuaires et des almanachs qui d’habitude devraient suivre les publications du catalogue au lieu de les précéder. Mais un des premiers titres publiés par la nouvelle maison d’édition est justement l’annuaire *Arkadia*, conçu en novembre 1912 et publié au printemps 1913, qui sera suivi – en automne de la même année – par l’almanach *Das bunte Buch*. Dans ces publications, on retrouve déjà presque tous les noms des auteurs les plus importants du « Kurt Wolff Verlag » : les responsables des éditions Max Brod (*Arkadia*) et Franz Werfel (*Das bunte Buch*), les grands écrivains comme Franz Kafka, Gottfried Benn, Georg Trakl et Georg Heym. Cette liste révèle le travail de sélection effectué par Kurt Wolff chez l’« Ernst Rowohlt Verlag » dans la période entre 1908 et 1912 où il avait noué plusieurs contacts avec le milieu culturel de Prague et avec ceux qui deviendraient les animateurs et les lecteurs d’exception de sa maison d’édition : Werfel, Pinthus, Hasenclever et Haas. Les titres et les présentations graphiques des publications contrastaient avec le contenu révolutionnaire et perturbant de ces livres. Les couvertures vertes – avec par exemple un couple d’amants sur l’herbe dans le cas d’*Arkadia* – ou qui imitaient des thèmes classiques comme dans le cas de l’almanach de Werfel qui simulait le pronaos d’un temple – s’opposaient aux éruptions verbales de Werfel et aux sinistres *De Profundis* de Trakl, Benn et Heym. Il ne s’agissait pas d’une simple extravagance ou encore moins d’une distraction – impossible dans le cas de Wolff qui surveillait chaque phase de la production des livres – mais plutôt d’une politique éditoriale qui avait l’ambition de présenter la nouvelle littérature comme le classique de demain parce qu’elle représenterait « le miroir fidèle de ce temps-là ». Et, en cohérence avec ce programme, Wolff offrait aux désespérés et aux déracinés le confort d’un temple gardé et défendu par une louve bien attentionnée.

Mais justement c’est avec *Der Jüngste Tag* que Wolff lance son entreprise la plus ambitieuse qui lui assurera la réputation d’éditeur du nouveau, en faisant – entre 1915 et 1920 – du « Kurt Wolff Verlag » la maison d’édition la plus connue et la plus convoitée des auteurs contemporains. L’histoire de la collection correspond à celle de la maison d’édition parce qu’elles ont été lancées presque en même temps et *Der Jüngste Tag* s’est éteint après 86 titres en 1921 à cause aussi de la prédilection croissante de Wolff pour les sujets artistiques et figuratifs.³ L’idée centrale à la base de *Der Jüngste Tag* est la création d’une collection transnationale et avant-gardiste qui s’ouvre aux voix de la nouvelle littérature qui jusqu’ici avaient été publiés seulement dans les revues expressionnistes : certes, elles avaient eu le mérite d’introduire cette littérature, mais le nombre des lecteurs était très limité et les auteurs étaient surtout allemands.⁴ Nous pouvons dire que l’opération de Wolff est une sorte de mécénat éclairé à la base duquel se trouve un courageux projet éditorial et commercial : pour institutionnaliser l’avant-garde, les volumes de la nouvelle collection devraient être en format demi poche (in 16°) et à un prix économique (80 pfennig). Il s’agissait d’une nouveauté exceptionnelle pour une collection d’auteurs pas connus ou en début de carrière et qui

³ En 1924 Kurt Wolff déménagea à Florence où il fonda la maison d’édition d’art « Casa Editrice Pantheon ».

⁴ Dans les premiers 10 cahiers de *Der Jüngste Tag* on remarque au contraire la présence de deux auteurs pragoïses (Werfel et Kafka), deux francophones (Jammes et Barrès) et deux autrichiens (Trakl, avec deux cahiers, et Carl Ehrenstein).

se présentait typographiquement d'une façon très sophistiquée. Il n'était pas rare de trouver des éditions de poche en Allemagne avant la guerre : en plus de l'historique « Universalbibliothek » de la Reclam dont les petits volumes (in 24°) coûtaient seulement 20 pfennig, en 1912 la « Insel-Bücherei » avait été inaugurée avec beaucoup de succès, mais la comparaison de ces deux collections avec celle de Kurt Wolff faisait ressortir le caractère révolutionnaire de cette dernière parce que les autres s'intéressaient principalement à la *Weltliteratur* ou à la grande saison allemande symboliste (surtout Hofmannsthal et Rilke). En particulier, nous pouvons considérer la « Insel-Bücherei » comme une entreprise totalement différente de celle de Wolff parce que – à partir de la présentation des couvertures florales et bariolées – les sujets traditionnels, qui étaient influencées évidemment par le conservatisme politique du propriétaire Anton Kippenberg, trouvaient leur correspondance dans le *Jugendstil* qui évoquait cet « âge de la sécurité » qui allait être bouleversé par les événements.

La présentation graphique de *Der Jüngste Tag* – au contraire – était plus conforme à l'atmosphère de la veille du grand renversement : à partir de 1915/1916 – peut-être à cause des difficultés économiques de ce moment-là – les couvertures qui au début étaient caractérisées individuellement avaient cédé la place à cet aspect bicolore inimitable en noir et blanc qui deviendrait un véritable *schibboleth* du livre expressionniste.

Le nouveau poète sera poète d'une façon absolue et commencera de nouveau, pas de réminiscence pour lui... Il saura que sa poésie n'est pas une simple phrase imprimée dans un livre, mais bien un mouvement de son cœur où le monde qui palpète sent soi-même. La question de la vérité du poète n'aura plus lieu parce que rien en lui n'aura pour but l'écriture seulement et tout sera sacrifice, générosité et nécessité. Oh, si seulement les écrivains pouvaient comprendre combien ils sont méprisables ! Dans quelle mesure leur intellectualité n'est que trahison et mensonge ! Nous admettons la supériorité, devenue forme d'une pauvre cabaretière à l'hôpital par rapport à l'énième cérémonie turque dans une comédie de Molière... Le monde renaît sans arrêt : oublions la littérature !⁵

Ce qui est frappant dans ces déclarations programmatiques, c'est la violente revendication d'un art en accord avec la vie et l'anti-intellectualisme exacerbé qui arrive naïvement à la renonciation à toute forme transmise et à la littérature tout court. Le pathos et le sentiment cosmique qui animent le programme de Werfel pouvaient trouver leur propre expression seulement dans le lyrisme et dans d'autres formes brèves de la littérature (du monodrame au dialogue improvisé, du croquis à la nouvelle) auxquels en effet la nouvelle collection était vouée dans des textes qui allaient de 20 à 80 pages.

L'annonce officielle du lancement de l'activité de *Der Jüngste Tag* (en mai 1913) a été rédigée par Hasenclever, auteur de *Der Sohn*, premier exploit du théâtre expressionniste :

Le jour du jugement devra être plus qu'un livre, moins qu'une bibliothèque : il s'agit d'un recueil des créations des poètes les plus jeunes, produites par la commune expérience de notre temps... Le jour du jugement ne veut pas se borner aux poètes allemands et, en accueillant des textes d'auteurs étrangers, il voudra démontrer qu'il y a des thèmes communs aux arts et aux littératures de tous les pays du monde...⁶

Dans les mots de Hasenclever, beaucoup plus que dans ceux de Werfel, nous pouvons percevoir les caractéristiques que Wolff voulait donner à la collection : l'unité dans la multiplicité qui fait apparaître *Der Jüngste Tag* comme un grand livre subdivisé en 86 chapitres ; un livre qui exprime « notre temps » et qui a une marque spécifiquement supranationale (au début, *Der Jüngste Tag* a eu en effet une prédilection pour les auteurs pragois et francophones). Les tout premiers numéros de la collection révèlent tout de suite que, malgré leurs déclarations emphatiques et ostentatoires, Werfel et Hasenclever faisaient des choix de qualité. Après eux-mêmes le troisième titre a été *Der Heizer* de Kafka et deux numéros ont été consacrés à la poésie de Trakl, la première œuvre d'un auteur presque inconnu à cette époque-là, mais qui après quelques années serait considéré comme le plus grand poète de l'expressionnisme. À travers la correspondance entre Wolff et Trakl où l'éditeur lui illustre le programme de la collection, nous comprenons que Wolff ne se bornait pas à approuver les choix des lecteurs, mais il les dirigeait aussi. Kafka est un des

⁵ Franz Werfel : *Der Jüngste Tag*. Dans : *Imprimatur* 3, 1961-1962, pp. 200-201.

⁶ Walter Hasenclever : *Der Jüngste Tag*. Dans : *Das bunte Buch*. Leipzig : Kurt Wolff, 1913, p. 201.

écrivains les plus fréquents dans *Der Jüngste Tag* avec trois titres, alors que le dramaturge Carl Sternheim était le plus présent avec cinq textes et dont *Napoleon* (1915) a eu le plus grand succès avec un tirage initial de 8000 exemplaires (les autres publications ne dépassaient pas 3000 exemplaires) : un succès qui se manifeste surtout à partir de 1916 – l’année où l’Allemagne allait perdre la guerre et où la collection allait acquérir la nouvelle présentation graphique dont nous avons parlé et qui la rendait reconnaissable immédiatement aux yeux du public. En 1916 le « Kurt Wolff Verlag » était devenu la maison d’édition allemande la plus célèbre grâce au grand succès de certains titres qui avaient été imprimés en milliers d’exemplaires, permettant ainsi de financer la collection expressionniste : les œuvres de Tagore dont les droits avaient été acquis par Wolff avant l’attribution du Prix Nobel et le roman pragois *Der Golem* (1915) de Gustav Meyrink. L’attrait exercé par la maison d’édition de Wolff était tel qu’elle avait conquis beaucoup d’auteurs de la génération littéraire précédente comme par exemple Heinrich Mann dont les œuvres complètes furent publiées par Wolff avec un succès énorme à partir de 1916 grâce en outre à l’effet porteur de *Der Untertan* (*Le Sujet*, 1918) – violente satire contre l’Allemagne de Guillaume II – qui remporta un grand succès commercial. D’autres auteurs, comme Rilke et Gerhart Hauptmann, auraient fait de même si leurs éditeurs (à savoir Insel et S. Fischer qui étaient les plus grands concurrents de Wolff) ne l’avaient pas interdit par contrat. La célébrité de Kurt Wolff avait désormais franchi les frontières et, comme l’éditeur lui-même le dit dans ses mémoires,⁷ un jour en 1920 il avait reçu une lettre de Trieste, écrite dans un allemand terrible, d’un auteur qui s’appelait James Joyce et qu’il ne connaissait pas : il lui offrait son dernier roman.⁸ En l’absence du volume, il refusa : là, son intuition a échoué pour la première fois. Un exemple intéressant a été celui de Karl Kraus qui accepterait de signer pour le « Kurt Wolff Verlag » (de l’Albert Langen) seulement si l’éditeur créerait une maison d’édition *ad hoc* pour lui. Kurt Wolff a donc lancé en 1916 le « Verlag der Schriften von Karl Kraus im Kurt Wolff Verlag » en y publiant 14 titres du très susceptible écrivain autrichien dont son nouvel éditeur avait déclaré en utilisant les mots de Goethe employés autrefois pour Kafka : « Devant les grands qualités d’un autre, il ne reste que l’amour, tout simplement ».⁹ L’expansion de sa maison d’édition pendant les années de la Guerre s’était traduite à travers l’acquisition de nombreuses marques prestigieuses de l’édition : de l’expressionniste « Verlag der Weissen Bücher » à la *Hyperion* vouée à des éditions pour bibliophiles de sorte que Wolff est resté fidèle à ses prédilections même dans sa politique expansionniste. La cohérence et la grandeur de l’éditeur se sont révélées après la Guerre quand – pas tellement à cause des difficultés économiques liées à l’inflation terrible de l’époque, mais plutôt à cause de la fin du mouvement expressionniste et du manque d’importantes nouveautés littéraires – il a voulu céder sa maison d’édition dans d’autres mains pour « ne pas continuer à vendre des morts ou à exposer des cadavres »¹⁰.

Bibliographie

- Göbel, Wolfram : *Der Kurt Wolff Verlag, 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe*, mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen, 1910-1930. Frankfurt a. M. : Buchhändler-Vereinigung 1976.
- Hasenclever, Walter : *Der Jüngste Tag*. Dans : *Das bunte Buch*. Leipzig : Kurt Wolff 1913.
- Werfel, Franz : *Der Jüngste Tag*. Dans : *Imprimatur* 3 (1961–1962), pp. 200–201.
- Barbara Weidle (Hg.) : *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*. Bonn : Weidle, 2007.
- Wolff, Kurt : *Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963*. Frankfurt a.M. : Scheffler 1966.
- : *Autoren, Bücher, Abenteuer*. Berlin : Wagenbach 1965.

⁷ Kurt Wolff : *Autoren, Bücher, Abenteuer*. Berlin : Wagenbach 1965, p. 50.

⁸ C’est à dire *Ulysses* (naturellement!).

⁹ Kurt Wolff : *Autoren, Bücher, Abenteuer*, p. 112.

¹⁰ Kurt Wolff : *Autoren, Bücher, Abenteuer*, p. 108.

Entre cosmopolitisme et chauvinisme

La difficile reconstruction d'un « canon artistique » à Paris dans l'Entre-deux-guerres

1. Introduction

Aborder la question du canon dans les arts visuels exige une réflexion qui ne se limite pas seulement à refaire le récit des nombreuses entreprises de canonisation proposé par une partie de la critique d'art ou par l'histoire de l'art même, ni à créer un nouveau système de règles qui puisse orienter la lecture des expériences artistiques ; l'intention est bien plutôt celle de faire avancer un discours étudiant les principes qui ont conduit à une diffusion de ces processus. L'adhésion des œuvres à certains diktats esthétiques rend possible l'existence de formes de réglementation qui sont censés être uniques et immuables. A la lumière de cette hypothèse, il est possible de formuler les interrogations suivantes: sur quels principes ces idéaux sont-ils fondés ? Est-il encore possible, dans la modernité, de parler de canon artistique ?

Le cas qui sera analysé, à savoir celui de la scène artistique parisienne de l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement de l'École de Paris, est exemplaire pour aborder la question de la canonisation du discours artistique à travers l'interprétation critique. Paris, en effet, vivait à l'époque une situation assez particulière : destination artistique favorite, la capitale était devenue un véritable carrefour de l'art international, dans lequel pourtant un nationalisme croissant poussait la critique conservatrice à soutenir un discours qui s'appuyait sur l'idéologie d'un art français. Le concept de canon était alors bousculé : d'un côté il y avait le désir conservateur de raconter une histoire de l'art français inspiré par les maîtres de la tradition artistique nationale (Fouquet, Poussin, Le Nain, Corot, Courbet, Cézanne) et préservant l'identité nationale ; de l'autre côté un cosmopolitisme marqué par les avant-gardes s'épanouissait. Celui-ci s'attaquait au présumé canon national afin de proposer des recherches qui échapperaient à une vision linéaire et évolutionniste de l'art français. L'histoire de l'art, quant à elle, s'interrogeait, dans les mêmes années, sur le rôle joué par les images dans la construction historique.

A un exposé préalable du panorama artistique éclectique de l'entre-deux-guerres parisien, une lecture de la critique conservatrice sera proposée afin d'élaborer, pour finir, une réflexion théorique sur le concept même de canon, en tant que modèle et « squelette culturel ». Le cas présenté est exemplaire pour l'analyse des principes soutenant un discours critique fortement influencé par des orientations politiques. A travers l'étude de contributions plus engagées, il sera possible de tenter de proposer une déconstruction des principes de réglementation. Cela se fera à partir d'une mise en question de toute forme de discours normatif, en soulignant les nouvelles positions de l'histoire de l'art face à ces problématiques.¹

2. Le cosmopolitisme parisien des années vingt

Avec la Première Guerre mondiale, et plus encore dans l'après-guerre, on assiste en France à une grande vague migratoire. Parmi les immigrés, de nombreux artistes s'installent dans la capitale. Ce qui, dans les années vingt, a été défini par une partie de la critique conservatrice française comme une invasion, est en réalité le résultat d'une stratégie politique. La France avait fait appel massivement aux immigrés pour faire face à un manque de main-d'œuvre dû aux considérables pertes pendant la guerre. Beaucoup d'entre eux étaient des artistes juifs qui fuyaient les pogroms dans l'Europe de l'est et voyaient dans la capitale une destination privilégiée.² Montparnasse et ses cafés bondés représentaient pour eux un lieu d'accueil et de soutien. Le quartier était en effet devenu l'expression de cet esprit cosmopolite qui distinguait le

¹ J'aimerais remercier Constance Moréteau pour l'aide reçue.

² Voir Michel Winock : *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil 2004, p. 161.

milieu créatif de l'époque.³ Paris se caractérisait par un climat politico-culturel qui favorisait un dialogue continu entre universalité et singularité. Le brassage culturel et religieux avait conduit à une remise en cause des repères identitaires et à la relativisation des différences culturelles. Le concept d'altérité inscrit dans l'universalité était alors souligné. Idéalement la communauté artistique s'engageait dans la défense du principe de non hégémonie de toute culture et en même temps encourageait une, voire plusieurs, formes de transnationalisme.⁴ De plus, la présence massive d'artistes étrangers avait également contribué à renforcer le fossé qui s'était créé entre l'art officiel et l'art indépendant. Arrivés à Paris pour des raisons différentes, les artistes avaient contribué d'une manière déterminante à la création d'un art international.

André Warnod⁵, dans son article publié le 27 janvier 1925 dans la revue *Comœdia*⁶, avait regroupé les artistes étrangers qui travaillaient et vivaient à Montparnasse sous l'étiquette d'École de Paris. Il mettait en évidence l'influence déterminante de la ville tant sur leur vie que sur leur profession artistique. Cependant, cette catégorisation, il faut le souligner, est d'ordre exclusivement géographique puisqu'elle délimite une zone, Paris, et même plus spécifiquement un arrondissement, Montparnasse, qui réunit pourtant des esthétiques parfois très éloignées les unes des autres. Dans les premières années du vingtième siècle, c'est ce que soutient Warnod, Brancusi, Chagall, Csaky, Lipchitz, Modigliani, Pascin, Soutine et Wassilief étaient devenus des personnalités de premier plan de la bohème artistique. Le caractère éclectique qui distinguait l'école parisienne était l'un des aspects les plus caractéristiques du groupe car, n'étant pas formé par un noyau d'artistes déterminé, il était soumis à des perpétuelles redéfinitions. Un des traits de distinction principaux de cette équipe était l'absence complète d'une harmonie stylistique et d'un manifeste poétique.⁷ Le même Warnod, dans son texte *Le Berceaux de la Jeune Peinture. L'École de Paris*, affirmait que « les artistes étaient de partout et de nulle part »⁸. Le lieu par excellence de ces échanges n'était pas le cadre institué de l'Académie des Beaux-Arts, mais plutôt les cafés. Le café était le lieu dans lequel les plus vifs débats prenaient vie et où l'on commençait à exposer l'art.⁹ Il faut penser, par exemple, aux expositions que Clergé organisait au Café du Parnasse, où, à partir du 1921, étaient montées de vraies expositions-marché.¹⁰ C'est cette intense vie artistique due au brassage des nationalités que souligne Warnod :

Il est certain que le choc de toutes ces races, de toutes ces civilisations, cette soif de liberté que chacun apporte de son pays met à Montparnasse une fièvre que ne lui donneraient pas les peintres français qui ont leurs habitudes. Mais faut-il le regretter ?¹¹

André Salmon insiste pour sa part, dans ses souvenirs sur Paris, sur l'importance de Montparnasse :

Lorsque cet art vivant commença de s'imposer, c'est à Montparnasse que chacun dut venir en reconnaître les effets. C'est à Montparnasse que se mêlèrent, accourus d'un peu partout et parfois de fort loin, les disciples étrangers constitués en une École de Paris [...]¹²

Dans ces mêmes années, en France, on habilitait peu à peu le rôle de la culture africaine. La question coloniale restait centrale même si la production des populations dites « primitives » s'imposait de plus en plus. La diffusion du jazz, les œuvres d'Apollinaire et de Tzara, le cubisme et le surréalisme avaient marqué une

³ Voir Billy/Julie Martin : « Carrefour Vavin ». Dans: Kenneth Silver/Romy Golan (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*. New York : Universe Book 1985, pp. 69-79.

⁴ Voir Kenneth Silver : « Jewish Artists in Paris 1905-1945 ». Dans: Kenneth Silver/Romy Golan (Éd.) : *Catalogue*, p. 13.

⁵ Pour un encadrement de la figure de Warnod voir Jean Cassou/René Huyghe (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. Hommage à André Warnod. 1885-1960*. Paris : Le Musée 1985.

⁶ André Warnod : « École de Paris ». Dans : *Comœdia* 19, 4419 (27 janvier 1925), p. 1.

⁷ Voir Jean-Louis Andral/Sophie Krebs : « Préface ». Dans: Sophie Krebs (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Paris : Paris Musées 2000, p. 21.

⁸ André Warnod : *Les berceaux de la jeune peinture française. L'École de Paris*. Paris : Albin Michel 1925, p. 160.

⁹ Ibid., p. 165.

¹⁰ Voir Billy Klüvert/Julie Martin, Carrefour Vavin, p. 69.

¹¹ Warnod : *Les berceaux*, p. 163.

¹² André Salmon : *Souvenirs sans fin. L'air de la Butte*. Paris : Éditions de la Nouvelle France 1945, p. 100.

période qui se caractérisait d'une façon déterminante par la valorisation des cultures extra-occidentales. Un épisode très célèbre reste le music-hall *La Revue Nègre* qui en 1925 a été présenté au Théâtre des Champs Élysées. Le « tumulte nègre », comme il a été défini, était devenu ainsi un phénomène de mode et impliquait toutes les sphères artistiques, de la musique aux arts plastiques. Cette mode était cependant bien évidemment ambiguë : en tant que réelle curiosité pour une culture autre, cet intérêt pour l'exotisme n'était parfois simplement que divertissement et rêve d'un monde intact et pur, comme on le voit à travers les Ballets Russes mis en scène par Djagilev.¹³ C'est avec Maurice Delafosse, ethnologue et africaniste, que l'on a l'une des premières tentatives de lecture objective de la culture africaine. L'auteur soutenait qu'elle ne devait pas être interprétée exclusivement par son caractère exotique, mais qu'elle devait être mise sur le même plan que la culture occidentale. Delafosse affirmait en effet que l'idée d'une prétendue infériorité culturelle des civilisations africaines était une hypothèse erronée. Dans son célèbre ouvrage *Les Noirs de l'Afrique* de 1922, il s'était proposé d'illustrer et de louer les capacités artistiques et musicales de ces populations, ainsi que leur prédisposition poétique.¹⁴ C'est en présentant un panorama de fait cosmopolite qu'il est possible de constater combien l'idée de canon – en tant qu'ensemble de normes qui règlementent la beauté – se heurte aux multiples expressions créatives libres, la plupart du temps bien éloignées de toute espèce de tradition nationale.

3. Le chauvinisme et la construction historique d'un discours artistique national

Toutefois, ce grand melting-pot de la culture figurative pouvait être perçu par le grand public et les institutions officielles comme un chaos destructeur que favorisait la perte de points de référence tant artistiques qu'identitaires. Une frange conservatrice de la critique française avait commencé à lire la présence étrangère à la lumière du protectionnisme nationaliste et ne se gardait pas d'une hargne tant xénophobe qu'antisémite. Cela menait à la dénonciation de l'excessive présence de ceux que l'on appelait, dans la capitale, les métèques.¹⁵ Les articles de Camille Mauclair publiés dans *Le Figaro* et la campagne du périodique de droite *Le Gaulois Artistique* par Maurice Feuillet, titrée « L'Art français en péril », illustrent bien comment la lutte contre l'étranger, après la Grande Guerre, s'était déplacée également sur un plan culturel.

Les articles de Feuillet ont leur place ici puisqu'ils représentent un exemple fondamental d'un discours très connoté où la méthode didactique sert à la divulgation d'une typologie de critique orientée vers un conservatisme de droite. Feuillet déplore tout d'abord la pauvreté de l'art contemporain français. Il l'attribuait à l'invasion planifiée de celui-ci par des sorciers « abracadabrants ». Par exemple, dans le numéro 27 du 16 décembre 1928, il soutenait que la peinture « informe », la musique épileptique des « nègres » et les façades « dernier cri » des boutiques plus à la mode étaient l'œuvre d'esprits qui organisaient un « plan prémédité et mûri à loisir dont l'application se poursuit avec méthode et ténacité »¹⁶. Afin donc de démasquer un tel complot, Feuillet proposait une série d'articles qui étaient accompagnés par des images d'œuvres d'art d'avant-garde, mises en regard, sur la même page, avec des chefs d'œuvres des maîtres français. L'association des tableaux, qui présentaient des sujets iconographiques similaires facilitant ainsi la compréhension des différences stylistiques, était un instrument comparatif. Cet instrument semblait suggérer aux lecteurs que le discours provocant de l'article s'appuyait sur une preuve tangible et visuelle. Le critique tentait ainsi de démontrer avec conviction combien les expérimentations avant-gardistes avaient contribué à la déformation de l'image, en s'éloignant de la grandeur de la peinture traditionnelle française. Cas emblématique qui illustre bien le caractère didactique de ces pages, la *Claire Sennegon* de Jean-Baptiste Corot est comparée à une *Jeune fille* de Soutine, parues toujours dans le numéro 27¹⁷, où la peinture de Soutine est interprétée comme le résultat tourmenté d'une poétique anti-traditionnel opposée au style

¹³ Voir Jonas Riesz/Hélène d'Almeida : « La question coloniale: présence de l'Afrique ». Dans : Robert Frank/Laurent Gervereau/Hans Joachim Neyer (Éd.) : *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années Vingt, 1919-1933*. Paris : BDIC 1992, pp. 32-35.

¹⁴ Maurice Delafosse : *Les noirs de l'Afrique*. Paris : Payot 1922.

¹⁵ Voir Kenneth Silver : « Made in Paris ». In : Sophie Krebs (éd.), op.cit., p. 43.

¹⁶ Maurice Feuillet : *L'Art Français en péril*, p. 70.

¹⁷ Ibid.

calme d'un maître français comme Corot. La juxtaposition de ces tableaux semblait suggérer au lecteur du *Le Gaulois Artistique* que le prétendu appauvrissement de l'art dénoncé par Feuillet était une évidence. Le simple comparatisme devenait donc une méthode démonstrative très efficace et l'art, dans ce contexte, était l'instrument privilégié pour la propagande xénophobe.

La tentative de montrer par un procédé assez pédagogique le canon français comme une évidence stylistique a des accointances très nettes avec le programme de *L'Action française*.¹⁸ Il faut ici rappeler que les années de l'entre-deux-guerres étaient imprégnées par les discours nationalistes. Suite à la boucherie qu'avait été la Première Guerre Mondiale, dominait le désir d'ordre et de retour à la discipline. En France, une nouvelle tendance se faisait jour ; elle montrait l'aspect le plus conservateur de la peinture : le rappel au monde classique et à la tradition était proposé comme étant en effet l'alternative à la « frivolité » et à la « subversion » d'avant-guerre. Au niveau politique, cette tendance était incarnée par un conservatisme de droite, qui s'appuyait sur un large consensus populaire grâce au nouveau système électoral proportionnel fixé en 1919. *Le Bloc National* avait obtenu la majorité des sièges dans une Assemblée dominée par des vétérans de guerre et nommée Chambre bleue horizon, en référence à la couleur de l'uniforme nationale. *L'Action française*, dans le même temps, par l'intermédiaire de Maurras et des sections d'assaut d'étudiants volontaires, menait une campagne contre la République, les juifs et les maçons.¹⁹ C'est précisément dans cette atmosphère politique qu'il faut situer la figure du poète et critique Camille Mauclair qui, à partir de 1905, après avoir abandonné le milieu symboliste, avait choisi de proposer un discours conservateur. Son credo se manifestait dans son hypothèse historique : l'esprit romain et l'art français auraient dû s'exprimer à travers l'histoire et donc à travers le retour à la pureté de la race. Les artistes qui, selon ce principe, s'inséraient dans ce processus évolutif qui avait contribué à l'exaltation du génie français, en opposition au cosmopolitisme – agent de dispersion – étaient ceux qui, de nationalité française, s'inspiraient de la tradition.²⁰ Ainsi, dans son recueil d'articles parus dans *Le Figaro* titré *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale*²¹, l'auteur s'adressait aux jeunes peintres de France en tant que héros de l'art libre :

C'est précisément parce que je fus, dès 1891, contre la routine académique, un défenseur obstiné de l'art libre et des vrais maîtres qu'elle persécutait, que j'ai dénoncé depuis plusieurs années les théories absurdes et le honteux mercantilisme qui succédèrent à une grande époque [...] J'ai été déçu, puis révolté en voyant s'établir un régime de sabotage et d'improbité décoré du nom de Renaissance par ses profiteurs.²²

Dans cette citation, il apparaît évident que les stéréotypes xénophobes et antisémites promus par la nouvelle droite pro-monarchique avaient influencé la critique de Mauclair. Les articles, publiés entre 1928 et 1929, emploient des critères d'analyse qui s'appuient sur la nationalité de l'artiste, comme le démontre ce passage :

[...] les Ruthènes, Bulgares, Tartares, Valaques, Slovènes, Finnois ou Polaks pour qui Giotto se prononce Ghetto, et qui constituent la « vraie École de Paris », si j'en crois une vente récente où figuraient sous ce titre vingt et un vendus, tous honorables métèques, et pas un Français.²³

Ou bien il y avait la défense incessante de la pureté du canon français, de ce caractère français dont

¹⁸ Ce parti, du début du XX^{ème} siècle, a été soutenu notamment par Léon Daudet et Charles Maurras (sans oublier l'influence des théories d'Eduard Drumont qui datent de la fin du XIX^{ème} siècle). Voir Eugène Weber : *L'Action Française, traduit de l'anglais par Michel Chrestien* [1962 : *Action française, royalism and reaction in twentieth-century France*, Stanford, Stanford University Press]. Paris : Le grand livre du mois 1997.

¹⁹ Voir Kenneth Silver : *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. London : Thames and Hudson 1989, p. 89.

²⁰ Voir Dominique Jarrassé : « Camille Mauclair ». Dans : Philippe Sénéchal/Claire Barbillon (Éd.) : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris : site web de l'INHA 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2447>), dernière consultation 12/09/2014.

²¹ Camille Mauclair : *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale*. Paris : Nouvelle Revue Critique 1930.

²² Ibid., pp. 9-10.

²³ Ibid., p. 14.

seulement les artistes nationaux pouvaient bénéficier. Il devait alors s'installer une lutte: « entre l'intégrité nationale avec toute la droiture de sa tradition intellectuelle, et l'invitation à un internationalisme d'affaires appelé poliment « bon-européanisme » »²⁴. Les offensives contre la mode nègre n'étaient pas moins virulentes :

Il y a la négrophilie, la magie noire auprès de la blanche sagesse brahmantique, l'engouement fol et un peu honteux pour la danse noire, la peau noire, le tam-tam plus beau qu'un ennuyeux Michel Ange... tout cela, que chérit la mode, s'unit pour accélérer le glissement vers l'Est, l'abandon à la dérive du vieux bateau occidental.²⁵

Il semble évident que dans un climat cosmopolite, Mauclair avait réagi à travers un discours qui s'appuyait sur des principes d'opposition. S'affrontaient ainsi l'art français, proche d'un canon évolutionniste bâti par les génies de la nation, et l'art dégénéré international. Ce sont sur ces positions, poussées à l'extrême, que s'adossera l'exposition *Entartete Kunst* du 1937, soutenue par le parti nazi allemand.

En Italie, lors de la XVIème Biennale de Venise, manifestation certes internationale mais encore très nationaliste (voir la répartition par pavillons nationaux), Mauclair ne s'était pas retenu de s'exprimer contre la présence métèque en France. Enthousiasmé par la décision du commissariat français et italien d'exclure du Pavillon de France l'École de Paris, il écrivait alors :

[...] cette « École de Paris », constituée par des barbouilleurs de toute provenance installés tapageusement à Paris, n'a rien de parisien ni de français, et tout en lui faisant place ils l'ont appelée en souriant le « Salon de Manicomi », ce qui sonnerait aussi bien si l'on ne savait que c'est là le nom de la maison de fous installée dans une île de la lagune vénitienne.²⁶

Cette vision était corroborée par la description que Ugo Nebbia, bien moins réactionnaire, faisait de la salle dédiée aux parisiens dans le catalogue de la Biennale. Sur un ton certes moins provocateur, il fait transparaître une certaine insatisfaction par rapport à cette peinture éclectique. Si Nebbia affirmait que l'École de Paris causait sous différents aspects de justes inquiétudes, il soulignait surtout son caractère hétérogène, qui :

[...] rivela atteggiamenti tra i più singolari: dal permanere di tendenze estreme che si credevano superate, e di raffinatezze e sottigliezze estranee alla nostra indole, alle deformazioni e allucinazioni del lirismo e del surrealismo. Poi esperienze contraddittorie; mobilità di atteggiamenti; contrazioni od esaltazioni del concetto e della forma [...] i quali naturalmente s'accenuano nel fervore delle falangi nuove che da ogni parte del mondo marciano alla conquista d'un campo di lotte e d'esperienze come Parigi.²⁷

4. Une réflexion sur le caractère éphémère des discours artistiques ?

Le paysage que l'on vient ici d'esquisser met en lumière quelques problématiques liées à une lecture historico-artistique de cette période : les principes sur lesquels s'appuie le discours artistique sont souvent de nature politique et renforcent le discours historique. Les concepts de nation et de nationalité ont été appliqués en art puisque les images ont été chargées de la formation du mythe national. Est-il alors possible de mettre en cause la notion même de canon, du moins lorsqu'il est fondé sur une recherche d'exaltation du génie d'un pays? Une réflexion sur le pouvoir des images et sur le lien entre construction historique et art a été proposée par Éric Michaud, en accord avec les plus récentes études de Georges Didi-Huberman qui analysent le rôle joué par Aby Warburg dans l'histoire de l'histoire de l'art. Eric Michaud fait l'hypothèse suivante : l'histoire de l'art est marquée par des significations politiques. Au-delà de l'élaboration d'un discours sur l'art, c'est dans les images elles-mêmes que le peuple cherche son identité

²⁴ Ibid., p. 19.

²⁵ Ibid., p. 46.

²⁶ Ibid., p. 56.

²⁷ Ugo Nebbia : *La XVI esposizione internazionale d'arte Venezia – MCMXXVIII*. Milano : Luigi Alfieri 1928, p. 54.

et des instruments pour l'éducation de la nation.²⁸ Cette hypothèse permet de bien rendre compte des principes d'imitation du passé de la critique conservatrice française. Elle exhortait les artistes à mettre en acte cette « renaissance » de la tradition qui, croyaient-ils, était l'unique voie de salut. La conviction de Eric Michaud est la suivante : l'institution de l'histoire de l'art comme discipline autonome a peu à peu favorisé des définitions nationales et raciales de celle-ci.²⁹ Cette thèse permet d'éclairer l'exemple que l'on vient de développer, celui d'une prétendue École française, fondée sur des canons qui font appel à l'humanisme. L'esprit français devait, selon cette interprétation, être la somme de la civilisation humaniste et de la culture européenne grâce à ses capacités à absorber des esthétiques diverses dans un cadre unitaire transcendantal. L'École de Paris, du fait des origines essentiellement étrangères des artistes lui étant associés et de son éclectisme stylistique, menaçait ainsi le récit d'une continuité biologico-historique, qui ignorait volontairement chaque élément perturbateur et espérait voir dans l'art actuel son prolongement.³⁰

Eric Michaud affirme donc que le regard est ainsi dirigé vers l'idéal d'un futur sans conflit au prix de l'ignorance salvatrice du présent et de la réplique du passé.³¹ Si le mythe de l'autonomie de l'art et de son poids politique prenait de plus en plus de place, l'histoire de l'art cherchait, dans le même temps, à se constituer comme un champ autonome du savoir. Cependant les grandes constructions textuelles qui prétendaient donner un statut à la nouvelle discipline avaient parfois transmis les maladies du racisme et du nationalisme, en soulignant l'idée du génie de la nation.

La thèse d'Eric Michaud pousse à une interrogation sur le rôle des images et sur la façon dont elles peuvent être lues et interprétées. La réflexion critique de Georges Didi-Huberman sur la discipline historique-artistique est aussi d'un grand apport. Dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, par exemple, il souligne combien l'historien est :

Le ficator, c'est à dire le modeleur, l'artisan, l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire. Et lorsque c'est dans l'élément de l'art qu'il développe ainsi sa recherche du temps perdu, l'historien ne se trouve même plus en face d'un objet circonscrit, mais de quelque chose comme une expansion liquide ou aérienne.³²

Pour continuer, en abordant la question spécifique de l'histoire de l'art :

Ladite « connaissance spécifique de l'art » aura tout simplement fini par imposer à son objet sa propre forme spécifique de discours, quitte à inventer d'artificielles frontières pour son objet – objet dépossédé de son propre déploiement ou déferlement spécifique.³³

L'auteur revendique l'origine de ces postulats dans les études d'Aby Warburg, historien de l'art allemand qui est devenu une référence pour la réflexion sur l'histoire et surtout sur l'histoire des images. S'opposant à une histoire de l'art construite sur le modèle d'imitation, qui implique un temps de décadence et un autre de splendeur, dont la célèbre *Geschichte der Kunst des Alterhums (Histoire de l'art chez les anciens)*³⁴ de Johann J. Winckelmann est emblématique, Georges Didi-Huberman, suivant les traces de la pensée warburgienne, soutient de manière provocatrice une position différente : pourquoi, au lieu de parler de l'histoire de l'art comme alternance de temps (splendeur/décadence), où le concept de renaissance devient fondamentale pour l'évolution de la civilisation, ne pas parler d'une histoire de l'art qui échappe à ces modèles cycliques ?³⁵ Ces observations ont été appliquées par Warburg à la seule Renaissance italienne,

²⁸ Voir Eric Michaud : *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris : Éditions Hazan 2005, pp. 49-50.

²⁹ Ibid., p. 11.

³⁰ Ce processus a été poussé à son comble dans l'entre-deux-guerres par les grands régimes dictatoriaux. Ceux-ci ont adopté des canons esthétiques pour mettre en forme une masse : le corps politique. Voir Eric Michaud, op. cit., p. 31.

³¹ Ibid., p. 141.

³² Georges Didi-Huberman : *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit 1990, p. 10.

³³ Ibid., p. 11.

³⁴ Johann Joachim Winckelmann : *Geschichte der Kunst des Alterhums*, 2 vols. Dresden : In der Walterischen Hof-Buchhandlung 1764.

³⁵ Voir Georges Didi-Huberman : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les

mais ils permettent de développer une réflexion critique sur la contemporanéité.³⁶

Warburg proposait un modèle culturel de l'histoire où les temps s'exprimaient par couches et complexités. L'histoire suivait un modèle fantasmatique pour devenir un tourbillon.³⁷ Ses réflexions sur l'histoire de l'art se différenciaient des curiosités de ces « admirateurs professionnels » – comme il les définissait – tels que Venturi et Berenson. Warburg pensait en termes de « Kulturwissenschaft » et prenait position contre la territorialisation du savoir sur les images. L'image, selon Warburg, était la cristallisation de plusieurs facteurs et il était pour cette raison impossible de tracer ses frontières.³⁸ Cette approche s'appuyait sans aucun doute sur l'anthropologie, discipline qui véhicule la conviction d'un lien indissoluble de l'image à l'agir global des membres d'une société.³⁹ C'est grâce à ses prises de position contre les frontières territoriales de l'histoire de l'art que sa pensée devient centrale et confirme les difficultés de la construction d'un récit artistique nationaliste. Warburg a compris la dynamique des images dans la perspective des migrations géographiques (on ne comprendra pas complètement une fresque de la Renaissance italienne sans connaître les cheminements de l'astrologie arabe en Occident) et de temps (les formes sont capables de survivances dans la longue durée). L'actualisation de ces théories s'était matérialisée à travers la constitution de l'Atlas Mnémosyne, auquel l'historien de l'art avait commencé à travailler sans interruption à partir du 1924.⁴⁰

Tandis qu'à Paris le milieu intellectuel débattait sur les problématiques liées aux caractères nationaux de l'histoire de l'art et de la création contemporaine, Warburg élaborait un nouveau dispositif d'analyse. L'Atlas, objet qui reste encore énigmatique, se composait de grands panneaux noirs qui contenait des reproductions d'œuvres d'art, de coupures de presse, de timbres, de cartes postales ou de photographies. L'Atlas servait à réactiver et à extérioriser les images dans leur fonction de transformation d'une expérience en une configuration spatiale, ou plutôt dans la manifestation de la mémoire.⁴¹ Les panneaux, qui ne fonctionnent pas comme des tableaux, avaient plus de similitudes avec des écrans dans lesquels étaient reproduits simultanément les mêmes phénomènes dans des temps et des espaces différents. Par conséquent, l'historien de l'art était vu et interprété comme un sismographe, et l'Atlas comme une superficie sur laquelle les images émergeaient du passé et allaient former, d'après Warburg, une histoire de fantômes pour adultes. Ce discours, qui n'a jamais eu la prétention d'être appliqué à la contemporanéité, constitue un nouveau modèle d'analyse qui s'oppose aux positions conservatrices fondées sur des principes d'imitation du passé. L'histoire de l'art peut en effet user du canon comme moyen par lequel forger un modèle politico-identitaire. De norme qui règle la beauté, le canon se transforme donc en diktat pour la construction de l'imaginaire de la nation, ignorant les multiplicités qui la caractérisent.

5. Conclusion

La réflexion de Warburg et sa relecture critique par Georges Didi-Huberman mettent profondément en question un discours lié à une vision historico-politique nationaliste de l'art, en soulignant comment certaines interprétations myopes n'ont pas permis d'analyser dans toute sa complexité le panorama artistique de l'entre-deux-guerres à Paris. Le défi est donc celui de pouvoir lire les images qui forment l'histoire de l'art comme des images dialectiques. Cela va dans le sens d'une remise en question de la lecture des

Éditions de Minuit 2002.

36 *Nouvelles histoires de Fantômes*, l'œuvre-exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger installée au Palais de Tokyo, par exemple, lie les formes expressives de la Renaissance et de l'Antiquité aux œuvres du XX^e et XXI^e siècle à partir de la planche n. 42 de l'Atlas de Warburg dédiée au thème de la lamentation. Exposition de Georges Didi-Huberman/Arno Gisinger: *Nouvelles histoires de Fantôme* (Paris, Palais de Tokyo, 14 février - 7 juillet 2014). Voir le site du Palais de Tokyo (<http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/nouvelles-histoires-de-fantomes>) dernière consultation 12/09/2014.

37 Voir Didi-Huberman : *L'image survivante*, p. 27.

38 Ibid., pp. 38-39.

39 Ibid., pp. 48-49.

40 Voir Roland Rech : « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg ». Dans : Aby Warburg : *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: l'Écorquillé-INHA 2012, p. 12.

41 Voir Philippe-Alain Michaud : *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula 2012, p. 325.

images vues comme étant ancrées dans un continuum historique de la tradition et cela amène à reconsidérer les frontières du savoir sur les images. Pourquoi donc ne pas essayer d'élargir la réflexion en terme d'espace géographique ? Il faut ainsi se rappeler comment, en 1915, avant même l'apparition des études de Delafosse auxquels on a fait déjà référence, Carl Einstein avait publié à Leipzig un texte fondamentale : *Negerplastik*.⁴² Cette étude conférait pour la première fois aux objets d'art africain un statut définitif d'œuvres d'art à part entière. Le regard de l'auteur était un regard sans préjugé, sans ethnocentrisme, et le texte, avec une iconographie très riche, a représenté un vrai choc pour les contemporains.⁴³ Cela démontre comment une certaine frange indépendante du milieu intellectuel de l'époque était en train de reconnaître un panorama artistique élargi et entreprenait de déconstruire les canons de la tradition. Au-delà du seul Einstein, effectivement un précurseur en ce sens, de nombreux penseurs qui, dans l'entre-deux-guerres, s'étaient intéressés à l'art des cultures extra-occidentales, ont permis un renouvellement intellectuel.

Il devient ainsi frappant de remarquer comment une vision politique de l'histoire de l'art a pu produire une idéologie nationale très virulente, dont le dernier exemple peut être cette campagne satyrique menée par Marcel Hiver dans la revue *C.A.P.* Le rédacteur de la revue indépendante proposait des « Documents d'anthropologie montparnassienne »⁴⁴ qui témoignent de la forte présence du discours chauviniste et xénophobe dans le domaine de l'art contemporain des années vingt. Il s'agissait d'une tentative ironique de représentation de la vie cosmopolite parisienne, inspirée par les discours sur les races développés par Arthur de Gobineau.⁴⁵

En relisant une période historique aussi complexe que celle de l'entre-deux-guerres, force est de reconnaître l'impossibilité d'une reconstruction d'un canon historique qui puisse tenir compte des différentes facettes du milieu artistique. Le défi est donc celui de relire la modernité comme un mouvement beaucoup plus large, tentative proposée récemment par le nouvel accrochage du Centre Georges Pompidou. Son auteur, la conservatrice Catherine Grenier, participe ainsi à un examen des rapports entre art et mondialisation. Dans le cadre de l'élaboration de la réflexion sur les frontières de l'histoire de l'art, il est stimulant d'encourager une tentative de réécriture historique à travers le médium de l'exposition. Malgré les intentions louables présidant à cet accrochage de *Modernités plurielles*, on assiste à une saturation de sens qui, plutôt que d'éclairer les multiples expressions d'une modernité, semblent, au contraire, en compliquer sa lecture. Si le commissaire avance de manière théorique que le récit unifié de la modernité doit être rompu pour mettre fin aux discours dominants et aux hiérarchies établies⁴⁶, l'exposition est encore pensée à partir des catégories canoniques auxquelles ont été ajoutés simplement des récits qui semblent encore périphériques. Au lieu de raconter une histoire mondiale de l'art à travers une simple réorganisation de la collection à nouveau arrimée à des critères territoriaux, ne faudrait-il pas, de manière sans doute provocante, remettre en cause les principes à la base desquels se fonde le récit même ? Cela reste une interrogation ouverte et nécessaire.

⁴² Carl Einstein : *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher 1915.

⁴³ Voir Liliane Meffre : *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002, p. 109.

⁴⁴ « Documents d'anthropologie montparnassienne ». Dans : *C.A.P.* 1 (avril 1924), p. 16.

⁴⁵ Voir Arthur de Gobineau : *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Didot 1853-55. Pour ce qui concerne de nouveau l'idée d'une tradition artistique française séculaire, voir les nombreux articles publiés dans des revues comme *L'Art vivant* : Jacques-Emile Blanche : « La peinture française moderne et l'Angleterre ». Dans : *L'Art Vivant* 66 (15 septembre 1927), pp. 713-714; André Lhote : « Les artistes français et la tradition ». Dans : *L'Art Vivant* 108 (15 juin 1929), pp. 474-476 et Jacques Guenne : « La vraie tradition de la peinture française ». Dans : *L'Art Vivant* 160 (15 janvier 1932), pp. 40-45.

⁴⁶ Voir Catherine Grenier : « Le monde à l'envers ». Dans : Ibid. (Éd.) : *Catalogue de l'exposition Modernités plurielles 1905-1970*. Paris : Éditions du Centre Pompidou 2013, p. 15.

Bibliographie

Sources

- Blanche, Jacques Emile : « La peinture française moderne et l'Angleterre ». Dans : *L'Art Vivant* 66 (15 septembre 1927), pp. 713-714
- Delafosse, Maurice : *Les noirs de l'Afrique*. Paris : Payot 1922.
- Einstein, Carl : *Negerplastik*. Leipzig : Verlag der Weißen Bücher 1915.
- Feuillet, Maurice : « L'Art Français en péril. La ruée des barbares ». Dans : *Le Gaulois Artistique* 27 (16 décembre 1928), pp. 67-71.
- Gobineau, Arthur de : *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Didot 1853-55.
- Hiver, Marcel : « Documents d'anthropologie montparnassienne ». Dans : *C.A.P.* 1 (avril 1924), p. 16.
- Guenne, Jacques : « La vraie tradition de la peinture française ». Dans : *L'Art Vivant* 160 (15 janvier 1932), pp. 40-45.
- Mauclair, Camille : *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale*. Paris : Nouvelle Revue Critique 1930.
- Lhote, André : « Les artistes français et la tradition ». Dans : *L'Art Vivant* 108 (15 juin 1929), p. 474-476.
- Nebbia, Ugo : *La XVI esposizione internazionale d'arte Venezia – MCMXXVIII*. Milano : Luigi Alfieri 1928.
- Salmon, André : *Souvenirs sans fin. L'air de la Butte*. Paris : Éditions de la Nouvelle France 1945.
- Warnod, André : « École de Paris ». Dans : *Comœdia* 19, 4419 (27 janvier 1925), p. 1.
- : *Les berceaux de la jeune peinture française. L'École de Paris*. Paris : Albin Michel 1925.
- Winckelmann, Johann Joachim : *Geschichte der Kunst des Alterhums*. 2 vols. Dresden : In der Walterischen Hof-Buchhandlung 1764.

Ouvrages critiques

- Andral, Jean-Louis/Krebs, Sophie : « Préface ». Dans : Sophie Krebs (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Paris : Paris Musées 2000, pp. 10-11.
- Cassou, Jean/Huyghe, René (Éd.) : *Catalogue de l'exposition. Hommage à André Warnod. 1885-1960*. Paris : Le Musée 1985.
- Didi-Huberman, Georges : *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit 1990.
- : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit 2002.
- Grenier, Catherine : « Le monde à l'envers ». Dans : Ibid. (Éd.) : *Catalogue de l'exposition Modernités plurielles 1905-1970*. Paris : Éditions du Centre Pompidou 2013, p. 15.
- Jarrassé, Dominique : « Camille Mauclair ». Dans : Philippe Sénéchal/Claire Barbillon (Éds.) : *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris : site web de l'INHA 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2447>), dernière consultation 12/09/2014.
- Klüver, Billy/Martin, Julie : « Carrefour Vavin ». Dans : Kenneth Silver/Romy Golan (Éds.) : *Catalogue de l'exposition. The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*. New York : Universe Book 1985, pp. 69-79.
- Meffre, Liliane : *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2002.
- Michaud, Eric : *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris : Éditions Hazan 2005.
- Michaud, Philippe-Alain : *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula 2012.
- Rech, Roland : « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg ». Dans : Aby Warburg : *L'Atlas Mnémosyne*. Paris : l'Écorquillé-INHA 2012, p. 12.
- Riesz, Jonas/Almeida, Héléne d' : « La question coloniale : présence de l'Afrique ». Dans : Robert Frank/Laurent Gervereau/Hans Joachim Neyer (Éds.) : *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Eu-*

- rope des années Vingt, 1919-1933*. Paris : BDIC 1992, pp. 32-38.
- Silver, Kenneth : « Jewish Artists in Paris 1905-1945 ». Dans : Kenneth Silver/Romy Golan (Éds.) : *Catalogue de l'exposition. The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905-1945*. New York : Universe Book 1985, pp. 12-59.
- : *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. London : Thames and Hudson 1989.
- : « Made in Paris ». Dans : Jean-Louis Andral/Sophie Krebs (Éds.) : *Catalogue de l'exposition. L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Paris : Paris Musées 2000, pp. 41-57.
- Weber, Eugène : *L'Action Française, traduit de l'anglais par Michel Chrestien*. Paris : Le grand livre du mois 1997.
- Winock, Michel : *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil 2004.

La bibliothèque européenne de Jean Giono

Toute bibliothèque matérialise un certain rapport au « canon », qu'elle le respecte ou qu'elle s'en écarte. Il n'en va pas autrement d'une bibliothèque d'écrivain, si ce n'est qu'elle met aussi en jeu la relation de l'écriture à la lecture, la continuité du *en lisant en écrivant* gracquien. Plus précisément, en ce qui nous concerne, elle permet de réfléchir au rôle de la lecture des « classiques » – en l'occurrence des classiques européens – dans la formation d'une œuvre nouvelle.

Il se trouve que Giono se prête particulièrement bien à ce type d'étude, et ce pour trois raisons principales. Tout d'abord, sa bibliothèque matérielle est parfaitement conservée dans sa maison de Manosque, en Haute-Provence, et elle est accessible aux chercheurs. Avec environ 6000 volumes, elle constitue une archive passionnante pour étudier l'univers culturel d'un grand écrivain du XX^e siècle. D'autre part, car la bibliothèque seule ne peut suffire à comprendre la relation d'un écrivain à la littérature, Giono s'est volontiers exprimé sur ses goûts littéraires, dans plusieurs entretiens radiophoniques, dans des écrits personnels (correspondance, journal, carnets) et enfin dans un assez grand nombre de préfaces qui lui ont été commandées. Enfin l'œuvre de Giono, plus que d'autres, se construit dans un rapport intertextuel avec la littérature, et singulièrement avec des œuvres canoniques. Son premier roman achevé est à cet égard emblématique: *Naissance de l'Odyssee* (écrit en 1925-1927, publié en 1930), sur lequel je reviendrai, mais je citerai aussi au passage sa relation plus tardive et bien connue à l'œuvre de Stendhal. Atteindre l'originalité à travers le canonique, c'est ce que Giono a tout particulièrement réussi, témoignant d'une productivité des chefs-d'œuvre.

Il y a sans doute quelque artifice à isoler parmi les vastes lectures de Giono un « canon européen », qui de fait exclura de grandes œuvres étrangères ayant beaucoup compté pour lui, américaines en particulier (Walt Whitman, Herman Melville, William Faulkner), mais aussi celle de Fiodor Dostoïevski, si l'on considère que la Russie n'est pas à proprement parler l'Europe. Je ne parlerai pas non plus des classiques français, puisqu'il s'agit pour Giono d'un canon national. La bibliothèque ne se soucie évidemment pas de ces frontières. Mais du point de vue qui est le nôtre, il est intéressant tout de même de constater l'importance, pour Giono, de ce canon européen: de toute évidence, et à rebours d'une certaine image régionaliste qui l'a longtemps poursuivi, son œuvre est très ouverte aux lectures étrangères.

Il faut poser d'abord un fait important: la culture de Giono ne s'est pas constituée pour l'essentiel de manière académique, puisqu'il a quitté le collège à seize ans pour travailler comme employé de banque (il était de milieu modeste, fils d'un cordonnier et d'une blanchisseuse). Il ne parle d'ailleurs presque jamais de sa formation scolaire dans ses propos ou écrits concernant sa jeunesse. A fortiori, il n'a pas eu de formation universitaire. Il a donc d'abord construit sa culture lui-même, en autodidacte, au gré de ses goûts et de ses curiosités, conseillé aussi à partir des années vingt par son ami Lucien Jacques, peintre et poète bien introduit dans les milieux artistiques et littéraires, y compris parisiens, dont il a fait connaissance après avoir publié ses premiers poèmes dans la revue marseillaise *La Criée*. Cela ne signifie pas qu'il ait ignoré le canon, bien au contraire. Mais son rapport à la lecture a été différent de celui d'écrivains plus fortunés. C'est ce qu'il explique dans un entretien avec Jean Carrière, non sans quelque fierté: « Ce qui est en faveur de l'autodidacte, c'est qu'il [...] prend beaucoup de plaisir à se cultiver, [...] la culture n'arrive pas chez lui comme une matière étrangère, il la désire avant de la prendre, et il digère parfaitement bien ».¹ Il y a dans cette idée d'une parfaite digestion des lectures – on aurait dit à la Renaissance « innutrition » – l'amorce du processus d'intertextualité.

Qu'en est-il donc de la bibliothèque de jeunesse de Giono, quant à la littérature européenne? Précisons d'abord qu'elle nous est connue par un catalogue dressé par lui-même sur un cahier d'écolier dans les années vingt, qui contient environ 400 titres. Si l'on prend une page au hasard, on constate que la littérature européenne, de la plus ancienne à la plus récente, y occupe une place significative: Selma Lagerlöf,

¹ Jean Carrière: *Jean Giono. Qui suis-je?* Lyon: La Manufacture 1985, p. 169 (*Entretiens Jean Giono-Jean Carrière*).

La Légende de Gösta Berling; Oscar Wilde, *La Maison de la courtisane* (poèmes); Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*; Xenophon, *La Cyropédie*; Érasme, *Éloge de la folie*; St. Augustin, *Les Confessions*; St. François d'Assise, *Les Fioretti*; Kipling, *Les Chansons de la chambrée*; St. François d'Assise, *Les Opuscules*; Shakespeare, *Œuvres complètes* (tome I), soit 10 volumes. En comparaison, la littérature française n'est représentée que par Jarry, Laforgue, Rabelais et Carco. Sans avoir de valeur statistique, cette page de catalogue donne cependant une indication sur l'intérêt de Giono pour les littératures européennes.

La source antique

Le socle de cette première bibliothèque est cependant constitué par la littérature antique, qui est aussi une source majeure de la culture européenne. Mais il ne s'agit pas d'une approche scolaire. Giono n'a d'ailleurs pas fait de latin, et encore moins de grec, au collège. Ses grandes émotions de lecteur sont postérieures à son entrée dans la vie professionnelle, entre 1911 et 1914. Il s'est souvent exprimé par la suite à ce sujet, expliquant en particulier cette prédilection, non sans humour, par des contingences très matérielles, comme il le raconte par exemple dans les *Pages immortelles de Virgile choisies et expliquées par Jean Giono*, un recueil d'extraits précédé d'une longue préface et publié en 1947 chez Corrêa:

Je recevais deux francs par dimanche. J'avais scrupule, mais je les prenais. Les Anatole France coûtaient trois francs cinquante chez Calmann-Lévy. Euripide, Eschyle, Sophocle, Aristophane, Virgile coûtaient 0,95 F dans les Classiques Garnier. Avec mes deux francs, j'avais deux de ces gens-là et il me restait deux sous. Avec les deux sous je timbrais la lettre, car il n'y avait pas de librairies à Manosque et je commandais directement à Paris.²

L'arithmétique jouait donc en faveur des grands classiques. Giono se souvient de son impatience dans l'attente du colis, de sa joie de le voir arriver. Il se souvient surtout de l'émotion de sa lecture des *Bucoliques*, la veille de Noël où la banque lui a donné congé pour l'après-midi: non pas enfermé dans sa chambre, mais en plein air, dans les collines qui entourent Manosque, et même « à l'orée du bois entre deux grosses racines de hêtre »³, littéralement *sub tegmine fagi*.⁴ C'est là un aspect capital de ce premier rapport de Giono au canon antique: sans médiation scolaire, le texte grec ou latin s'inscrit dans un paysage méditerranéen avec lequel il est en harmonie, qui en quelque sorte le prolonge et auquel il se superpose. Se produit ainsi une sorte de *naturalisation* du texte antique, qui n'est pas tant révééré comme canonique que rêvé dans une osmose avec le paysage.

C'est de ce rapport intime, immédiat, avec un canon antique abordé en quelque sorte de manière buissonnière que naîtront les premiers essais d'écriture, et son empreinte sera durable. Les premiers textes de Giono sont des poèmes en prose qui jouent librement avec les motifs antiques et qu'il publie en 1924 dans un recueil au titre évocateur: *Accompagnés de la flûte*. Son premier roman achevé, *Naissance de l'Odyssee*, est à la fois un hommage et une parodie, en même temps qu'un portrait de l'artiste par lui-même. Même si le manuscrit est refusé par Grasset comme relevant trop du « jeu littéraire », Giono a trouvé sa voie de romancier et publiera bientôt *Colline* (1929), d'où a disparu toute référence explicite à la Grèce, mais où la vision de la nature comme une puissance pleine de vie et de volonté, tantôt favorable et tantôt hostile à l'homme, doit beaucoup au paganisme antique, ouvrant d'ailleurs une trilogie placée sous le signe de *Pan*. Cette grande référence antique librement interprétée permet à Giono d'universaliser la Haute-Provence qui lui est familière, d'échapper au régionalisme pour commencer à bâtir ce qu'il appellera plus tard son « Sud imaginaire ». Dans *Jean le Bleu* (1932), roman autobiographique, il reviendra cependant à Homère en se représentant adolescent lisant « *l'Illiade* au milieu des blés mûrs »⁵ et superposant aux gestes des

² Jean Giono: *Virgile*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*. 6 tomes. Éd. par Robert Ricatte. Paris: Gallimard 1971-1983 (Bibliothèque de la Pléiade, 230. 237. 256. 268. 285. 312), t. III, p. 1045.

³ Ibid., p. 1049.

⁴ Ibid., p. 1051.

⁵ Jean Giono: *Jean le Bleu*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*, t. II, 1972, p. 94.

moissonneurs la geste épique des guerriers grecs et troyens.

Plus tard, ce sont plutôt les Tragiques grecs qui hanteront les *Chroniques romanesques*, avec leurs personnages de démesure, leurs terribles fatalités familiales, et jusqu'à ces noms antiques donnés à des paysans dans *Deux Cavaliers de l'orage* (1965): Ariane, les Jason. La Seconde Guerre mondiale aura alors considérablement assombri la vision qu'a de l'humanité l'ancien pacifiste injustement accusé de collaboration. Giono trouvera chez Eschyle ou Sophocle, mais aussi dans le contrepoint comique d'Aristophane, un intertexte idéal pour ces romans à la fois noirs et allégés d'humour, comme *Le Moulin de Pologne* (1951) qui raconte le destin tragique d'une famille sur laquelle s'abattent les coups du sort. L'histoire se déroule au XIX^e siècle, mais dans son carnet de travail, Giono avait noté cette phrase de l'*Agamemnon* d'Eschyle, prononcée par le chœur quand Clytemnestre révèle l'assassinat de son époux: « Je tremble au bruissement de l'averse sanglante sous laquelle le palais s'effondre ». ⁶ C'est bien la preuve que le canon antique est un réservoir d'images pour le temps présent, toujours réactualisable en fonction des vicissitudes de l'Histoire. Après le traumatisme de la Grande Guerre, Giono avait trouvé refuge dans le voyage odysseén. Les leçons amères de la Seconde Guerre mondiale le portent vers un fond plus sombre, mais propre à donner aux événements récents une portée universelle.

Mais l'Antiquité est loin d'être la seule source étrangère à laquelle puise Giono. Dès sa jeunesse, il lit aussi de grands auteurs européens modernes qui nourriront son écriture, même si leur influence sera généralement plus tardive. Pour plus de clarté, je distinguerai trois grandes littératures nationales pour lesquelles la prédilection de Giono est certaine: italienne, espagnole et de langue anglaise.⁷

Retour vers l'Italie

Rappelons d'abord que le grand-père paternel de Giono, Pietro-Antonio, avait émigré du Piémont au milieu du XIX^e siècle. L'écrivain ne découvrira l'Italie que tardivement, à 56 ans, et en fera le récit dans *Voyage en Italie* (1953), dont l'incipit est pour le moins paradoxal: « Je ne suis pas voyageur, c'est un fait ». ⁸ En revanche, il aura beaucoup voyagé par l'imagination, par la lecture et par l'écriture, se définissant lui-même très tôt comme un « voyageur immobile ». ⁹ La bibliothèque de jeunesse contient déjà Dante, l'Arioste, Machiavel. Cependant, ces auteurs vont jouer un rôle important dans le grand renouvellement amorcé par Giono un peu avant la guerre et accentué par celle-ci. C'est alors d'ailleurs qu'il entreprendra d'apprendre l'italien pour pouvoir lire dans le texte ses auteurs de prédilection.

Il faut dire ici un mot d'une autre lecture, celle de Stendhal, qui va orienter Giono vers des auteurs européens que lui-même affectionnait. C'est en octobre 1938 qu'il lit avec passion les œuvres complètes de Stendhal, notant dans son *Journal*: « Pas une ligne qui ne soit un délice. [...] Tout ce qu'il écrit a un profond écho en moi ». ¹⁰ Il faut prêter attention, ici encore, à la situation historique. Les accords de Munich ont été signés fin septembre, et Giono s'en est réjoui sans être tout à fait dupe des chances de sauver la paix. Tout en continuant le combat pacifiste, il commence à se préparer un refuge intérieur contre l'Histoire en marche. Stendhal lui apporte exactement ce dont il a besoin, avec son romantisme lucide. Mais, et je rejoins par là notre sujet, l'auteur de la *Chartreuse* va être aussi un médiateur vers d'autres lectures, et tout particulièrement vers l'Italie, sa patrie d'élection.

La lecture de Dante est la plus ancienne. Giono avait acquis *La Divine Comédie* dans les fameux Classiques Garnier. Plus tard, il s'en procurera d'autres éditions. On ne sera pas étonné qu'il revive la Grande Guerre à travers le prisme de *L'Enfer*, intitulant l'un des chapitres du *Grand Troupeau* (1931) « Le premier cercle ». Mais il ne s'agit là somme toute que d'une référence assez commune. Ce n'est que plus tard que Dante entrera pleinement dans l'intertexte gionien. Dans son essai *Triomphe de la vie*, écrit pendant la

⁶ Cité dans la notice du *Moulin de Pologne*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*, t. V, 1972, p. 1215.

⁷ Il semble que la littérature allemande ait moins intéressé Giono, même si Goethe et Hoffmann figuraient dans sa bibliothèque de jeunesse, et ce alors même que son œuvre a connu un succès important en Allemagne dans les années 1930.

⁸ Jean Giono: *Voyage en Italie*. Dans: *Journal, poèmes, essais*. Éd. par Pierre Citron. Paris: Gallimard 1995 (Bibliothèque de la Pléiade, 415), p. 535.

⁹ Jean Giono: *L'Eau vive*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*, t. III, p. 118.

¹⁰ Jean Giono: *Journal*. Dans: *Journal, poèmes, essais*, p. 286.

Seconde Guerre mondiale, l'écrivain évoque « d'immenses incendies sans flammes ni clarté »¹¹ et le besoin que l'on a du poète « pour se créer des raisons d'espérance et pour échapper aux cavernes de l'enfer ». Puis il insère une citation de Dante :

Mille fois j'ai « remonté longtemps, lui premier, moi second, jusqu'à ce que j'aperçoive de nouveau là-haut dans le rond du puits toutes les belles choses que porte le ciel ». Et mille fois je me suis échappé « pour revoir les étoiles ». Mais, « lui premier et moi second » car, sans le secours du poète, on ne peut connaître le chemin qui délivre des enlacements de l'enfer.¹²

Dans ces temps particulièrement dramatiques, Giono trouve chez Dante à la fois des images pour dire la désespérance et des raisons d'espérer malgré tout.

L'Arioste fut, on le sait, l'une des grandes lectures d'enfance de Stendhal, qui écrit dans *Vie de Henry Brulard* : « Je sympathise, comme à dix ans lorsque je lisais l'Arioste, avec tout ce qui est contes d'amour, de forêt (les bois et leur vaste silence), de générosité ».¹³ Giono avait acquis une traduction ancienne du *Roland furieux*, dont il s'était amusé à retraduire les premiers vers à partir du texte original. Dans le « Cycle du Hussard », la partie la plus stendhalienne de son œuvre d'après-guerre, il va multiplier les références à l'Arioste, par exemple lorsque Angelo Pardi, le héros du *Hussard sur le toit* (1951), a cette réflexion à propos du terrible été dans lequel le choléra fait des ravages : « Il y a des guerriers de l'Arioste dans le soleil ».¹⁴ Ou lorsqu'il confie à Pauline de Théus :

J'ai souvent rêvé d'être condamné à mort en tête-à-tête par un potentat, dans une salle de cérémonie tapissée de chants de l'Arioste, par exemple. Les assassins sont derrière la porte et je vais vers eux en regardant le sourire de laine d'Angélique ou les yeux tendres d'une Bradamante au point de croix.¹⁵

Le poème héroïque devient emblématique d'un romanesque fait d'aventure, de générosité, de mystère, loin du présent désenchanté.

Mais Giono, pas plus que Stendhal, ne veut être dupe, et c'est pourquoi il dresse en contrepoint du sublime de l'Arioste la lucidité de Machiavel. Ici encore, la lecture du *Prince* est plus ancienne. Mais elle ne devient active dans la création que dans les années d'après-guerre, et la médiation stendhalienne est tout aussi évidente. Stendhal note dans son *Journal* que Machiavel « montr[e] nettement ce qui est et toutes les conséquences de ce qui est ».¹⁶ Cette leçon de réalisme politique, Giono en a besoin pour se guérir de ses illusions d'avant-guerre et régler ses comptes avec les communistes dont il a été proche, mais qui lui ont fait payer cher sa dénonciation précoce du stalinisme. « [V]oilà plus de six mois que je lis *Le Prince* avec joie et fruit »¹⁷, écrit-il dans son *Journal de l'Occupation* (1995). Mais cet intérêt sera poussé plus loin que pour l'Arioste, puisque Giono rédigera une longue préface aux *Lettres familières* de Machiavel qu'il intitulera, en référence à Restif de la Bretonne, « Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé », et une autre préface pour les *Œuvres* dans la Pléiade. « Voilà Nicolas qui vend la mèche et on voit les choses comme elles sont; on voit passer les muscades, lentement comme des bœufs de labour »¹⁸, écrit-il en écho à Stendhal. Machiavel est pour lui d'abord un moraliste de haute volée. Ce qu'il écrit du Prince vaut pour l'homme en général : « La terre n'est peuplée que de princes; les uns sont en exercice, les autres *en puissance*; c'est-à-dire (le mot est beau) en illusion ».¹⁹ Toute l'histoire racontée dans le « Cycle du Hussard »

11 Jean Giono : *Triomphe de la vie*. Dans : *Récits et essais*. Éd. par Pierre Citron. Paris : Gallimard 1989 (Bibliothèque de la Pléiade. 351), p. 680.

12 Ibid., p. 681.

13 Stendhal : *Vie de Henry Brulard*. Dans : *Œuvres intimes*. Éd. par Victor Del Litto. II tomes. Paris : Gallimard 1981-1982 (Bibliothèque de la Pléiade, 109. 304), t. II, p. 730.

14 Jean Giono : *Le Hussard sur le toit*. Dans : *Œuvres romanesques complètes*. T. V, 1977, p. 242.

15 Ibid., p. 599.

16 Stendhal : *Journal*. Dans : *Œuvres intimes*. T. I, p. 923.

17 Jean Giono : *Journal de l'Occupation*. Dans : *Journal, poèmes, essais*, p. 343.

18 Jean Giono : *Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé*. Dans : *De Homère à Machiavel*. Paris : Gallimard 1986 (Cahiers Giono, 4), p. 141.

19 Ibid., p. 139.

consistera à conduire Angelo de l'engagement enthousiaste pour la liberté de l'Italie à la découverte de la vraie nature de ses compagnons carbonari, la plupart ne songeant qu'à la conquête du pouvoir pour lui-même et par tous les moyens. Quant aux *Chroniques romanesques*, Machiavel y sera présent de manière plus indirecte, comme en filigrane, les « princes » y revêtant des habits plus communs, ceux de bourgeois, de paysans, de notaires ou d'usuriers, mais les ressorts du « cœur humain » ne seront guère différents.

Il est donc intéressant de constater comment, dans le canon européen, s'établissent des réseaux qui transcendent à la fois les pays et les époques, un romancier français du XIX^e siècle pouvant conduire un romancier français du XX^e siècle à une lecture créatrice de deux grands écrivains de la Renaissance italienne.

L'Espagne du siècle d'or

C'est dans ce même mouvement vers la littérature européenne des XVI^e et XVII^e siècles que Giono s'intéresse à deux grands Espagnols, Cervantès et Calderón. Notons qu'il ne s'éloigne guère, ici encore, de Stendhal, qui reconnaissait volontiers son « espagnolisme ». *Don Quichotte* figure bien sûr dans la bibliothèque de jeunesse, mais Giono s'en procurera d'autres éditions, dont une en espagnol. Il affirmera que ce livre est toujours ouvert sur sa table et que s'il devait en emporter un seul sur la fameuse « île déserte », ce serait celui-là. Pacifiste intégral dans les années trente, conscient de s'être battu en vain contre le réel, Giono tirait la leçon de son échec, dans *Triomphe de la vie* (1942), en invoquant Don Quichotte: « Certes, s'il s'agissait d'être fou avec générosité et grandeur, je ne veux pas me faire meilleur que je ne suis, mais il y a neuf chances sur dix pour que moi aussi je prenne d'emblée le plat à barbe pour un casque ».²⁰ Don Quichotte ne sera jamais pour lui un fou ridicule, mais un rêveur tragique, et Cervantès un écrivain qui « a voulu dire mélancoliquement [...] adieu à la grandeur ».²¹ D'où l'intérêt de Giono, également, pour ce pur roman de chevalerie que Cervantès écrit à la fin de sa vie, *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, qui était pour lui son chef-d'œuvre. Giono y voit la preuve que le grand écrivain espagnol, loin de rejeter le romanesque, ne cesse d'en faire le deuil, prenant en toute lucidité le parti de Don Quichotte. Il propose même à Gallimard, pendant la guerre, de traduire le roman, comme il venait de le faire pour *Moby Dick*, à partir d'un mot à mot. Mais surtout, il emprunte à Cervantès le chronotope des « grands chemins » qui organise *Le Hussard sur le toit*, confrontant le héros à des rencontres et des aventures successives, dans lesquelles il se comporte avec une sorte de folie positive qui n'est pas sans rappeler celle de son lointain ancêtre romanesque.

Calderón vient plus tard et sans doute aussi par Stendhal, le Romantisme ayant redécouvert le dramaturge espagnol. Giono l'associe souvent d'ailleurs à Shakespeare, mais aussi à l'Arioste, comme dans ce pavillon du château de La Valette où est logé Angelo et dont la bibliothèque contient « les elzévir d'une petite édition de l'Arioste, de Shakespeare et de Calderon ».²² Pauline de Théus elle-même parlera de son père qui « [l']a fait entrer dans les forêts de l'Arioste, dans les palais de Madrid où Calderon ouvre des portes au fond des placards ».²³ Autant de mises en abyme de ce *romanesque* que Giono cultive dans le « Cycle du Hussard », comme un défi à l'engagement sartrien et bientôt au Nouveau Roman. Mais il s'amuse aussi dans un passage de *Noé*, cette autofiction avant la lettre, à un jeu intertextuel avec plusieurs titres de Calderón qu'il enchaîne sans les signaler comme tels, selon le principe du centon. Il s'agit de la description d'une étude notariale dans la haute vallée de l'Ouvèze:

[...] une maison de Calderon, où certainement les outrages restent secrets [*À outrages secrets vengeances secrètes*], où l'on peut être, à son aise, le médecin de son honneur [*Le Médecin de son honneur*] et de l'honneur de tout le canton; une maison à deux portes [*Maison à deux portes, maison difficile à garder*], et de geôlier de soi-même [*Le Geôlier de soi-même*].²⁴

L'auteur de *La Vie est un songe* ne pouvait qu'intéresser le Giono désenchanté d'après-guerre par sa vision

²⁰ Jean Giono: *Triomphe de la vie*, p. 685.

²¹ Jean Giono: *Journal de l'Occupation*, p. 313.

²² Jean Giono: *Angelo*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*. T. IV, p. 62.

²³ Ibid., p. 101.

²⁴ Jean Giono: *Noé*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*. T. III, pp. 668–669.

du monde comme illusion et théâtre, et par la dimension à la fois tragi-comique, poétique et morale de ses pièces.

La littérature de langue anglaise

Ce troisième pan de la bibliothèque européenne de Giono couvre plusieurs siècles. Notons qu'il a appris l'anglais au collège et accède ainsi plus facilement au texte original, ce qui l'intéresse toujours. Il y a d'abord Shakespeare, référence majeure pour lui, qu'il invoquera non sans humour pour expliquer que sa Provence imaginaire et tragique n'a rien à voir avec celle de Mistral ou de Pagnol: « L'écrivain qui a le mieux décrit cette Provence, c'est Shakespeare ».²⁵ Comme pour Dante, les essais des années trente y font souvent référence, avec par exemple, dans *Les Vraies Richesses* (1936), *Macbeth* et sa « forêt en marche »²⁶ à l'assaut de Paris, la grande ville honnie, ou dans *Le Poids du ciel* (1938), l'emploi fréquent de l'adjectif « shakespearien » pour opposer une forme de féerie baroque à la rationalité technicienne de l'époque contemporaine. Mais plus encore, après la guerre, la violence et la noirceur des *Chroniques romanesques*, les combats à mort que s'y livrent plus ou moins sourdement les personnages, jusqu'à l'intérieur des familles, doivent quelque chose à l'univers de Shakespeare. Giono lui rend d'ailleurs hommage par des épigraphes, par exemple une réplique d'*Othello* dans *Le Moulin de Pologne*: « Voilà ce que je craignais, mais je croyais qu'il n'avait pas d'armes; car il était grand de cœur ».²⁷ Ou bien ce sont des allusions souvent teintées d'humour, comme dans *Noé* où le narrateur croise dans Marseille les « Roméo et Juliette du pouvoir, de l'action, de la rapine ou du sexe ».²⁸

Mais c'est aussi le roman de langue anglaise qui intéresse Giono, et ce dans un large spectre historique allant de Fielding à Kipling en passant par Walter Scott ou Dickens. La découverte de Fielding est relativement tardive, grâce à son ami d'enfance Henri Fluchère, professeur de littérature anglaise à l'Université d'Aix-en-Provence. Comme toujours quand il est séduit par une œuvre étrangère, Giono a envie d'en faire ou refaire la traduction, comme pour se l'approprié plus intimement. Il en est ainsi pour *La Vie de Jonathan Wild* ou *Joseph Andrews*, même si cela n'aboutit pas. Ce qui enthousiasme Giono, c'est la dimension picaresque, qui va nourrir le projet longtemps mûri des *Grands Chemins* (1951), et aussi cette manière qu'a le romancier d'intervenir dans son récit, comme il le fait lui-même par exemple dans *Un roi sans divertissement* (1947).

Les trois autres romanciers sont des lectures plus anciennes. De celle de Walter Scott dès l'enfance, Giono gardera une prédilection pour l'Écosse, où il fera tardivement un voyage avec sa fille, et dont il dira à plusieurs reprises que ce pays lui aurait mieux convenu que la Provence, « parce qu'il y a des mystères, il y a des pluies, il y a des brouillards, il y a de grandes étendues vierges ».²⁹ Mais déjà, dans une lettre à son ami Lucien Jacques en 1922, il se disait « né avec une âme de highlander ».³⁰ L'univers de Scott est l'un des matériaux de ce romantisme revisité qui nourrit l'œuvre d'après-guerre, et Giono dédiera à l'Écosse une nouvelle des *Récits de la demi-brigade*: « L'Écossais ou la Fin des héros ».

Autre lecture d'enfance à laquelle Giono restera fidèle, Dickens. C'est la seule découverte littéraire qu'il ait jamais attribuée au collègue. Dans une belle préface aux *Grandes Espérances*, en 1959, il a raconté comment la lecture de ce roman avait métamorphosé son condisciple le plus fruste et le plus éloigné a priori de la littérature, déclenchant dans le collège une véritable épidémie de romanesque.³¹ Si l'histoire n'est peut-être pas vraie, elle est bien trouvée et constitue un hommage plein d'humour du romancier à son grand prédécesseur, chez qui il a pu puiser certains éléments de ce XIX^e siècle dans lequel il a situé nombre de ses romans d'après-guerre.

La lecture de Kipling, enfin, est un peu plus tardive et date du retour de la Grande Guerre. Mais Giono lui

²⁵ Jean Giono: *Provence*. Paris: Gallimard 1993, p. 182.

²⁶ Jean Giono: *Les Vraies Richesses*. Dans: *Récits et essais*, p. 244.

²⁷ Jean Giono: *Le Moulin de Pologne*, p. 749.

²⁸ Jean Giono: *Noé*, p. 682.

²⁹ Carrière: *Jean Giono*, p. 89 (*Entretiens Jean Giono-Jean Carrière*).

³⁰ *Correspondance Jean Giono-Lucien Jacques, 1922–1929*. Éd. par Pierre Citron. Paris: Gallimard 1981 (Cahiers Giono, 1), p. 31.

³¹ Voir Jean Giono: *De Monluc à la « Série noire »*. Paris: Gallimard 1998 (Les Cahiers de la NRF. Série Giono, 5), pp. 80–89.

attribuera une importance déterminante, allant jusqu'à déclarer qu'une seule phrase de Kipling a décidé de sa vocation d'écrivain. Il s'agit de la première phrase du *Livre de la jungle*: « Il était sept heures, par un soir très chaud, sur les collines de Seeonee ». « J'ai senti avec certitude, dit Giono, que j'étais capable d'écrire moi aussi [cette phrase] et de continuer à ma façon ». ³² Et la confirmation en est peut-être la toute première phrase de sa première tentative romanesque, d'inspiration médiévale: « Il était près de minuit lorsque la brume du Rhône se leva sur un léger vent venu du Nord ». ³³ Cette manière de lancer le récit à partir d'une sensation liée à la nature sera en effet caractéristique des premiers romans de Giono, et l'on a pu relever aussi des emprunts ponctuels, ³⁴ en particulier ce motif de la « roue du monde » ou de la « roue de la vie » qui revient souvent dans la bouche du vieux Lama de Kim et que l'on retrouve par exemple dans *Le Chant du monde*: « La vie est une drôle de roue ». ³⁵

Que conclure de ces quelques coups de sondes opérés dans la bibliothèque de Giono? D'abord, elle contient un riche corpus d'auteurs appartenant au canon européen, souvent découverts dans les années où se construisent les bases d'une culture, entre quinze et vingt-cinq ans, mais pour l'essentiel en dehors de l'école, qui d'ailleurs n'était guère ouverte alors aux littératures étrangères. Mais c'est peut-être justement parce qu'ils n'avaient pas été abordés dans un contexte scolaire et universitaire que ces classiques européens ont été l'objet d'une assimilation très libre, très personnelle, le jeune Giono se trouvant immédiatement de plain-pied avec eux, nouant déjà cette conversation familière propice aux jeux futurs de l'intertextualité. Enfin, la lecture que fait Giono des classiques européens est inscrite dans l'Histoire. Pour une génération marquée par les deux grands conflits mondiaux du XX^e siècle, tout se passe comme si ces grandes œuvres sans frontières permettaient de prendre de la hauteur, d'aller à l'universel, contre les nationalismes fauteurs de guerres, et d'exorciser les tragédies du temps. Giono me paraît être ainsi, pleinement, un écrivain européen.

Bibliographie

Sources

- Giono, Jean: *Œuvres romanesque complètes*. Éd. par Robert Ricatte. 6 tomes. Paris: Gallimard 1971-1983 (Bibliothèque de la Pléiade, 230. 237. 256. 268. 285. 312).
- : *Correspondance Jean Giono-Lucien Jacques, 1922–1929*. Éd. par Pierre Citron. Paris: Gallimard 1981 (Cahiers Giono, 1).
- : *De Homère à Machiavel*. Paris: Gallimard 1986 (Cahiers Giono, 4).
- : *Récits et essais*. Éd. par Pierre Citron. Paris: Gallimard 1989 (Bibliothèque de la Pléiade, 351).
- : *Provence*. Paris: Gallimard 1993.
- : *Journal, poèmes, essais*. Éd. par Pierre Citron. Paris: Gallimard 1995 (Bibliothèque de la Pléiade, 415).
- : *De Monluc à la « Série noire »*. Paris: Gallimard 1998 (Les Cahiers de la NRF. Série Giono, 5).
- Stendhal: *Œuvres intimes*. Éd. par Victor Del Litto. Tome I–II. Paris: Gallimard 1981–1982 (Bibliothèque de la Pléiade).
- : *Vie de Henry Brulard*. Dans: *Œuvres intimes*. Éd. par Victor Del Litto. II tomes. Paris: Gallimard 1981-1982 (Bibliothèque de la Pléiade, 109. 304).

³² Cité par Claudine Chonez: *Giono*. Paris: Seuil 1956 (Écrivains de toujours), p. 35.

³³ Jean Giono: *Angélique*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 1321.

³⁴ Voir Pierre Citron: « Giono sous le signe de Kipling ». Dans: Jean-François Durand/Jean-Yves Laurichesse (Éds.): *Giono dans sa culture*. Presses Universitaires de Perpignan et Publications Université Montpellier III 2003, pp. 485–492.

Jean Giono: *Le Chant du monde*. Dans: *Œuvres romanesques complètes*. T. II, p. 268.

Ouvrages critiques

Carrière, Jean: *Jean Giono*. Qui suis-je ? Lyon: La Manufacture 1985.

Chonez, Claudine: *Giono*. Paris: Seuil 1956 (Écrivains de toujours).

Citron, Pierre : *Giono, 1895-1970*. Paris: Seuil 1990.

Durand Jean-François / Laurichesse Jean-Yves (Éds.): *Giono dans sa culture*. Presses Universitaires de Perpignan et Publications Université Montpellier III 2003.

Sacotte, Mireille/Laurichesse, Jean-Yves (Éds.), *Dictionnaire Giono*. Paris: Classiques Garnier 2016.

« Comment fait-on pour vivre quand on n'a pas lu Proust ? »

La canonisation de Marcel Proust par l'autofiction française et italienne

Le présent article envisage d'étudier l'inscription de Marcel Proust dans le canon littéraire à travers un genre controversé que Serge Doubrovsky définit en 1977 comme « autofiction »¹. Avec ce néologisme, Doubrovsky désigne des écrits qui établissent simultanément un *pacte autobiographique* et *romanesque* en remplissant ainsi la « case aveugle » par laquelle Lejeune avait signalé en 1975 l'inexistence d'un « héros de roman déclaré tel » qui porte « le même nom que son auteur »². Doubrovsky définit l'autofiction comme « fiction d'événements et de faits strictement réels » (*F*, 10), situant la fiction du côté de la langue qui déforme inévitablement la réalité extratextuelle dans le processus d'écriture. Cette approche post-moderne s'oppose à la *resémantisation* de l'autofiction de Colonna et Genette qui font passer la fiction du côté de la forme au côté du contenu en caractérisant l'autofiction comme « fictionnalisation de soi » qui consiste à « donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires »³. Malgré ces grandes divergences par rapport à la définition du genre, les trois critiques s'accordent sur un critère constitutif de l'autofiction : le rôle pionnier de Proust. Doubrovsky déclare que tous les « < self-romans > d'aujourd'hui ne sont que d'humbles variantes de la *Recherche* »⁴, Colonna élève la *Recherche* en « paradigme » de l'autofiction en affirmant que « c'est évidemment à [...] Proust que nous devons la plupart des autofictions contemporaines »⁵, et Genette considère la *Recherche* comme « productrice de textes qui à la fois se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de leur auteur, des discordances (plus ou moins) notables »⁶. Malgré cette unanimité concernant le rôle clé de la *Recherche* dans la genèse de l'autofiction contemporaine, Colonna qualifie ce genre de « pratique aveugle », sans mémoire car aucun de ses représentants n'aurait jamais manifesté « le poids d'une généalogie »⁷.

La question sera de démontrer le contraire en éclaircissant l'inscription de Marcel Proust dans le canon littéraire à travers l'autofiction en France et en Italie. Ce phénomène a été effleuré par quelques articles épars sur les réminiscences proustiennes dans des textes individuels d'Annie Ernaux et de Serge Doubrovsky⁸. Pourtant, les études d'Elizabeth Richardson Viti, Marie Miguet-Ollagnier, Michel Erman et Michel Bertrand se concentrent sur les motifs de l'amour, de la judéité ainsi que sur des questions psychanalytiques et des similitudes biographiques entre Proust et Doubrovsky, sans jamais s'interroger sur la ques-

1 Serge Doubrovsky : *Fils*.⁴Paris : Gallimard 2001 (¹Paris : Gallilée 1977), (Collection Folio, 3554). Abrégé par la suite par F. Cet article reprend quelques idées développées dans le livre *Proust dixit ? sous une nouvelle perspective : celle du canon littéraire*. Cf. Claudia Jacobi : *Proust dixit ? Réceptions de la Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti* (Göttingen : Vandenhoeck&Ruprecht), (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 8).

2 Philippe Lejeune : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil 1975 (Poétique), p. 31.

3 Vincent Colonna : *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. Doctorat de 1989. Paris : E.H.E.S.S 2004, p. 10.

4 Serge Doubrovsky : « < Madeleine > et < miettes de madeleine > ». Dans : Philippe Forest (Éd.) : *D'après Proust*. Paris : Gallimard 2013, p. 53.

5 Colonna : *L'autofiction*, p. 324.

6 Gérard Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil 1982 (Poétique), p. 119.

7 Colonna : *L'autofiction*, p. 329.

8 Elizabeth Richardson Viti : « Annie Ernaux's < Passion simple > and < Se perdre > : Proust's < amour-maladie > Revisited and Revised ». Dans : *Nottingham French Studies* 43, 3 (2004), pp. 35-45 ; Michel, Erman : « Doubrovsky du côté de chez Proust : une lecture intertextuelle ». Dans : Régine Battiston/Philippe Weigl (Éds.) : *Actes du colloque Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky, 6-8 mars 2008, Université de Haute-Alsace*. Paris : Harmattan 2009, pp. 125-136 ; Marie Miguet-Ollagnier : « Un Amour de soi : Doubrovsky et Proust ou le père profané ». Dans : *Les Lettres Romanes* 46, 1-2 (1992), pp. 69-87 ; Marie Miguet-Ollagnier : « Proust, dieu tutélaire de Serge Doubrovsky dans *Un homme de passage* ». Dans : *Bulletin Marcel Proust* 61 (2011), pp. 73-82 ; Michael Bertrand : « Amour de Swann, amour de soi, amour du cygne, amour du signe ». Dans : María Luisa Guerrero Lourdes Carriedo (Éd.) : *Marcel Proust*. Bruxelles : Lang 2011, pp. 265-284.

tion d'une canonisation de Proust à travers l'autofiction ni étudier de manière systématique la manière dont l'œuvre séminale de Proust est à l'origine de ce nouveau genre littéraire. Le présent article se propose de combler cette lacune en donnant tout d'abord une vue panoramique de la réception admirative de Proust par les auteurs français et italiens d'autofictions. Les résultats de cet ample regard synchronique seront ensuite corroborés par l'analyse détaillée de l'œuvre de Serge Doubrovsky et de Walter Siti.

1. La canonisation de Proust dans l'autofiction française et italienne

Nombreux sont les auteurs français et italiens ayant été apparentés à l'autofiction⁹ qui expriment une vive admiration pour Proust, le placent en exergue de leurs autofictions et accordent à la *Recherche* un rôle clé dans la naissance du genre. Serge Doubrovsky voit en Proust le « grand et indépassable ancêtre de l'autofiction »¹⁰, Catherine Cusset le regarde comme « maître de l'écriture autofictionnelle » et Emmanuele Trevi comme « scrittore più grande in assoluto »¹¹. L'idée de la *Recherche* comme source ultime de l'autofiction se révèle comme un phénomène de masse parmi les écrivains qui pratiquent ce genre : Philippe Vilain, Camille Laurens, Fabrice Humbert, Édouard Louis, Camille de Peretti, Pierre Michon, Serge Doubrovsky, Michele Mari et Walter Siti élèvent Marcel Proust en « précurseur » ou en « père fondateur » de l'autofiction¹². Philippe Vilain explique le rôle pionnier de Proust en déclarant que la lecture de la *Recherche* lui a « d'emblée rendu vaine la perspective autobiographique », caractérisant son « entrée en littérature » par la volonté de « s'autofictionner »¹³. Cette mise en avant de la *Recherche* en tant que source originaire de l'autofiction peut étonner, notamment au vu de la quantité de précurseurs d'écriture autobiographique dans la littérature franco-italienne. Au regard des mémoires de Goldoni (1787), Casanova (1798), La Rochefoucauld (1662) et Chateaubriand (1850), des « vies » de Benvenuto Cellini (1566), Girolamo Cardano (1576) et Alfieri (1804), ou encore des *Confessions* de Rousseau, il est tout à fait légitime de se demander pourquoi Proust retient l'attention privilégiée des auteurs d'autofictions. D'autant plus que la critique semble s'être accordée à qualifier la *Recherche* d'« autobiographie fictive »¹⁴ qui se sert d'une structure autobiographique pour narrer l'histoire fictive d'un protagoniste qui partage certes des expériences avec son auteur, mais qui s'en distingue en même temps par des données si cruciales que l'identification avec l'auteur paraît difficile. Le héros proustien n'est ni juif ni homosexuel, son père n'est pas médecin mais directeur au ministère des Affaires étrangères, la mère voit son rôle réduit au profit de la grand-mère et il n'a pas de frère. L'appartenance de la *Recherche* au genre de l'autofiction est donc douteuse – son rôle de mythe fondateur ne l'est pas. Doubrovsky insiste sur le critère de l'homonymie pour justifier la classification de la *Recherche* comme autofiction :

Proust est-il un père fondateur ou annonciateur de l'autofiction ? [...] Personnellement, je crois que la réponse est « oui ». L'homonymie que je postule pour l'autofiction est frôlée chez Proust où le narrateur-auteur est nommé dans une exclamation célèbre d'Albertine, qui l'appelle deux fois Marcel.¹⁵

⁹ Cf. les bibliographies sélectives établies par Isabelle Grell/Manuel Alberca/Marco Mongelli : <http://www.autofiction.org/index.php?category/BIBLIOGRAPHIE-SELECTIVE>, 06/07/2015.

¹⁰ Entretien personnel avec Serge Doubrovsky (à paraître dans : *Lendemains*).

¹¹ Messages personnels de Catherine Cusset et d'Emmanuele Trevi.

¹² Messages personnels des auteurs.

¹³ Message personnel de Philippe Vilain.

¹⁴ Cf. p.e. Thomas Klinkert : *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*. Tübingen : Narr 1996 (Romanica Monacensia, 48), p. 111 ; Luc Fraisse : « Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu* ». Dans : *Thélème : Revista complutense de estudios franceses* 22 (2011), p. 81 ; Florence Godeau : *Les désarrois du moi. A la recherche du temps perdu de M. Proust et Der Mann ohne Eigenschaften de R. Musil*. Tübingen : Niemeyer 1995 (Communicatio, 9), p. 50 ; Laurent Mattiussi : *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Droz 2002 (Histoire des Idées et Critique Littéraire, 399), p. 11 ; Paul Ricœur : *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil 1984 (L'ordre philosophique), p. 194 ; Erich Köhler : *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Paderborn : Fink 1973, p. 79.

¹⁵ Entretien personnel avec Serge Doubrovsky (à paraître dans : *Lendemains*).

Doubrovsky, et avec lui, nombreux d'autres auteurs d'autofictions¹⁶, accordent une importance capitale à ces deux passages dans les milliers de pages de la *Recherche* où Proust nomme son protagoniste Marcel. Deux passages que Proust aurait très probablement effacés à la relecture, comme il l'a fait avec plusieurs autres occurrences de son nom dans les parties qu'il a eu le temps de relire avant sa mort¹⁷. Il s'agit donc ici d'une simplification qui témoigne d'une volonté explicite de « canoniser » Proust. Le terme ambigu de « canonisation » renvoie à l'acte solennel par lequel l'Église institue la vénération d'un saint. Il n'est donc certainement pas anodin que les auteurs d'autofictions emploient un vocabulaire religieux pour décrire Proust et son œuvre. Doubrovsky le considère comme « idole » et comme « dieu tutélaire »¹⁸, Annie Ernaux attribue à la *Recherche* le rôle de « ce qu'était l'*Imitation de Jésus-Christ* pour les chrétiens du XVII^e siècle »¹⁹ et Camille de Peretti regarde Proust « comme un saint patron à qui on adresserait une prière ». La *Recherche* se présente ainsi aux auteurs d'autofiction comme une « Bible »²⁰, voire comme des « Évangiles »²¹ auxquels ils accordent une valeur tantôt existentielle, tantôt illuminatrice : Doubrovsky se sent redevable d'une « dette imprescriptible » envers Proust « non seulement sur le plan littéraire, mais existentiel »²², Camille Laurens admet que « Proust [l']aide à vivre », Philippe Vilain reconnaît que la lecture de la *Recherche* lui a dévoilé le « sens » de sa vie qui, « avant la découverte de Proust », lui « paraissait si absurde » et Annie Ernaux se demande : « Comment fait-on pour vivre quand on n'a pas lu Proust ? »²³. Par son caractère « sacré », de nombreux écrivains considèrent la *Recherche* comme un idéal « inimitable », ce qui est peut-être exprimé de la manière la plus saisissante par Walter Siti, selon lequel l'appartenance de Proust à une « sphère céleste » le sépare du commun des mortels qui ne peuvent donc aspirer à « aucune continuité »²⁴. Cette élévation de Proust en « saint patron » de l'autofiction remplit d'ailleurs deux fonctions clés du canon littéraire : elle contribue à forger une identité collective, fondée sur la commune référence proustienne, tout en servant comme légitimation à l'autofiction, attaquée par la critique comme « notion confuse et inopérante »²⁵, comme « genre pas sérieux »²⁶, voire comme « prothèse boiteuse »²⁷. L'analyse de l'œuvre autofictionnelle de Doubrovsky et Siti va démontrer que la *canonisation* de Proust relève certes de ce désir de légitimation mais que l'ostentation de la filiation proustienne implique en même temps la volonté de dépasser le modèle attitré et, par conséquent, de canoniser leurs propres écrits comme créations originales et innovatrices.

2. La canonisation ambivalente dans l'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky

Le projet autofictionnel de Doubrovsky se caractérise par la volonté d'écrire sa propre *Recherche* : « Je réécrirai. *La Recherche*. Ma recherche »²⁸. L'auteur s'inscrit ainsi explicitement dans une lignée proustienne tout en présentant une canonisation à double tranchant. L'ambivalence tient en ce que l'auteur propose

16 Cf. p.e. Camille Laurens : « Si l'on retient [...] les deux mentions du prénom Marcel dans *La Recherche*, la condition sine qua non de l'autofiction se trouve remplie : l'auteur et le narrateur de ce roman à la première personne portent le même (pré) nom [...] » (Message personnel de Camille Laurens).

17 Cf. Pietro Citati : *La colombe poignardée*. Paris : Gallimard 1998 (Folio, 3131), p. 279 ; Jean-Yves Tadié : *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard 1971 (Collection Tel, 98), pp. 25 ss.

18 Serge Doubrovsky : *Un homme de passage*. Paris : Grasset 2011, p. 334. Abrégé par la suite par HP.

19 Message personnel d'Annie Ernaux, extrait de la conférence *Proust, Française et moi* tenue le 19 février 2013 au Collège de France.

20 Message personnel de Marc Pautrel.

21 Doubrovsky : « ‹ Madeleine › et ‹ miettes de madeleine › », p. 50.

22 Entretien personnel avec Serge Doubrovsky (à paraître dans : *Lendemain*).

23 Messages personnels de Camille Laurens, Philippe Vilain et d'Annie Ernaux (extrait de la conférence *Proust. Française et moi*).

24 Entretien avec Walter Siti (à paraître dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*).

25 Philippe Vilain : *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset 2005, p. 17.

26 Marie Darrieusecq : « L'autofiction, un genre pas sérieux ». Dans : *Poétique* 107 (1996), p. 369.

27 Gérard Genette : *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte et suivi de Post-scriptum*. Paris : Seuil 1991 (Collection Points-Essais), p. 86.

28 Serge Doubrovsky : *Le Monstre. Tapuscrit originel inédit*. Préf. Isabelle Grell. Paris : Grasset 2014, p. 833. Abrégé par la suite par M.

une lecture idéaliste de la *Recherche* qui célèbre la totalité du temps et du moi retrouvés par l'expérience épiphane de la madeleine, tout en considérant la désintégration anti-idéaliste du moi comme innovation apportée par sa propre écriture : « *Cogito ergo somme* [...] En désordre, par morceaux, sans jamais atteindre la souveraine solidité du *Temps retrouvé* proustien » (HP, 149). Or, la critique a contré déjà dans les années quatre-vingt les interprétations harmonieuses de la *Recherche* qui envisageaient l'œuvre à l'aune de son héritage romantique, comme preuve de la construction *a posteriori* d'une unité engendrée par la force de la *mémoire involontaire*²⁹. Rainer Warning a démontré que la *Recherche* est parcourue par une rupture épistémologique qui oppose une *poétique idéaliste* fondée sur la conviction de la stabilité, la continuité et l'unité d'un « moi permanent »³⁰, à une *poétique anti-idéaliste* de l'oubli et de la désintégration de la mémoire et du sujet³¹ en « une armée » de « moi juxtaposés mais distincts » qui meurent, chaque jour, « les uns après les autres » (R IV, 516).

À rebours de son exégèse traditionaliste de la *Recherche*, les autofictions de Doubrovsky s'approprient la *poétique anti-idéaliste* de la fugacité, de la fragmentation, de la discontinuité et de l'oubli :

Le passé [...] des fragments d'un soi disparu qui se raniment, se rallument par éclairs instantanés. Sans suite, sans ordre. Pas la madeleine de Proust [...] Des miettes de madeleine. Pas un magique, magnifique déploiement d'une vie restituée en un parfait ensemble, savamment, poétiquement reconstituée... Des moments disjoints qui se frottent au hasard des rencontres, flambent, s'éteignent, retombant dans les ténèbres... Pas le Temps retrouvé, des retrouvailles partielles sporadiques. Et puis on se perd. Impossible de se ressaisir à travers ces bribes, parfois fulgurantes, de mémoire. Cher, très cher Proust, je ne me retrouve, je réinvente. Au fil des souvenirs qui éclatent, explosent en instantanés furtifs, je brode (HP, 277).

Doubrovsky érige la madeleine en emblème de l'idéalisme proustien et y oppose le leitmotiv de l'émiettement : « je ramasse les miettes »³² ; « pour moi il n'y a pas de « madeleine » qui restitue la vision totale du passé mais « des miettes de madeleine ». »³³ ; « « *Madeleine* » et « *miettes de madeleine* » »³⁴. L'auteur oppose ainsi la défaillance de sa mémoire et sa recherche d'identité inaccomplie et « gaspillée » (M, 458) à l'expérience du protagoniste proustien qu'il présente comme modèle d'une quête réussie : « dans la recherche proustienne on se cherche et on se trouve on se retrouve » (F, 467)³⁵. Paradoxalement, dans les mêmes passages où Doubrovsky insiste sur le caractère innovateur de la désintégration de la mémoire dans son autofiction, il en arrive à employer le même vocabulaire par lequel Proust avait commenté la fragmentation, la discontinuité et la fugacité de la mémoire dans la *Recherche*. Il reprend par exemple la métaphore des « vases clos » (AV, 94) et « incommunicants » (AV, 194) qui avait déjà indiqué chez Proust la multiplicité et l'incommunicabilité entre les différents moi³⁶. La description de ses bribes de souvenir comme « scène vivace [...] entourée de **ténèbres** » (AV, 201), comme « des fragments désarticulés, des **pans lumineux** qui s'éclairent un instant, intacts, et retombent aussitôt dans la nuit » (HP, 121), évoque également des images proustiennes : « Je n'en revis jamais que cette sorte de **pan lumineux**, découpé au milieu **d'indistinctes ténèbres** [...] isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour » (R I, 43)³⁷. L'analyse révèle ainsi que la prétendue innovation anti-idéaliste de Doubrovsky doit beaucoup plus à Proust qu'il veut bien

29 Cf. p.e. Henri Bonnet : *L'eudémonisme esthétique de Proust*. Paris : Vrin 1949 (Essais d'art et de philosophie), p. 96 et Jacques J. Zéphir : *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust. Essai de psychologie littéraire. Préface de Pierre-Henri Simon*. Paris : Minard 1959 (Bibliothèque des lettres modernes), p. 8.

30 Marcel Proust : *À la recherche du temps perdu IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida*. Paris : Gallimard 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 457. Abrégé par la suite par R IV.

31 Cf. Warning, Rainer : « Supplementäre Individualität : « Albertine endormie » ». Dans : *ibid.* : *Proust-Studien*. München : Fink 2000, pp. 79 ss.

32 Serge Doubrovsky : *L'après-vivre*. Paris : Grasset 1994, p. 200. Abrégé par la suite par AV.

33 Entretien avec Serge Doubrovsky (à paraître dans : *Lendemains*).

34 Doubrovsky : « « *Madeleine* » et « *miettes de madeleine* » », p. 53.

35 Le style de Doubrovsky se caractérise par l'agrammaticalité, l'absence de ponctuation et les blancs typographiques.

36 Cf. les « vases clos et sans communication » de *La Recherche*. Marcel Proust : *À la recherche du temps perdu I. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida*. Paris : Gallimard 1987 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 133. Abrégé par la suite par R I.

37 C'est nous qui soulignons.

l'admettre.

L'ambiguïté de la canonisation de Proust ressort peut-être de la manière la plus évidente dans les réflexions de Doubrovsky sur la mort. L'auteur place une citation proustienne en exergue d'*Un homme de passage* (2011) : « Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois »³⁸.

D'un côté, Doubrovsky reconnaît la continuité thématique avec la *Recherche* et l'importance capitale de la citation proustienne dans sa vie :

Le leitmotiv de la mort revient dans chacun de mes livres. Cette phrase de Proust a été pour moi d'une importance absolument décisive. Elle m'a hanté pendant toute ma vie et elle s'est inscrite en elle...³⁹

D'un autre côté, Doubrovsky nie vigoureusement toute influence proustienne, en faisant valoir son expérience personnelle avec la mort :

CJ : C'est donc le traitement de la mort par Proust qui vous a poussé à choisir ce leitmotiv...

SD : Non. Sûrement pas. Comme je disais, c'est inscrit dans ma propre vie. Ces années quarante, l'étoile jaune que je portais entre 42 et fin 43, quand nous sommes partis pour nous cacher et échapper à la déportation de Drancy à Auschwitz. La mort de mon père en 48, celle de ma mère en 68, celle d'Ilse en 87, de celle que j'ai nommée *Elle* dans *l'Après-Vivre* et qui s'est suicidée en 99. Toutes les maladies mortelles que j'ai eues au cours de ma vie et que j'avoue dans le chapitre *Morts d'Un homme de passage*... Tout cela est suffisant pour inscrire la mort dans mon écriture. Sans l'influence de Proust.⁴⁰

Doubrovsky présente ainsi l'histoire de son existence comme une *thanatographie*, comme le récit d'une mort continue qui traverse toute la vie : « la mort m'a partout suivi, collé au cul » (*HP*, 185). Le rapport entre vie et mort s'établit dès le « premier cri » du protagoniste qui naît avec un « sifflement d'air aux bronches » (*F*, 295) – une des nombreuses anomalies physiques qui apparaissent, au même titre que les maladies de Marcel, comme signe imminent d'une mort perpétuelle qui commence avec la naissance.

L'autofiction de Doubrovsky abonde effectivement en métaphores d'espaces clos qui évoquent, d'après l'auteur lui-même, « la chambre proustienne » (*M*, 110). Celle-ci est conçue comme une « matrice-cercueil » qui se présente à la fois comme chambre mortuaire, comme « pyramide » dans laquelle Marcel creuserait son « propre tombeau » afin de « s'ensevelir » en revêtant le « suaire » de sa chemise de nuit (*R I*, 28), et comme corps maternel qui protège le protagoniste du « temps glacial », émanant, à l'instar d'un « nid » d'hirondelle, « la chaleur de la terre » (*R I*, 7). En effet, les lieux clos des différentes chambres où le narrateur doubrovskien réalise son projet d'écriture sont décrits comme « geôle », « antre », « gîte carcéral », « taule », « trou » ou « caverne platonicienne » et ils ont, selon Eva Tepperberg, une forte affinité avec la matrice maternelle⁴¹. En même temps, ils sont chargés de connotations funèbres qui sont reprises tout au long de l'œuvre comme un leitmotiv : Serge déclare habiter « une morgue » (*AV*, 49), « un sépulcre » (*AV*, 139), une « TOMBE » (*F*, 259), un « sarcophage » (*F*, 360), des « catacombes » (*AV*, 50), un « appartement cimetièr », une « chambre caveau » (*AV*, 174), un « tombeau » (*AV*, 121), voire une « prison momifiée », le « cercueil de [s]a carcasse » (*AV*, 288). Toutes ces images reprennent le symbolisme ambivalent de la mort et de la naissance qu'on retrouve jusque dans l'adresse postale du protagoniste : « assiégé de tous côtés par la mort je loge encore rue Vital » (*LPC*, 27). Paradoxalement, la rue Vital se situe dans le XVI^e arrondissement de Paris, décrit comme « un quartier mort », « vide » et « désert » (*HP*, 305-306). L'acte d'écriture qui se déroule dans ces « matrices mortuaires » se voit ainsi mis en rapport avec la mort. C'est notamment à partir du phénomène qu'une « parole » peut se prêter à « l'espacement dans

³⁸ *R IV*, 615, cité d'après *HP*, 9.

³⁹ Entretien avec Serge Doubrovsky (à paraître dans : *Lendemains*).

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Cf. Eva-Maria Tepperberg : « « Laissé pour conte » oder « Laissé-pour-compte » ? Zur polysemantischen Geburtsdynamik des neuesten Titels von Serge Doubrovsky im Kontext der « entreprise autofictive ». Ein Essay ». Dans : Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Éds.) : *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim, Zürich : Olms 2004 (Passagen, 4), p. 148.

sa propre écriture » – à un délai, à une *différence*⁴² inévitables entre le sujet de l'action narrative (*sujet de l'énoncé*), et celui de la narration (*sujet de l'énonciation*) – que Derrida la met en « rapport avec sa propre mort »⁴³. Les chambres funéraires dans lesquelles se déroule l'acte d'écriture semblent ainsi mettre en abyme « l'essence testamentaire » de « tout graphème »⁴⁴ et apparaissent comme des allégories de la *différence*. C'est notamment par l'expérience de cette *différence* dans la vie quotidienne, de la non-coïncidence du sujet avec lui-même, que Doubrovsky s'identifie totalement à la réflexion proustienne placée en épigraphe :

[...] la citation proustienne révèle une de mes hantises personnelles : quand je regarde mes photos de tous les âges je constate qu'elles ne montrent pas le même individu. Il y a un type qui est mort déjà, qui n'existe plus, que j'appelle « moi » mais que je ne suis plus du tout, tout cela est très proustien... Évidemment cet homme-là était mieux que moi, mais il n'existe plus. Cette phrase de Proust n'est pas qu'une épigraphe littéraire, c'est quelque chose que je ressens profondément... Je n'ai pas toujours été comme je suis maintenant. La vie se divise en épisodes discontinus. Je regarde mes photos en disant ce n'est pas moi, ce n'est plus moi, il est mort ce type-là, les choses qu'il aimait, faisait, disait, les femmes qu'il aimait, ses idées... tout cela n'existe plus, et pourtant c'est moi – c'était moi.⁴⁵

L'isotopie de la mort exprime au mieux cet écart du sujet avec lui-même et cautionne pleinement l'exergue proustien : « Ce type-là EST MORT. On ne meurt pas seulement au dernier moment d'une vie. On décède plusieurs fois en cours de route » (*HP*, 503). La phrase de Proust, située au milieu du *Temps retrouvé*, part effectivement d'une réflexion sur l'identité comme substitution progressive de différents « moi de rechange » qui meurent les uns après les autres sans garder aucun lien avec le « moi » précédent :

Pour prendre la période la moins ancienne, n'avais-je pas tenu à Albertine plus qu'à ma vie ? Pouvais-je alors concevoir ma personne sans qu'y continuât mon amour pour elle ? Or je ne l'aimais plus, j'étais, non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre. Or je ne souffrais pas d'être devenu cet autre, de ne plus aimer Albertine ; et certes, ne plus avoir un jour mon corps ne pouvait me paraître, en aucune façon, quelque chose d'aussi triste que m'avait paru jadis de ne plus aimer un jour Albertine. Et pourtant, combien cela m'était égal maintenant de ne plus l'aimer ! Ces morts successives, si redoutées du moi qu'elles devaient anéantir, si indifférentes, si douces une fois accomplies, et quand celui qui les craignait n'était plus là pour les sentir, m'avaient fait, depuis quelque temps, comprendre combien il serait peu sage de m'effrayer de la mort (*R IV*, 615).

Doubrovsky prend l'exergue proustien au pied de la lettre en présentant ses « morts » nombreuses et répétées comme une accélération et une multiplication du motif de la mort dans la *Recherche* :

[...] sacré chance Proust il meurt de moi en moi au cours des ans il crève au cours des décennies [...] mes morts à moi s'étirent pas sur demi-siècle s'allongent pas guimauve mémoire doux oubli Combray thé madeleine y a du sucre Mémoire amère oubli aigre moi pour mourir de moi en moi faut pas des années je clamse pas de mois en mois C'EST DANS LA MÊME JOURNÉE (*M*, 1514).

L'auteur omet pourtant que l'idée anti-idéaliste de « moi juxtaposés mais distincts » qui meurent, chaque jour, « les uns après les autres » (*R IV*, 516), au point de présenter la personnalité comme « défilé » d'une « armée » entière (*R IV*, 173) est déjà inscrite dans la *Recherche*. Il présente donc, une fois de plus, un concept emprunté à Proust comme une innovation de sa propre autofiction.

La concomitance entre une interprétation *idéaliste* de la *Recherche* et la voie *anti-idéaliste* que Doubrovsky érige en programme esthétique de sa propre œuvre littéraire peut donc être lue comme stratégie

⁴² Avec le néo-graphisme de la *différence*, Derrida marque un écart qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas » et qui indique l'impossibilité du texte littéraire de coïncider avec la réalité représentée. Cf. Jacques Derrida : *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit 1972 (Critique), p. 4. Le verbe français *différer*, du latin *differre*, embrasse « deux sens qui semblent bien distincts » (ibid., p. 8) mais que le substantif *différence* ne comporte pas : celui de « ne pas être identique, être autre, discernable, etc. » (ibid.) ainsi que « l'action de remettre à plus tard, de tenir compte, de tenir le compte du temps [...] un détour, un délai, un retard [...] la *temporisation* » (ibid.). Le néologisme de la *différence* inclut toutes les significations du verbe *différer*.

⁴³ Jacques Derrida : *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil 1967 (Points), p. 59.

⁴⁴ Ibid., p. 100.

⁴⁵ Entretien personnel avec Doubrovsky (à paraître dans : *Lendemains*).

pour promouvoir les oppositions clés de sa « réécriture » de la *Recherche* : unité et désintégration, totalité et fragmentarité, madeleine et « miettes de madeleine ».

3. Walter Siti – de l'impressionnisme proustien à l'hyperréalité

À l'instar de Doubrovsky, Siti présente une canonisation ambivalente de Proust qu'il élève en « modèle d'écriture » et en « guide »⁴⁶, tout en affichant la volonté de dépasser l'horizon impressionniste de *La Recherche* par l'esthétique de l'hyperréalité :

Ho l'impressione che Proust avesse molti filtri culturali a disposizione per allontanare la realtà e per vederla a giusta distanza, come facevano appunto gli impressionisti. Negli ultimi anni, la realtà viene dipinta in un modo così apparentemente fotografico, rispecchiata con tale esattezza che alla fine sono proprio i contorni che diventano troppo precisi e che le danno qualche cosa di irreali.

J'ai l'impression que Proust avait beaucoup de filtres culturels à sa disposition pour éloigner la réalité et pour la voir à bonne distance – exactement comme les impressionnistes. Dans ces dernières années, la réalité est peinte d'une manière si ostensiblement photographique et reflétée avec une telle exactitude que ce sont finalement les contours qui deviennent trop précis et qui lui donnent quelque chose d'irréel.⁴⁷

Ce passage de l'impressionnisme à l'hyperréalité ressort de manière particulièrement évidente par la comparaison de l'Albertine proustienne avec le culturiste-prostitué Marcello, que Siti désigne comme « son Albertine »⁴⁸. Christine Ott a suggéré une proximité esthétique entre les deux personnages en caractérisant Marcello comme un « être de fuite » proustien⁴⁹. Albertine et Marcello se rejoignent effectivement par leur inaccessibilité psychologique et émotionnelle. Il s'agit pourtant de démontrer ici que Siti oppose une *esthétique de l'image* à l'*esthétique de l'impression* de la *Recherche* en juxtaposant un *être de pierre* à l'*être de fuite* proustien. Tandis que les descriptions d'Albertine se caractérisent par la fluidité, la fugacité et l'insaisissabilité de la peinture impressionniste⁵⁰, présentant Albertine comme une *impression* floue, mouvementée et changeante, Marcello est décrit comme une *image hyperréaliste* stable et inaltérable. Jean Baudrillard définit l'hyperréalité comme « ère de la simulation », caractérisée par la « précession du simulacre » sur la réalité⁵¹. La manipulation chimique du corps de Marcello par des stéroïdes et des anabolisants accentue le caractère factice du culturiste, élevant le personnage en emblème de l'*image contrefaite*, du *simulacre hyperréel* issu de « l'ère de la simulation » : « Marcello è l'icona stessa dell'irreale contemporaneo. È un'Immagine »⁵². Le culturiste-prostitué ne se définit pas par l'authenticité de ses muscles, mais par l'image-simulacre d'une masculinité *hyperréelle* : « Non ha più importanza se quei corpi sono veri o meno [...] dato che valgono per la loro Immagine e non per sé stessi » (*TP*, 135)⁵³. Son client Walter convoite effectivement cette *image*, voulant posséder sa « forme » plutôt que « la personne »⁵⁴. De toute évidence, le mot « forme » évoque La théorie des formes de Platon qui désigne les archétypes parfaits, intemporels et inaltérables, situés dans le monde intelligible des idées. Marcello représente effectivement les traits du modèle archétypique de la beauté platonicienne : « perfetto in ogni dettaglio, i

⁴⁶ Cf. Entretien avec Walter Siti : *Archiv* (à paraître). Traduit de l'italien.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Christine Ott : « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini ». Dans : Jutta Weiser/Christine Ott (Éds.) : *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter 2013 (Studia Romanica, 177), p. 218.

⁵⁰ Pour l'impressionnisme de Proust, voir surtout : Warning : « Supplementäre Individualität », pp. 77-107.

⁵¹ Jean Baudrillard : *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée 1981 (Débats), p. 17.

⁵² Siti, Walter : *Troppi paradisi*. Torino : Einaudi 2006, p. 316. Abrégé par la suite par *TP*. « Marcello est l'icône même de l'irréel. Il est une Image » (traduit par C. Jacobi).

⁵³ « Ça n'a plus aucune importance si ces corps sont vrais ou pas [...] ils valent pour leur Image et non pour eux-mêmes » (traduit par C. Jacobi).

⁵⁴ Cf. « Voglio possedere una forma, non una persona » (*TP*, 281).

femori, i gomiti, la fronte, i calcagni. Non parti anatomiche, ma la loro forma platonica » (TP, 138)⁵⁵. Étant normalement située dans le monde des Idées, cette « forme platonicienne » se serait « mystérieusement incarnée » dans le corps de Marcello (TP, 260). Outre l'acception platonicienne, Siti renvoie aux « formes » de la peinture *hyperréaliste*. Ses culturistes se caractérisent par des contours nettement délimités, précis et tranchés qui évoquent les images découpées des catalogues : « Mi piace spiare la loro vita proprio perché è catalogabile e collezionabile [...] [Il nudo maschile] stacca e ritaglia i contorni »⁵⁶.

La photographie se révèle comme médium privilégié du désir de Walter car elle fige le culturiste en *image* dont le caractère statique, immuable et nettement délimité ressort encore davantage par contraste avec la « fluidité », la « mobilité » et « l'absence » impressionniste de « démarcations »⁵⁷ d'Albertine qui n'est jamais l'occasion d'un portrait stable. Son apparence physique varie selon l'incidence de la lumière et la perspective de l'observateur. Tandis que la *forme* du culturiste est destinée à se démarquer de son entourage, l'attraction de Marcel pour Albertine naît précisément de son apparence floue, mouvementée et indiscernable au sein des jeunes filles en fleurs. Dans *Pasolini et Proust*, Walter Siti fait remarquer que la passion de Marcel passe progressivement du charme collectif qui lui procure la « petite bande » d'amies au seul personnage d'Albertine qui deviendra l'objet malléable de ses projections intimes, une série indéfinie d'*impressions* fugitives⁵⁸. Par contraste avec la mutabilité d'Albertine, les culturistes présentent l'image immuable d'un corps hyperréel bourré d'anabolisants. L'opposition entre une esthétique de l'*impression* et une esthétique de l'*image* ressort encore davantage des images religieuses et mythologiques ainsi que des métaphores de paysages employées par les deux auteurs. Proust illustre la mutabilité corporelle d'Albertine en privilégiant les figures de dieux pourvus du don de la métamorphose, comme Jupiter, Venus, Protée, voire comme déesse indéfinie à plusieurs têtes, tandis que les comparaisons de Marcello avec Hercule et avec la figure gnostique du « pneumatique » (TP, 266) – dérivé du grec « pneumos » qui désigne « le souffle », « l'être spirituel insufflé par l'étincelle divine » – renvoient toujours à la même image hyper-réaliste d'un corps statuesque et « gonflé » (TP, 363). Quant aux métaphores de paysages, Proust recourt principalement à la variété des tableaux successifs et opposés des « mers » qui « d'un jour à l'autre, étaient rarement les mêmes »⁵⁹ pour saisir la mutabilité du corps d'Albertine. Siti privilégie l'image de la montagne et, plus précisément, le champ lexical de la matière minérale qui symbolise le physique solide et massif du culturiste en dénotant un véritable *être de pierre* : « Glutei marmorei da sculacciare, da arrossare, da striare con la frusta » (TP, 222) ; « bellezza statuaria » (TP, 254) ; « i quadricipiti di pietra » (TP, 285)⁶⁰.

L'auteur signale pourtant une continuité surprenante avec les descriptions du corps d'Albertine :

Per quanto riguarda le descrizioni dei corpi credo, in parte, di avere risentito un'influenza di Proust. Mi ricordo una descrizione famosa della *Prisonnière* in cui il viso di Albertine viene raccontato come se fosse materia non vivente, come se fosse un minerale [...] Il fatto di descrivere un corpo come se fosse qualcosa d'inanimato mi ha colpito.

En ce qui concerne les descriptions des corps je pense avoir ressenti, en partie, l'influence de Proust. Je me rappelle une célèbre description de *La Prisonnière*, dans laquelle le visage d'Albertine est comparé à de la matière non vivante, comme si c'était du minéral [...] La description d'un corps comme quelque chose d'inanimé m'a frappé.⁶¹

⁵⁵ « parfait en chaque détail, les fémurs, les coudes, le front, les talons. Pas des parties anatomiques, mais leur forme platonicienne » (traduit par C. Jacobi).

⁵⁶ Walter Siti : *Scuola di nudo*. Torino : Einaudi 1994, pp. 13 ; 22. « J'aime espionner leur vie parce que justement elle est cataloguable et collectionnable [...] [le nu masculin] isole et retaille les contours ». Walter Siti : *Leçons de nu. Traduit de l'italien par Martine Segonds-Bauer*. Paris : Verdier 2001, pp. 20 ; 29.

⁵⁷ Marcel Proust : *À la recherche du temps perdu II. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida*. Paris : Gallimard 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 148. Abrégé par la suite par R II.

⁵⁸ Cf. Walter Siti : « Pasolini e Proust ». Dans : Luigi Blasucci/Lucio Lugnani/Marco Santagata/Alfredo Stussi (Éds.) : *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*. Lucca : Fazzi 1996, p. 522.

⁵⁹ Proust, Marcel : *À la recherche du temps perdu III. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida*. Paris : Gallimard 1988 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 148. Abrégé par la suite par R III, 179.

⁶⁰ « Des fesses en marbre à rosser, à rougir, à frôler avec le fouet » ; « beauté statuaria » ; « le quadriceps en pierre ».

⁶¹ Entretien avec Siti, accepté pour publication : *Archiv*. Traduit de l'italien.

Le phénomène observé par Siti correspond seulement aux passages qui montrent une Albertine endormie. Le sommeil est le seul moment où la jeune fille s'immobilise temporairement aux yeux du narrateur. C'est seulement en tant que « créature inanimée » (*R III*, 578) que Marcel peut assouvir son désir physique et mental de posséder Albertine, irréalisable en état de veille :

Je pouvais prendre sa tête, la renverser, la poser contre mes lèvres, entourer mon cou de ses bras [...] Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions [...] j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. (*R III*, 620)

Pour autant, la sensation de pouvoir posséder Marcello comme un objet de marbre pendant l'acte sexuel n'en fait pas un personnage psychologiquement plus transparent qu'Albertine. La possession physique de Marcello et d'Albertine par la prostitution et la captivité ne fait qu'accentuer l'impossibilité d'une possession mentale. Marcel et Walter sont les maîtres du corps acheté et du corps prisonnier, mais en même temps, ils sont esclaves de leur propre désir de possession exclusive. Les différentes métaphores végétales, mythologiques et religieuses concourent donc finalement à illustrer l'*insaisissabilité* de l'être de fuite de par son caractère d'impression « difficilement saisissable aux yeux » (*R IV*, 197) et l'*impénétrabilité* de l'être de pierre : « non ce la faccio a penetrarlo [...] è l'Immagine [...] e l'Immagine non prevede erezione » (*TP*, 260)⁶².

Marcello est impénétrable dans tous les sens du terme. L'impuissance de le posséder psychologiquement se reflète dans l'impuissance physique de Walter. Celle-ci sera vaincue par un implant pénien qui permet finalement un véritable contact sexuel avec Marcello, décrit selon les modalités de l'expérience épiphanique de la *mémoire involontaire* proustienne :

In quegli istanti benedetti [...] lo possiedo perché lui lo desidera : il culmine è raggiunto, e il segno è una spossatezza inesplabile, beata – la spossatezza dell'infinito che si riduce, accennando timidamente all'aldilà (*TP*, 420).

Dans ces instants bénis [...] je le possède parce qu'il le désire : le comble est atteint, en témoigne un épuisement inexplicable, béat – l'épuisement de l'infini qui se réduit, préfigurant timidement l'au-delà.⁶³

La description du coït comporte tous les éléments de l'épiphanie, selon la définition de Rainer Zaiser⁶⁴ : l'événement se caractérise par la même soudaineté et instantanéité, le même discernement d'une dimension transcendante, le même affranchissement de l'ordre du temps et le même sentiment de bonheur inintelligible que les apparitions de la *mémoire involontaire*. Siti recourt, en plus, au vocabulaire religieux de la révélation divine⁶⁵ pour décrire un acte aussi profane que la pénétration anale d'un prostitué, facilitée par une prothèse pénienne. L'auteur reprend ainsi ce que Curtius a défini comme « platonisme proustien »⁶⁶. Tout comme les « impressions véritablement pleines » de la *Recherche*, le nu masculin semble indiquer une réalité abstraite, plus profonde que son apparence, originaire d'un « autre monde » (*TP*, 137) qui s'approche de l'essence, de l'idée suprême et universelle : « non [...] un individuo reale, ma appunto [...] qualcosa che rimandi ad altro, e di cui si deve restare in superficie » (*TP*, 155)⁶⁷. Or, le paradis atteint grâce aux progrès technologique ne peut qu'être aussi artificiel que l'appareil mécanique qui en permet l'accès. La pénétration de Marcello repose sur des assises aussi artificielles que l'*hyperréalité* elle-même :

62 « Je n'arrive pas à le pénétrer [...] il est l'Image [...] et l'Image ne prévoit pas d'érection » (traduit par C. Jacobi).

63 Traduit par C. Jacobi.

64 Cf. « Die Epiphanie wäre demnach ein plötzlich eintretendes geistiges Erlebnis, das nur von kurzer Dauer ist und nicht dem Willen des erlebenden Subjekts unterliegt », Rainer Zaiser : *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen : Narr 1995 (Etudes littéraires françaises, 63), p. 24. Voir aussi : « Dieser Vorgang wird begleitet von einem tiefen Glücksgefühl », *ibid.*, p. 12. « Aus diesem harmonischen Zustand erwächst das Bewusstsein einer Seinsebene, die nicht durch den Tod begrenzt ist », *ibid.*, p. 338.

65 Cf. « visione di Dio » (*TP*, 413) ; « È ovvio che per me possedere Marcello aveva poco a che fare col dato biologico [...] era una rivelazione, un'apparizione di senso », Walter Siti : *Il contagio*. Milano : Mondadori 2008, p. 290.

66 Cf. Ernst Robert Curtius : *Marcel Proust*. Berlin, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1952, pp. 123-133.

67 « Pas un individu réel, mais justement [...] quelque chose qui renvoie à autre chose et dont il faut rester en surface » (traduit par C. Jacobi).

Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato ; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia [...] l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale. (TP, 405)

Il me semble juste, d'entrer dans un corps retouché avec une bite retouchée, il faut répondre aux problèmes de la post-réalité par la technologie [...] l'autenticité m'est impossible, au comble de mes ambitions il ya un acte artificiel.

Le bonheur atteint à travers l'union de deux organismes génétiquement modifiés ne peut être qu'éphémère car il dépend du bon fonctionnement de l'appareil technologique implanté dans le pénis du protagoniste :

Ogni tanto, nello scroto, avverto delle fitte : il tic-tac della bomba a orologeria, dell'ordigno altamente tecnologico che porto cucito sotto la pelle, sotto le palle ; non devo dimenticare che la mia felicità dipende dal buon funzionamento di una macchina. (TP, 423)

Parfois, dans mes bourses, je sens des picotements : le tic-tac de la bombe d'horlogerie, de l'appareil hautement technologique que je porte cousu sous la peau, sous les couilles ; il ne faut pas oublier que mon bonheur dépend du bon fonctionnement d'une machine.

Le recours à l'épiphanie peut donc être considéré comme un procédé rhétorique⁶⁸ autour duquel se cristallisent les contradictions épistémologiques de la trilogie, déchirée, à l'instar de la *Recherche*, entre deux poétiques opposées : la poétique métaphysique de l'épiphanie et sa déconstruction ironique qui dépasse, par sa poétique *hyperréaliste*, l'impressionnisme proustien.

4. Conclusion

L'analyse a démontré que Serge Doubrovsky et Walter Siti présentent une volonté explicite de canoniser Proust à travers leurs écrits, tout en utilisant la filiation proustienne pour afficher l'originalité de leur propre esthétique postmoderne et hyperréaliste. La mise en avant de Proust comporte ainsi les différents aspects de l'hommage, de la légitimation, de l'auto-promotion, voire de l'auto-canonisation qui se voient articulés de manière exemplaire chez Doubrovsky et Siti et qui mériterait d'être complétée par l'analyse circonstanciée d'auteurs d'autofictions non seulement français et italiens mais également hispanophones et francophones comme Assia Djebar, Abdel Meddelweb, Antonio Muñoz Molina, Jorge Luis Borges ou Julio Cortázar. Ces-derniers insistent également sur l'influence proustienne, invitant ainsi à la découverte d'un champ d'investigation encore largement inexploré.

Bibliographie

Sources

Doubrovsky, Serge : *L'après-vivre*. Paris : Grasset 1994.

— : *Fils*. ⁴Paris : Gallimard 2001 (¹Paris : Gallilée 1977), (Collection Folio, 3554).

— : *Un homme de passage*. Paris : Grasset 2011.

— : « *« Madeleine » et « miettes de madeleine »* ». Dans : Philippe Forest (Éd.) : *D'après Proust*. Paris : Gallimard 2013, pp. 49-53.

— : *Le Monstre. Tapuscrit originel inédit. Préf. Isabelle Grell*. Paris : Grasset 2014.

Proust, Marcel : *À la recherche du temps perdu I-IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié.*

Avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers

⁶⁸ Cf. la définition de Rainer Zaiser qui désigne l'épiphanie comme principe rhétorique destiné à transmettre le sens du texte. Zaiser : *Die Epiphanie in der französischen Literatur*, pp. 62-63.

- et Jo Yoshida. Paris : Gallimard 1987-1989 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Siti, Walter : *Scuola di nudo*. Torino : Einaudi 1994.
- : « Pasolini e Proust ». Dans : Luigi Blasucci/Lucio Lugnani/Marco Santagata/Alfredo Stussi (Éds.) : *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*. Lucca : Fazzi 1996.
- : *Leçons de nu. Traduit de l'italien par Martine Segonds-Bauer*. Paris : Verdier 2001.
- : *Troppi paradisi*. Torino : Einaudi 2006.
- : *Il contagio*. Milano : Mondadori 2008.

Ouvrages critiques

- Baudrillard, Jean : *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée 1981 (Débats).
- Bertrand, Michael : « Amour de Swann, amour de soi, amour du cygne, amour du signe ». Dans : María Luisa Guerrero Lourdes Carriedo (Éd.) : *Marcel Proust*. Bruxelles : Lang 2011, pp. 265-284.
- Bonnet, Henri : *L'eudémonisme esthétique de Proust*. Paris : Vrin 1949 (Essais d'art et de philosophie).
- Chikhi, Beida : « Motifs et effets proustiens. Une leçon de polyphonie dans le roman francophone maghrébin ». Dans : *Marcel Proust Aujourd'hui* 1 (2003), p. 119-138.
- Citati, Pietro : *La colombe poignardée*. Paris : Gallimard 1998 (Folio, 3131).
- Colonna, Vincent : *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature). Doctorat de 1989*. Paris : E.H.E.S.S 2004.
- Craig, Herbert : *Marcel Proust and Spanish America : From Critical Response to Narrative Dialogue*. Cranbury, London, Mississauga : United States Bucknell University Press 2002.
- Curtius, Ernst Robert : *Marcel Proust*. Berlin, Frankfurt am Main : Suhrkamp 1952.
- Darriusecq, Marie : « L'autofiction, un genre pas sérieux ». Dans : *Poétique* 107 (1996), pp. 369-380.
- Derrida, Jacques : *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil 1967 (Points).
- : *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit 1972 (Critique).
- Erman, Michel : « Doubrovsky du côté de chez Proust : une lecture intertextuelle. » Dans : Régine Battiston/Philippe Weigl (Éds.) : *Actes du colloque Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky, 6-8 mars 2008*, Université de Haute-Alsace. Paris : Harmattan 2009, pp. 125-136.
- Fraisse, Luc : « Les principes de composition de *La Recherche du temps perdu* ». Dans : *Thélème : Revista complutense de estudios franceses* 22(2011), p. 79-100.
- Genette, Gérard : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil 1982 (Poétique).
- : *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte et suivi de Post-scriptum*. Paris : Seuil 1991 (Collection Points-Essais).
- Godeau, Florence : *Les désarrois du moi. A la recherche du temps perdu de M. Proust et Der Mann ohne Eigenschaften de R. Musil*. Tübingen : Niemeyer 1995 (Communicatio, 9).
- Klinkert, Thomas : *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*. Tübingen : Narr 1996 (Romanica Monacensia, 48).
- Köhler, Erich : *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Paderborn : Fink 1973.
- Lejeune, Philippe : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil 1975 (Poétique).
- Miguet-Ollagnier, Marie : « Un Amour de soi : Doubrovsky et Proust ou le père profané ». Dans : *Les Lettres Romanes* 46, 1-2 (1992), pp. 69-87.
- Mattiussi, Laurent : *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Droz 2002 (Histoire des Idées et Critique Littéraire, 399).
- Miguet-Ollagnier, Marie : « Proust, dieu tutélaire de Serge Doubrovsky dans *Un homme de passage* ». Dans : *Bulletin Marcel Proust* 61 (2011), pp. 73-82.
- Ott, Christine : « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini ». Dans : Jutta Weiser/Christine Ott (Éds.) : *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter 2013 (Studia Romanica, 177).
- Richardson Viti, Elizabeth : « Annie Ernaux's « Passion simple » and « Se perdre » : Proust's « amour-mala-

- die › Revisited and Revised ». Dans : *Nottingham French Studies* 43, 3 (2004), pp. 35-45.
- Ricœur, Paul : *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil 1984 (L'ordre philosophique).
- Tadié, Jean-Yves : *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard 1971 (Collection Tel, 98).
- Tepperberg, Eva-Maria : « ‹ Laissé pour conte › » oder ‹ Laissé-pour-compte › ? Zur polysemantischen Geburtsdynamik des neuesten Titels von Serge Doubrovsky im Kontext der ‹ entreprise autofictive ›. Ein Essay ». Dans : Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Éds.) : *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim, Zürich : Olms 2004 (Passagen, 4).
- Vilain, Philippe : *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset 2005.
- Warning, Rainer : « Supplementäre Individualität : ‹ Albertine endormie › ». Dans : *ibid.* : *Proust-Studien*. München : Fink 2000.
- Zaiser, Rainer : *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen : Narr 1995 (Etudes littéraires françaises, 63).
- Zéphir, Jacques J. : *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust. Essai de psychologie littéraire. Préface de Pierre-Henri Simon*. Paris : Minard 1959 (Bibliothèque des lettres modernes).

Véronique Gély
(Paris)

La littérature comparée en France et le canon littéraire européen

Une relation paradoxale

Les quelques remarques qui suivent portent sur l'enseignement universitaire en France de la littérature européenne, ou des littératures européennes. Elles visent à mettre en relief la situation paradoxale où se trouvent les comparatistes français depuis la création de l'agrégation de lettres modernes : leurs rattachements institutionnels et leurs obligations d'enseignement font qu'ils participent, *nolens volens*, à la validation d'un « canon littéraire européen », voire à une définition de « la littérature européenne », alors même que l'« approche critique »¹ qu'est le comparatisme devrait empêcher la définition de la discipline « littérature comparée » par un objet – fût-il la littérature européenne ou la littérature mondiale – et interdire aussi de lui assigner une fonction canonisatrice, à la différence de l'enseignement des littératures nationales.

Je commencerai par situer la question dans son contexte politique – car la question du canon est évidemment une question politique – très précis : une recommandation du Conseil de l'Europe, et par examiner la façon dont celle-ci se traduit dans les faits. Je proposerai ensuite un diagnostic du malentendu, ancien, qui assimile littérature européenne et littérature comparée, malentendu dont les comparatistes sont autant responsables que victimes. Enfin, je reviendrai à la question « les comparatistes peuvent-ils/doivent-ils enseigner la littérature européenne ? », qui n'est évidemment pas sans lien avec la vieille question sans cesse posée « Qu'est-ce que la littérature comparée ? »²

1

Un colloque sur l'enseignement a été organisé en France, au *Sénat*, le 11 décembre 2007 ; il a donné lieu à un rapport établi par Jacques Legendre, au nom de la délégation à l'*Assemblée de l'Europe*, qui dans son chapitre « Pédagogie », mentionne comme l'un de ses objectifs « l'identification des canons littéraires »³. À la suite de ce colloque, l'*Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe* a édicté en 2008 la recommandation intitulée *Promouvoir l'enseignement des littératures européennes*⁴ dont voici les articles les plus significatifs :

3. La connaissance d'une langue ne se réduit pas à sa maîtrise en tant qu'instrument de communication. La connaissance de grandes œuvres de la littérature enrichit la réflexion et la vie même [...]

6. Une conception strictement nationale de l'enseignement de la littérature doit être dépassée, et une approche transversale du patrimoine européen devrait être proposée aux scolaires de tous niveaux, mettant en évidence le lien commun dans le respect de la diversité culturelle.

7. L'Assemblée reconnaît qu'internet est devenu un important moyen d'accès à la connaissance et, à cet égard, elle salue la proposition du Parlement européen de mettre en place une bibliothèque numérique européenne, sous la forme d'un point d'accès unique, direct et multilingue au patrimoine culturel européen.

1 Je renvoie ici au titre du Congrès mondial de l'AILC/ICLA : *Le comparatisme comme approche critique*, qui s'est tenu à Paris-Sorbonne en juillet 2013, et dont les Actes sont en cours de publication sous la direction d'Anne Tomiche et des comparatistes du Centre de Recherche en Littérature Comparée aux éditions Classiques Garnier.

2 Tel était le titre du livre co-rédigé par Pierre Brunel/Claude Pichois/André-Michel Rousseau : *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin ¹1983 ²2000 (Collection U, 287).

3 Jacques Legendre : « Rapport d'information n° 221 (2007-2008). Fait au nom de la délégation à l'*Assemblée du Conseil de l'Europe*, déposé le 27 février 2008». <http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-221-notice.html> (dernière consultation 29.03.2015).

4 *Conseil de l'Europe, Assemblée parlementaire* : « Recommandation 1833. *Promouvoir l'enseignement des littératures européennes*. 2008 ». <http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-FR.asp?fileid=17640&lang=FR> (dernière consultation 31.08.2015).

8. En conséquence, l'Assemblée parlementaire recommande au Comité des Ministres d'encourager les Etats membres et en particulier leurs instances éducatives :

8.1. à redonner aux jeunes l'envie de lire en promouvant l'enseignement, dans toutes les filières de l'enseignement primaire et secondaire, du patrimoine littéraire européen, et en créant des programmes adaptés à tous les niveaux ;

8.2. à dispenser cet enseignement parallèlement à – et non à la place de – l'enseignement de la littérature en langue maternelle et de l'apprentissage des langues étrangères ;

8.3. à renforcer les enseignements littéraires qui sont actuellement déjà dispensés en Europe et qui privilégient la dimension européenne ;

8.4. à faire apparaître l'enseignement de la littérature européenne comme partie intégrante de l'éducation à la citoyenneté européenne, prenant en compte la diversité culturelle, conformément à la Convention européenne des droits de l'homme (STE n° 5), et le pluralisme linguistique de notre continent ;

8.5. à soutenir la traduction des textes anciens et contemporains, et notamment de chefs-d'œuvre des littératures européennes, depuis et vers les langues en usage en Europe, avec une attention particulière aux langues de moindre diffusion ;

8.6. à envisager la création d'anthologies et d'ouvrages pédagogiques de littérature européenne adaptés aux différents niveaux et aux différentes pratiques des systèmes scolaires européens ;

8.7. à mettre au point des sites informatiques sur le patrimoine littéraire européen, où tous les citoyens d'Europe trouveraient textes, bibliographies, histoire littéraire, parcours pédagogiques et liens internet.⁵

On note la récurrence de formulations renvoyant au canon sans que le mot apparaisse : « patrimoine littéraire européen » (« Europe's literary heritage » dans le texte anglais), « grandes œuvres » (« great works »), « chefs-d'œuvre » (« masterpieces ») ; on note aussi qu'est préconisée la création d'une « bibliothèque numérique européenne », d'« anthologies et d'ouvrages pédagogiques de littérature européenne », de « sites informatiques sur le patrimoine littéraire européen » ; enfin, que cette recommandation pousse les États européens à « renforcer les enseignements littéraires qui sont actuellement déjà dispensés en Europe et qui privilégient la dimension européenne » et à dispenser, parallèlement à l'enseignement des littératures nationales et de leurs langues, un enseignement spécifique de la littérature européenne.

2

Qu'en est-il, dans les faits, en France, en 2014 ?

Dans l'enseignement secondaire, au lycée, l'enseignement du français côtoie des enseignements de « littérature étrangère en langue étrangère », et un « enseignement spécifique de littérature » destiné aux élèves des filières littéraires, orienté vers un espace culturel européen : « Renaissance et humanisme ». Cet enseignement est assuré par des professeurs titulaires de l'agrégation⁶ ou du CAPES⁷ de lettres modernes ou de lettres classiques.

À l'université, où sont formés ces professeurs, l'enseignement des « littératures étrangères » est présent évidemment dans les filières qui leur sont spécifiquement consacrées, mais aussi, dans le cursus de « Lettres modernes », sous la forme d'une ou deux langues et littératures autres que le français, et de la littérature comparée. Aucune chaire, aucun enseignement spécifique de « littérature européenne » n'a été créé. Ce sont donc, en pratique, les cours de littérature comparée qui dispensent cet enseignement ; et de fait, statistiquement, il apparaît que les cours de littérature comparée portent très majoritairement sur des textes et des auteurs de langues européennes, et que, en conséquence, ils composent et valident un canon scolaire et universitaire.

Cela n'est pas nouveau. Le constat avait été établi, il y a plus de vingt ans, par Yves Chevrel, à l'occasion du colloque *The Hospitable Canon* :⁸ à partir d'un panorama statistique des programmes de littérature

⁵ Ibid.

⁶ Concours très sélectif qui recrute les professeurs des lycées, des classes préparatoires et, en partie, de l'université.

⁷ Concours d'accès au professorat de l'enseignement secondaire. Les lauréats de ce concours enseignent prioritairement dans les classes de collège, premier cycle de l'enseignement secondaire.

⁸ Yves Chevrel : « Multiple Points of View : A Study of French Comparative Literature Syllabi ». Dans : Virgil Nemoianu/Robert Royal (Éds.) : *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice and Popular Pressures*. Philadelphia : John Benjamins Publishing Company 1991, pp. 137–152.

comparée du concours de l'agrégation des lettres modernes⁹ depuis sa création, en 1959, il constatait une claire prédominance des œuvres européennes, et plus spécifiquement de celles de l'Europe de l'Ouest, et de même les thèmes des programmes étaient des questions génériques, des thèmes et des mythes occidentaux. J'ai prolongé jusqu'en 2014 les statistiques commencées par Yves Chevrel. Le constat est sans appel : rien n'a changé. Entre 1960 et 2015, soit sur une durée de 55 années, et sur un total de 365 œuvres mises au programme, la répartition des langues est la suivante :

Langue	Nombre de textes	Nombre d'auteurs
Français	105	67
Anglais	58	28
Allemand	51	16
Grec ancien	33	14
Latin	29	39
Italien	28	1
Espagnol	23	18
Russe	21	9
Norvégien	3	1
Suédois	2	2
Grec moderne	2	2
Polonais	2	1
Portugais	1	1
Danois	1	1
Yiddish	1	1
Japonais	1	1
Persan	1 (2 fois)	

Sept langues dominant nettement, dont deux langues anciennes : le grec ancien et le latin, et cinq langues modernes : le français, l'anglais, l'allemand, l'italien et l'espagnol. Si l'on s'intéresse aux auteurs, on constate que la plupart d'entre eux n'apparaissent qu'une fois. Mais ceux qui reviennent à plusieurs reprises dessinent avec netteté un canon littéraire, qui est – pour reprendre la terminologie de la « guerre du canon » états-unienne – européen, mâle et blanc. Sur les trente-deux auteurs qui apparaissent trois fois ou plus, la répartition est la suivante :

Shakespeare	13
Goethe	8
Molière	7
Corneille	6
Dostoïevski	5
Pouchkine	5
Sophocle	5
Calderón	4
Eschyle	4
Euripide	4
Gide	4
Giraudoux	4
Goldoni	4
Hoffmann	4
Pirandello	4
Proust	4
Sénèque	4
Tolstoï	4
Virgile	4
Apulée	3
Aristophane	3
Flaubert	3
Hofmannsthal	3
Homère	3
Hugo	3
Ibsen	3
Kafka	3
Kleist	3
Lesage	3
Nabokov	3
Ovide	3
Tirso de Molina	3

Tous appartiennent au continent européen, tous sont des hommes. Dans la liste des 365 œuvres mises au

⁹ Sur l'histoire de ce concours et son rapport au canon littéraire français, voir Martine Jey : « Le canon aux agrégations du XIX^e siècle ». Dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 114, 1 (2014), pp. 143–156.

114 - Véronique Gély

programme, dix seulement, soit 2,7%, ont été écrites par des femmes, dont quatre écrivent en français : Marguerite de Navarre, George Sand, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar, cinq écrivent en anglais : George Eliot, Jane Mansfield, Mary Shelley, Virginia Woolf, Sarah Kane, et une en russe : Anna Akhmatova. Seuls 17 textes, soit 4,6% ont été écrits par des auteurs nés ou ayant vécu hors d'Europe : la majorité aux Etats-Unis d'Amérique : Edgar Allan Poe, Henry James, Herman Melville, Eugen O'Neill, Dos Passos, Ralph Ellison, Faulkner, Hemingway, et en Amérique latine : Asturias, Borges, Carpentier, Fuentes, Neruda, Paz ; on trouve aussi Aimé Césaire pour les Antilles françaises, le turc Nazim Hikmet, le japonais Kawabata.

Si l'on s'intéresse à la récurrence des œuvres, on constate une bien plus grande diversité, rares étant celles qui ont été mises au programme plus d'une fois (le maximum étant deux ou trois fois). On obtient le tableau suivant :

Apulée	<i>Métamorphoses, conte de Psyché</i>	latin	3
Giraudoux	<i>Electre</i>	français	3
Lesage	<i>Gil Blas</i>	français	3
Molière	<i>Dom Juan</i>	français	3
Sophocle	<i>Electre</i>	grec ancien	3
Céline	<i>Voyage au bout de la nuit</i>	français	2
Dante	<i>L'Enfer</i>	italien	2
Dos Passos	<i>Manhattan Transfer</i>	anglais	2
Dostoïevski	<i>Crime et Châtiment</i>	russe	2
Eschyle	<i>Les Choéphores</i>	grec ancien	2
Fontane	<i>Effi Briest</i>	allemand	2
Galland	<i>Mille et une nuits</i>	français [persan]	2
Goethe	<i>Les Souffrances du jeune Werther</i>	allemand	2
Goldoni	<i>Arlequin serviteur de deux maîtres</i>	italien	2
Grimm	<i>Contes</i>	allemand	2
Hoffmann	<i>L'Homme au sable</i>	allemand	2
Homère	<i>Odyssée chant XI</i>	grec ancien	2
Kleist	<i>Le Prince de Hombourg</i>	allemand	2
Lenau	<i>Don Juan</i>	allemand	2
Lessing	<i>Minna von Barnhelm</i>	allemand	2
Lucien	<i>Histoire véritable</i>	grec ancien	2
Ménandre	<i>Le Dyscolos</i>	grec ancien	2
Molière	<i>Le Misanthrope</i>	français	2
Ovide	<i>Les Tristes</i>	latin	2
Pouchkine	<i>Le Convive de pierre</i>	russe	2
Proust	<i>Un amour de Swann</i>	français	2
Sénèque	<i>Médée</i>	latin	2
Shakespeare	<i>Le Roi Lear</i>	anglais	2
Svevo	<i>Senilità</i>	italien	2
Tirso de Molina	<i>L'Abuseur de Séville</i>	espagnol	2

On peut comparer ces deux tableaux à ceux qui résultent de l'enquête menée par le groupe de recherche *Il canone europeo*, dirigé par Roberto Antonelli depuis 2007, qui se consacre à l'élaboration d'une liste de chefs-d'œuvre européens et dont la méthodologie, conformément aux usages des sciences sociales, consiste en une enquête dont le public cible est formé d'étudiants et d'universitaires.¹⁰ Selon ce « modèle Antonelli », le canon littéraire européen commun pour les lycées d'enseignement secondaire et pour les universités de cinq pays, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie, le Portugal et la Roumanie est le suivant :

Canon de la littérature européenne selon le modèle Antonelli
Homère, <i>L'Illiade</i>
Homère, <i>L'Odyssée</i>
Dante, <i>La Divine Comédie</i>
Pétrarque, <i>Canzoniere</i>
Boccace, <i>Le Décaméron</i>
Shakespeare, <i>Hamlet</i>
Cervantes, <i>Don Quichotte</i>
Goethe, <i>Faust</i>
Flaubert, <i>Madame Bovary</i>

¹⁰ J'en emprunte la citation et l'analyse à César Domínguez, « Peut-on enseigner la littérature européenne ? Pour augmenter les marges de manœuvre dans les anthologies conçues comme des espaces de transition ». Dans : *Revue de Littérature Comparée* 348, 4 (2013), pp. 459–473. Voir Roberto Antonelli/Gioia Paradisi/Maria Serena Sapegno (Éds.) : *Letteratura europea. Il canone*. Roma : Sapienza Università di Roma 2012.

Baudelaire, <i>Les Fleurs du mal</i>
Dostoïevski, <i>Crime et Châtiment</i>
Tolstoï, <i>Guerre et Paix</i>
Proust, <i>À la recherche du temps perdu</i>
Joyce, <i>Ulysse</i>
Kafka, <i>Le Procès</i>

Si des différences sautent aux yeux, telle l'absence de Flaubert ou de Boccace, par exemple, dans le palmarès des programmes de l'agrégation, on constate toutefois des convergences évidentes : beaucoup d'œuvres sont communes aux deux canons ; les langues sont dans les deux cas le grec ancien, le latin, l'italien, l'anglais, l'espagnol, l'allemand, le français et le russe, et aucune des œuvres n'a été écrite par une femme.

3

Comment expliquer un choix aussi restreint des auteurs et des œuvres dans ces programmes de l'agrégation ?

La première explication tient incontestablement à la nature et à l'organisation du concours de l'agrégation des lettres modernes. Les programmes de littérature comparée sont proposés par la *Société Française de Littérature Générale et Comparée* (SFLGC) sur consultation de ses membres, mais ils sont ultimement choisis et rédigés par les Présidents du jury de ce concours, qui sont alternativement des Inspecteurs de l'*Éducation Nationale*, et des Professeurs des Universités spécialistes de langue et de littérature française, sauf exception rare. De ce fait, pour éviter que les questions qu'elle propose ne soient refusées, la SFLGC pratique une forme d'autocensure, en respectant les préconisations explicites des Présidents du jury, qui demandent que soient mis au programme :

- des « grands textes », que les futurs professeurs de collège et de lycée pourront à leur tour enseigner à leurs élèves ;
- le plus souvent possible, des œuvres latines et grecques en traduction française, pour pallier l'absence de ces langues dans les disciplines du concours ;
- des textes disponibles en librairie à des prix modiques et dans une édition et/ou traduction scientifiquement acceptable.

On le comprend, ces prescriptions rendent la SFLGC elle-même tributaire, pour le choix de ses propositions de programme, d'un choix qui a déjà été établi en amont, celui des éditeurs et de la tradition culturelle qui ont déjà sélectionné les « grands textes », et spécifiquement les « grands textes » classiques. Autrement dit, plutôt que créer un canon littéraire, la SFLGC est-elle même tributaire de trois des modes principaux de constitution des canons littéraires :

- la traduction
- la réédition
- l'intégration et la validation par l'institution scolaire et universitaire nationale.

Ces déterminations jouent un rôle majeur. Etienne en 1963, dans *Comparaison n'est pas raison*, s'en plaignait déjà. Il dénonçait le chauvinisme français et le chauvinisme européen¹¹ des comparatistes, voulait pour le combattre dissocier la littérature générale et comparée de l'enseignement, et faire recruter pour l'enseigner à l'université non pas des professeurs agrégés mais des écrivains.

Toutefois, elles ne sont pas suffisantes pour expliquer le phénomène constaté, car la SFLGC a tout de même une marge de liberté. Les choix des comparatistes français ne sont pas seulement déterminés par

¹¹ René Etienne : *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris : Gallimard 1963, p. 19 : « [...] quelque chauvinisme européen qui, moins étroit, ne vaudrait pas beaucoup mieux que le chauvinisme français [...] ».

des contraintes extérieures ; eux-mêmes sont responsables de ces choix, ou en tout cas y adhèrent dans leur grande majorité. On en trouve la preuve si l'on regarde non plus du côté des programmes de l'agrégation, mais de celui des manuels d'enseignement de la littérature comparée d'une part, et de l'autre des anthologies des littératures européennes publiés ces vingt dernières années.

Il faut pour commencer rappeler que plusieurs entreprises d'inventaire du « patrimoine littéraire européen » ont été réalisées en langue française à l'initiative et sous la supervision non pas de comparatistes ni de spécialistes de littératures étrangères, mais de spécialistes de la littérature de langue française, langue dans laquelle les textes sont traduits et présentés. Ainsi en est-il de deux importantes anthologies : celle qu'a coordonnée Jean-Claude Polet, professeur de littérature aux facultés de philosophie et lettres à l'Université catholique de Louvain et aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, *Patrimoine littéraire européen*, imposante série de volumes organisés chronologiquement et publiés en Belgique aux éditions De Boeck, entre 1991 et 2000, avec des prolongements jusqu'en 2016 ; celle de Christian Biet, Professeur à l'Université de Paris 10-Nanterre, spécialiste du théâtre et de la littérature française du XVII^e siècle et de Jean-Paul Brighelli, professeur en classes préparatoires, *Mémoires d'Europe*, anthologie des littératures européennes en trois volumes publiée en 1993 dans la collection *Folio* de Gallimard. Ainsi en est-il également de deux histoires littéraires de l'Europe : celle qu'a coordonnée Béatrice Didier, Professeur à l'École Normale Supérieure et spécialiste de la littérature française des XVIII^e et XIX^e siècles, *Précis de littérature européenne* (PUF 1998), et celle qu'ont co-édité Annick Benoit-Dusauroy, professeur agrégée de lettres et Guy Fontaine, créateur de la Résidence pour Écrivains Européens Villa Mont-Noir, *Histoire de la littérature européenne* (Hachette éducation 1992), rééditée en 2007 avec comme titre *Manuel d'histoire de la littérature européenne* et une préface de Vaira Vike-Freiberga, Présidente de la République de Lettonie (De Boeck 2007). De manière générale, on est frappé, dans ces ouvrages, par l'absence de recul critique sur la notion même de littérature européenne, et, plus encore, par la dimension panégyrique des ouvrages, la palme dans ce domaine allant à Jean-Claude Polet qui, dans l'avant-propos qui est répété à l'ouverture de chacun des volumes de son anthologie, proclame sans ambages :

Au seuil du troisième millénaire de son ère, l'Europe, soucieuse d'assumer les responsabilités de sa culture, que l'histoire des deux derniers siècles a répandue dans le monde entier, se doit de procurer aux générations du nouvel âge un ensemble cohérent des valeurs qui l'illustrent et la constituent.¹²

On croit entendre là l'écho persistant et insistant de la conclusion du célèbre livre de Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, publié en 1935 :

Qu'est-ce que l'Europe ? Une pensée qui ne se contente jamais [...] Hors d'elle, non touchées par la civilisation, des masses d'humanité vivent sans penser, satisfaites de vivre. D'autres races se sentent si vieilles, si lasses, qu'elles ont renoncé à une inquiétude encore fatigante, et qu'elles sont plongées dans une immobilité qu'on appelle sagesse, dans un nirvana qu'elles appellent perfection. D'autres encore ont renoncé à inventer, et imitent éternellement. Mais en Europe, on défait la nuit la toile que le jour a tissée, on éprouve d'autres fils, on ourdit d'autres trames, et chaque matin résonne le bruit de métiers qui fabriquent à nouveau, en trépidant.¹³

En 1935 Paul Hazard, en 1991 Jean-Claude Polet font l'éloge de l'Europe, à partir d'une comparaison avec un autre de l'Europe, défini a negativo. Mais de ce qui s'est passé entre 1935 et 1991, de la Seconde Guerre mondiale et de la nouvelle crise de conscience européenne qui en découla, celle qu'analysèrent Adorno et Horkheimer, nulle nouvelle dans l'avant-propos de Jean-Claude Polet, nulle nouvelle non plus de la manière – guerres et colonisations – dont la « culture » européenne a été durant les deux derniers siècles « répandue dans le monde entier », et dont la phrase de Paul Hazard, dans sa conviction que les Européens appartenaient à une culture et même à une « race » supérieures aux autres, était pourtant bien

¹² Jean-Claude Polet : *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*. Vol. 12 : Mondialisation de l'Europe. 1885-1922. Bruxelles : De Boeck université 2000, p. VII.

¹³ Conclusion dans Hazard, Paul : *La Crise de la conscience européenne. 1680-1715*. Paris : Fayard 1994 Paris : (¹Boivin et Cie 1935) (Le livre de Poche : Références, 423).

emblématique.

Paul Hazard a été l'un des fondateurs de la *Littérature générale et comparée* française. Les manuels réalisés récemment par des comparatistes français sont toutefois, et c'est heureux, exempts de telles proclamations. Mais on remarque chez eux une autre forme de ce que l'on peut appeler l'obsession européenne : plusieurs assimilent littérature comparée et littérature européenne, en se justifiant par l'état de fait imposé par les contraintes institutionnelles et pédagogiques, et en confiant à d'autres, ceux qui ont les compétences linguistiques nécessaires, le soin d'appliquer à d'autres objets, extra-européens, des méthodes d'analyse élaborées par et pour la littérature européenne.¹⁴ Or cela ne fait que déplacer en l'aggravant l'eurocentrisme, qui passe des corpus étudiés vers les méthodes et les instruments. Et on remarque aussi que certains de ces manuels, plus ou moins consciemment, cèdent à la tentation de la prescription d'un canon. Il faut mentionner ici que les comparatistes français ont connu leur petite « guerre du canon », à la fin du siècle dernier, lors d'un débat au cours du colloque des « jeunes comparatistes » organisé à la Sorbonne en 1996, à l'initiative de Pierre Brunel, sous la coordination de Sylvie Ballestra-Puech et de Jean-Marc Moura, à propos de la publication en 1992 d'un petit ouvrage pédagogique¹⁵ qui donnait en appendice neuf pages d'une liste des « œuvres de base qu'un comparatiste doit connaître », laquelle liste était, tout comme le *Western Canon* d'Harold Bloom, et tout comme les programmes de l'agrégation de lettres modernes, eurocentrique et phallogocentrique. Mais ce livre ne faisait qu'exhiber ce que les programmes d'enseignement, un peu partout en France, pratiquent.

4

Un examen critique est donc nécessaire, pour clarifier les relations que la littérature comparée entretient d'une part avec la notion de littérature européenne, et d'autre part avec la notion de canon, ou plutôt pour clarifier la manière dont elle peut – ou devrait – penser le lien qui relie la notion de canon et la notion de littérature européenne.

D'abord, j'emprunterai à Franco Moretti, pour l'appliquer à la littérature européenne, sa formule concernant la littérature mondiale : « [elle] n'est pas un objet, mais un problème »¹⁶, et un problème qui exige une nouvelle méthode critique. Ce problème est avant tout un problème politique, en ce que « l'histoire comparée des littératures », née en Allemagne au XIX^e siècle pour contester l'hégémonie du goût français, comme l'expliquait avec force et lucidité Joseph Texte en 1898, a été à la fois « le creuset même où se fondait la pensée nationale »¹⁷ et ce qui a provoqué « un abaissement des frontières » ; de ce fait, « [...] en même temps qu'elle constituait les littératures nationales, elle préparait, par-dessus ces groupes étroits et

¹⁴ Voir Didier Souiller/Wladimir Troubetzkoy (Éds.) : *Littérature comparée*. Paris : PUF 1997, pp. XIV-XV : « *Littérature européenne*, ce terme reviendra souvent : il est à la base de l'entreprise formée ici : apprendre à l'étudiant de lettres modernes à apprécier cette symphonie d'altérités, chacun jouant de son instrument propre, mais contribuant à l'édification de la mélodie d'ensemble. [...] statistiquement, les œuvres retenues par les études comparatistes des premiers cycles recourent, à peu d'exceptions près, les aires linguistiques et culturelles occidentales. On a donc écarté pour ces raisons – et pour ne pas alourdir encore un livre qui n'est déjà que trop massif! – les littératures francophones modernes extra-européennes ; les littératures extra-européennes, à l'exception de celles rattachées, dans les deux Amériques, au monde anglo-saxon et hispanique ; les littératures européennes périphériques (par exemple celles d'Europe centrale et des Balkans) ; les para-littératures (livres pour enfants, BD, littérature populaire) qui renvoient à la notion controversée de « frontières » du littéraire. La démarche retenue est, on l'avoue bien volontiers, traditionnelle et classique, mais le but de cet ouvrage demeure, rappelons-le, strictement utilitaire et limité aux ambitions de la collection où il paraît. » Voir également Jean-Louis Haquette : *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*. Paris : Bréal 2005 (Littérature & co), p. 237 : « Les exemples choisis relèvent tous du domaine européen, mais il est aussi possible d'appliquer le même projet aux relations entre des littératures et des arts appartenant à des horizons plus lointains, ce que fait avec pertinence un certain nombre de comparatistes, dont les compétences linguistiques permettent d'élargir les champs d'études aux cultures des autres continents. »

¹⁵ Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling : *Précis de littérature comparée*. Paris : Nathan 1992 (Lettres 128, 9).

¹⁶ Franco Moretti : « Hypothèses sur la littérature mondiale. » Dans : *Études de lettres* 2 (2001), pp. 9–24, numéro spécial coordonné par Jérôme David ; repris dans F. M. : *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Trad. par É. Dobenesque. Préf. par L. Jeanpierre. Paris : Les Prairies ordinaires 2008 (12005).

¹⁷ Joseph Texte : *Études de littérature européenne*. Paris : Armand Colin et Cie 1898, p. 9.

fermés, la venue d'une littérature internationale, ou tout au moins européenne. »¹⁸ Joseph Texte donnait deux explications, et donc deux visages à cet internationalisme : d'un côté le « rêve d'hégémonie qui se glisse infailliblement à la suite de toute grande puissance nationale, dans le domaine de l'art comme dans celui de la politique » ; de l'autre « une sorte d'idéal commun, l'idéal d'une littérature dont nous pouvons espérer – ou craindre – l'avènement, et qui ne sera plus spécialement anglaise, ni allemande, ni française, ni italienne, mais simplement européenne ». ¹⁹ Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said retrouvait cette analyse de Joseph Texte, quand il affirmait le lien intrinsèque entre la naissance du comparatisme, l'essor du nationalisme, et le succès de l'idéalisme internationaliste humaniste : littérature et culture, idéalisées et esthétisées, transcendent les crises du monde politique. Mais E. Said affirmait aussi que, depuis les années 1970, cet idéalisme humaniste ne peut plus être, et que le monde postcolonial a exigé la mise en place d'une « nouvelle critique humaniste ancrée dans le monde » : en d'autres termes, la littérature européenne est non pas un lieu, mais un moment de la littérature mondiale.²⁰

Il nous faut donc aujourd'hui identifier et reconnaître ce qui, dans les directives du Conseil de l'Europe, relève d'un potentiel nationalisme européen, et chercher le moyen de penser l'Europe et ses littératures autrement que dans une visée qui serait celle du nationalisme ou du chauvinisme européen dénoncé jadis par Etienne. Un bon exemple de cet « autrement » est donné par l'entreprise, lancée depuis 1967 par l'Association Internationale de Littérature Comparée, d'une *Histoire comparée des littératures en langues européennes* : le choix de prendre comme référence les langues, et non les territoires, est un choix fondamental, car il permet qu'y soient incluses notamment les Caraïbes et l'Amérique latine. Plus généralement, il apparaît dangereux, sinon impensable, de décrire et d'analyser la littérature européenne comme un tout autarcique. Il faut l'inscrire au sein des systèmes mondiaux.²¹

Il faut aussi examiner de près, en termes de relations de pouvoir et d'échanges économiques, son fonctionnement interne. Et ici revient la question du canon en tant que liste d'auteurs et d'œuvres, question qui est tout autant un problème, qui pose tout autant de problèmes que celle de la « littérature européenne ». Le premier problème est lié à la question du territoire et de ses limites. De même que les frontières de l'Europe politique bougent, de même, écrit Jean-Louis Backès :

On voudrait une stabilité, une liste de bons auteurs à jamais enregistrés, un panthéon des valeurs sûres, la nomenclatura complète de ceux dont on sait qu'on devrait les avoir lus. Telle pourrait être la définition de l'écrivain classique : non pas celui qu'il faut lire, de peur que demain la télévision n'en parle plus ; mais celui que de toute éternité on devrait avoir lu, qu'on doit au moins faire mine d'avoir lu. Or cette liste est un mirage, en ce qu'elle se modifie à mesure qu'on se déplace.²²

Au même Jean-Louis Backès, j'emprunte aussi sa définition de l'histoire littéraire, qui pointe le second et principal problème :

[...] le mot « littérature », dans son sens moderne, apparaît au moment même où la notion de nation prend toute sa valeur revendicative. L'histoire qu'il s'agit d'écrire, et de faire apprendre aux jeunes gens, est en partie mythique, en ce sens qu'elle accorde une importance particulière à des figures exemplaires, à de grands modèles dont l'existence marque une origine. L'histoire littéraire s'écrit comme l'histoire politique, en montrant des héros, des héros fondateurs.²³

Quels « héros fondateurs » faut-il, ou peut-on, donner à la « littérature européenne » en tant que mythe collectif fédérateur ? Ceux de chacune des nations qui forment l'Europe politique ? Ou alors ceux qui ont souhaité, qui ont pensé, qui ont célébré l'Europe ? Ou encore ceux que les autres continents reconnaissent comme représentant, comme illustrant l'Europe ? Non seulement les histoires littéraires et antholo-

¹⁸ Ibid., p. 12.

¹⁹ Ibid., p. 13.

²⁰ Edward Said : *Culture and Imperialism*. [New York : Knopf 1993] London : Vintage 1994 (1st New York : Knopf 1993), 56 ; Trad. franç. de Paul Chemla : *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard 2000, pp. 87–109.

²¹ Comme y invite Pascale Casanova : « European Literature : Simply a Higher Degree of Universality ? ». Dans : Theo D'Haen (Éd.) : *Literature for Europe ?* Amsterdam : Rodopi 2009, pp. 13–25.

²² Jean-Louis Backès : *La Littérature européenne*. Paris : Belin 1996 (Belin collection Lettres sup.), p. 7.

²³ Ibid., p. 25.

gies citées plus haut ne donnent pas toutes les mêmes réponses, mais en outre je ne suis pas certaine que ces questions soient celles qu'il faut se poser.

Un véritable comparatisme critique, tenant compte de ces difficultés et les affrontant, devrait selon moi avant toute tentative de penser les canons littéraires européens, car il en a, il y en aura toujours plusieurs, réaliser au moins trois projets :

1. non pas construire ou consolider, mais observer pour les mettre à jour les mécanismes constitutifs des canons ;
2. examiner les reprises, détournements, renversements de textes qui donnent aussi un sens musical au mot canon ;²⁴
3. inventorier aussi, et analyser de la même manière, les contre-canon : contre-canon féminin, contre-canon postcolonial etc.

J'ajouterais volontiers ce qui a été souvent oublié : l'inventaire et l'analyse du lexique et de la sémantique du canon. Le terme « canon » lui-même est très peu présent dans la critique littéraire française : quelles langues l'utilisent le plus ? À partir de quelle date ? Comment est pris en compte son rapport à l'histoire de la Bible ? Quelles sont les différences entre les termes de « canon », de « classique », de « chef-d'œuvre » ? Quelle différence y a-t-il entre un auteur canonique et une œuvre canonique ? Quels liens ont-ils l'un et l'autre avec la notion de mythe ? Quels réseaux de métaphores, antiques ou modernes, leurs sont associés – certains renvoyant à la fécondité, d'autres à la valeur marchande, d'autres à l'héritage – ?

5

Ces questions ne sont pas nouvelles ; elles ont pour beaucoup surgi lors de la célèbre « guerre du canon » partie des Etats-Unis d'Amérique. Je conclurai donc en tâchant de voir ce qui, aujourd'hui, a pu changer. La question de la définition de l'Europe et de la littérature européenne se pose toujours identiquement : les frontières politiques n'ont cessé de bouger, et une définition définitive de l'Europe littéraire en termes de territoire reste tout aussi impossible, et tout aussi peu souhaitable.

Mais la question du canon, elle, a changé. La raison en est que l'un des facteurs de sa constitution et de sa perpétuation a été considérablement modifié : celui de la disponibilité des livres, et de leurs traductions. Pour la majorité des livres publiés depuis plus de cinquante ans, nous ne sommes plus aujourd'hui tributaires des politiques éditoriales et des lois du marché, en raison de la numérisation massive, quoique encore anarchique, de ce que les anglo-saxons appellent l'archive – l'archive, et non pas le patrimoine. Elle change la donne, en rendant disponibles, en quelques clics, des séries d'éditions et de traductions d'un même texte, d'un même auteur. Elle la change, en faisant sortir de l'ombre et de la poussière des bibliothèques des milliers de livres oubliés, et en transformant de ce fait le statut de ces livres oubliés. Longtemps, leurs souvenirs, leurs traces, n'étaient convoqués, comme le sont les mineurs – auteurs mineurs, littératures mineures –, que pour servir de toile de fond, de mise en relief, voire de repoussoir à des textes et à des auteurs canoniques désignés a priori comme majeurs, comme des chefs-d'œuvre. Mais ils peuvent désormais renforcer et soutenir l'entreprise critique qui vise à comprendre quand, par qui, comment, par quels moyens, les textes « majeurs » ont été érigés en chefs-d'œuvre. Ils peuvent encore servir à autre chose. Rien n'interdit désormais, en théorie, de mettre au programme des cours de Licence, voire du concours de l'agrégation, des textes qui ne sont plus édités, donc des textes qui n'étaient pas devenus canoniques. Ainsi pourraient se réconcilier la recherche comparatiste et l'enseignement comparatiste. Ainsi, peut-être, pourrait aussi se résoudre le malentendu qui fait se superposer, encore trop souvent, littérature européenne, littérature canonique et littérature comparée.

²⁴ Comme le rappelle avec raison Marie-Pierre Harder dans son Introduction au numéro spécial : « (Dé)construire le canon : Introduction ». Dans : *Comparatismes en Sorbonne* 4 (2013) (http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/1_INTRO_Harder.pdf), dernière consultation 31.08.2015.

Bibliographie

- Antonelli, Roberto/Paradisi, Gioia/Sapegno, Maria Serena (Dir.) : *Letteratura europea. Il canone*. Roma : Sapienza Università di Roma 2012.
- Backès, Jean-Louis : *La Littérature européenne*. Paris : Belin 1996 (Belin collection Lettres sup.).
- Brunel, Pierre/Pichois, Claude/Rousseau, André-Michel : *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Colin 2000 (¹1983) (Collection U, 287).
- Casanova, Pascale : « European Literature : Simply a Higher Degree of Universality ? ». Dans : Theo D'Haen (Éd.) : *Literature for Europe ?* Amsterdam : Rodopi 2009.
- Chevrel, Yves : « Multiple Points of View : A Study of French Comparative Literature Syllabi ». Dans : Virgil Nemoianu/Robert Royal (Éds.) : *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice and Popular Pressures*. Philadelphia : John Benjamins Publishing Company 1991, pp. 137–152.
- Claudon, Francis/Haddad-Wotling, Karen : *Précis de littérature comparée*. Paris : Nathan 1992 (Lettres 128, 9).
- Conseil de l'Europe, Assemblée parlementaire : *Recommandation 1833. Promouvoir l'enseignement des littératures européennes*. 2008 (<http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-FR.asp?fileid=17640&lang=FR>), dernière consultation 31.08.2015.
- Domínguez, César : « Peut-on enseigner la littérature européenne ? Pour augmenter les marges de manœuvre dans les anthologies conçues comme des espaces de transition ». Dans : *Revue de Littérature Comparée* 348, 4 (2013), pp. 459–473.
- Etiemble, René : *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris : Gallimard 1963.
- Haquette, Jean-Louis : *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*. Paris : Bréal 2005 (Littérature & co).
- Harder, Marie-Pierre : « (Dé)construire le canon : Introduction ». Dans : *Comparatismes en Sorbonne* 4 (2013) (http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue4/1_INTRO_Harder.pdf), dernière consultation 31.08.2015.
- Hazard, Paul : *La Crise de la conscience européenne. 1680-1715*. Paris : Fayard 1994 ¹Paris : Boivin et Cie 1935 (Le livre de Poche : Références, 423).
- Jey, Martine : « Le canon aux agrégations du XIX^e siècle ». Dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 114, 1 (2014), pp. 143–156.
- Legendre, Jacques : « Rapport d'information n° 221 (2007–2008). Fait au nom de la délégation à l'Assemblée du Conseil de l'Europe, déposé le 27 février 2008 ». <http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-221-notice.html> (dernière consultation 29.03.2015).
- Moretti, Franco : « Hypothèses sur la littérature mondiale ». Dans : *Etudes de lettres* 2 (2001), pp. 9–24 ; repris dans F. M. : *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Trad. É. Dobenesque. Préf. L. Jeanpierre. Paris : Les Prairies ordinaires 2008 (¹2005).
- Polet, Jean-Claude : *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*. 12 vols. Bruxelles : De Boeck université 1992–2000.
- Said, Edward : *Culture and Imperialism*. London : Vintage 1994 (¹New York : Knopf 1993).
— : *Culture et impérialisme*. Trad. par Paul Chemla. Paris : Fayard 2000.
- Souiller, Didier/Troubetzkoy, Wladimir (Éds.) : *Littérature comparée*. Paris : PUF 1997.
- Texte, Joseph : *Études de littérature européenne*. Paris : Armand Colin et Cie 1898.
- Tomiche, Anne (Éd.) : *Le Comparatisme comme approche critique. Actes du Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, tenu du 16 au 24 juillet 2013 à Paris-Sorbonne*. Paris : Classiques Garnier, à paraître.

Entre l'Est et l'Ouest ou quels partages littéraires en Europe?

1. Introduction

Au cours des dernières décennies, les littératures nationales sont appelées à chercher et à trouver, dans le commun horizon de l'Europe, des formes toujours plus hautes de dialogue et de collaboration créatrice. La construction d'un avenir européen unitaire, qui a tant d'importance dans les domaines politique, social et économique, dépend en premier lieu de la vie culturelle. Robert Schuman dès le début de la création de la « Communauté européenne du Charbon et d'Acier » alertait que l'Europe ne devra pas rester uniquement une entreprise économique et technique : « L'Europe avant d'être une alliance militaire ou une entité économique, doit être une communauté culturelle dans le sens le plus élevé de ce terme ».¹ Au moment où le monde se constitue en blocs, en civilisations, en réseaux d'intégration, où l'histoire se fait géographie, l'Europe doit savoir qui elle est, avec qui et comment elle doit construire son avenir politique et culturel. Les membres de l'Union Européenne n'ont pas encore choisi; ils n'en ont même pas vraiment débattu. Dans ce contexte, il est nécessaire de poser quelques questions cruciales concernant l'identité culturelle de l'Europe: Qu'est-ce que l'Europe littéraire? L'Europe littéraire avec son canon a-t-elle un sens aujourd'hui et sur quelles traditions s'appuie-t-elle? Jusqu'où étend-elle son influence? Comment comprendre aujourd'hui l'Est et l'Ouest – ces lieux si mobiles au cours des siècles? Aux frontières actuelles de l'Europe, l'image canonique d'une littérature européenne se dessine-t-elle clairement? À quel titre la Russie aurait-elle droit d'être citée dans une littérature européenne? Il me paraît aussi important de localiser les liens culturels qui unissent des peuples aujourd'hui désireux de vivre ensemble. Mais ces liens sont-ils assez solides pour fonder une communauté culturelle européenne, ou se réduisent-ils à des fictions impalpables? Enfin, on peut se demander: Quels sont les partages littéraires en Europe?

2. Alexandrie en Egypte ou l'union sacrée de la civilisation du livre

Le grand axe de la culture européenne se crée autour du livre. L'homme-livre d'Arcimboldo, peintre à la cour de Vienne en 1562, est devenu une icône de la bibliothèque où le livre illustre tous les pouvoirs. Notre civilisation est celle de la lecture. Les études littéraires classiques se sont constituées au troisième siècle avant Jésus-Christ à Alexandrie en Egypte qui, grâce à la création du Museion (ou sanctuaire des Muses), sera pour près d'un millénaire la capitale culturelle de l'Occident. Le foyer spirituel d'Alexandrie, avec sa bibliothèque comportant près de 700 000 rouleaux (selon Aulu-Gelle) rassemblés de tous les horizons du monde civilisé et les savants disposant de leur côté de tout le matériel nécessaire à leurs travaux, peut être considéré comme une Université avant la lettre. Les grands noms d'Alexandrie dans l'ordre littéraire seront, pour la première fois dans l'histoire de l'Occident, ceux de bibliothécaires. Ils ne créent pas de textes littéraires – leur préoccupation s'attache aux œuvres des autres qui, épaves des siècles, risquent de se perdre dans l'érosion du temps. C'est à cette époque-là qu'apparaît la civilisation de la lecture animée par les professionnels du livre que l'encyclopédiste savant Ératosthène, qui dirigeait la Bibliothèque, appelait « philologues » (d'autres lettrés préféraient les appeler « grammairiens » ou « critiques »). Ce sont eux qui ont mis au point le corpus des « saintes écritures » homériques, tel que nous le possédons aujourd'hui. Après des millénaires, les savants d'aujourd'hui conservent encore dans leurs étymologies culturelles le patrimoine génétique des thèmes et des images, des personnages, des situations et des aventures qui constituent l'univers de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. Nous disposons aujourd'hui de 188 manuscrits de l'*Illiade* et de 76 manuscrits de l'*Odyssée*, la plupart postérieurs à 1450, quelques-uns remontant au XIII^e siècle. Toutes ces copies semblent dériver d'une vulgate hellénistique d'origine alexandrine. Les successeurs d'Ératosthène développent l'étude systématique des textes littéraires, dont ils font définitivement un ensemble

¹ Robert Schuman: *Pour l'Europe*. Genève: Nagel 2005 (1965) (Écrits politiques), pp. 45-46.

organisé et canonisé sous une forme fixe et définitive, qui s'imposera à la tradition pédagogique de Rome, puis à celle de l'Occident.

En constituant les études homériques, les philologues alexandrins, tels archivistes du patrimoine culturel, mettaient au point une méthodologie qui devait s'appliquer à l'ensemble des textes accumulés dans leur Bibliothèque. Après avoir rassemblé et proprement sauvé l'héritage de la Grèce, ils l'ont mis en ordre et lui ont donné un statut; ils en ont fait un corpus qui s'est imposé dans la suite des temps aux études classiques.

Le travail du texte et la mise au point des technologies le concernant fondent une nouvelle tradition intellectuelle. Les philologues de la Renaissance et les maîtres des universités modernes s'inscrivent dans la tradition alexandrine, fidèles à une même exigence de connaissance rigoureuse.

A en croire Ernst Robert Curtius, parmi les littératures modernes, c'est la littérature italienne qui, la première, a constitué un canon. Dante, Pétrarque, Boccace et le Tasse faisaient une concurrence à la littérature des Anciens et à la poésie néo-latine. Ils étaient capables de servir de base et de modèle aux pratiques italiennes, comme Homère et Virgile aux exercices gréco-latins. Or, chacun d'eux est resté à sa façon en relation avec l'Antiquité, car les tendances classicisantes du Cinquecento italien se perdaient dans d'interminables discussions sur la poétique d'Aristote. Il n'existe pas dans la littérature italienne un système « classique » achevé. En revanche, il s'est constitué en France dans l'école de Ronsard. À la vérité seule la France possède un système littéraire classique au véritable sens du mot. Curtius écrit:

Le classicisme français n'est pas une imitation artificielle des modèles antiques (sur lesquels il ne fait que jeter un simple coup d'oeil, pour s'assurer de sa propre force), mais au contraire un produit spécifique du caractère national, où domine le rationalisme propre à l'esprit français.²

La France s'efforçait, pour des générations à venir, de faire de son esprit national une des bases de l'esprit occidental et non seulement dans le domaine des lettres. Fénelon, en déclarant dans son *Discours à l'Académie* en 1693 « [...] qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint », attachait l'idéal classique à l'idéal commun à tous les arts. C'est pour la première fois, en le rattachant à la peinture de la Renaissance, que l'on soustrait l'idéal classique aux querelles des savants, des théoriciens de l'art, des partisans ou adversaires des Anciens. Ainsi, le canon de l'art moderne, né dans la Rome des Sixte IV, Jules II et Léon X, est devenu un modèle universel pour toute l'Europe.

3. De la Renaissance à Moscou aux Lumières à Pétersbourg

Quant à la Russie du temps du Concile de Florence et de Sixte IV, c'est-à-dire à l'époque d'Ivan III, elle s'approche incontestablement du canon esthétique en question. Il est même légitime d'utiliser ici la notion de « la Renaissance à Moscou » (cette expression est de Paul Piering³). En effet, vers la fin du XV^e siècle, la Russie par sa position géographique était appelée à prendre rang en Europe et, victorieuse des Mongols et des Tatars, à se mettre au pas avec les nations plus avancées, contre les Ottomans. Déjà lors du Concile de Florence, en pleine efflorescence d'humanisme, Grecs, Russes et Latins y ont discuté l'union du Monde Chrétien. Aussi le grand knèze de Moscou, fasciné par la gloire des Paléologues, a demandé par le biais du métropolite Nice Bessarion, la main de la princesse Zoé qui vivait à Rome aux frais du Pape Sixte IV. L'apparition de la princesse byzantine a fait époque dans sa patrie d'adoption. À cet événement se rattachait le progrès artistique de Moscou. Les Grecs et les Italiens arrivés avec Sophie Paléologue ont répandu autour d'eux leurs idées, ils ont élargi les horizons des gouvernants et sont devenus les intermédiaires d'office avec l'Europe. Quelques-uns, vite assimilés, ont inaugurés les nouvelles familles devenues illustres dans les siècles à venir: Ciceri - Cziczerin, Cassini - Kaszkini etc. Un reflet de la Renaissance a illuminé le Kremlin et il est curieux de voir, sur un fond essentiellement russe, les influences récentes italiennes et byzantines

² Ernst Robert Curtius: *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. P.U.F.: Paris 1956, p. 322.

³ Paul Pierling, S.J.: « La Renaissance à Moscou 1477-1513 ». Dans: Paul Pierling, *La Russie et le Saint-Siège. Etudes diplomatiques*. 5 vols., Paris: Plon 1886-1912, vol. 1, pp. 186-252.

se croiser avec les anciens souvenirs mongols et tatars. Lorsque les Italiens auront transformé le Kremlin, on admirera leurs merveilles artistiques, on en tirera parti, mais aucun effort ne sera tenté pour réveiller l'esprit national et rivaliser avec l'étranger. La culture extérieure de l'Occident apparaissait à Moscou; et pourtant, le souffle qui avait produit cette culture n'atteignait pas les Moscovites. Ivan III n'a jamais sérieusement pensé à fonder des écoles, à répandre l'instruction, à former une génération nouvelle capable de s'assimiler les récentes conquêtes du progrès. Chose plus étrange encore, les mêmes Grecs qui ont érigé en Italie des chaires d'éloquence et de philosophie, commenté Platon et Aristote, Homère et Démosthène, n'ont même pas essayé d'expliquer la grammaire à Moscou. L'enseignement appartenait, comme auparavant, aux monastères et aux bureaux. Il importe d'ajouter ici que le mariage d'Ivan III avec l'héritière d'un trône renversé par les Turcs n'a exercé aucune influence fâcheuse sur les rapports diplomatiques entre les deux peuples. Le prince moscovite ne poussait des cris de guerre contre Stamboul que pour édifier l'Occident. Il pouvait même adopter les armoiries byzantines, l'aigle noire à deux têtes, sans exciter les jalousies ou les soupçons de son puissant voisin. Le lien spécial qui unissait Moscou à Byzance s'est resserré avec l'apparition de Zoé/Sophie en plein pays russe, mais au profit de Moscou, au détriment de Byzance qui avait autrefois ambitionné l'hégémonie absolue dans le monde – c'était « la nouvelle Rome ». Quelque chose d'analogue se répète maintenant à Moscou: Byzance a failli à sa mission, celle-ci est dévolue à Moscou. Le moine Philothée de Pskov a été le premier à formuler la théorie brillante de « Moscou troisième Rome »⁴. On peut comprendre dès lors l'importance d'un mariage qui, élargissant tout à coup les horizons, donnait l'accès réel à la dimension occidentale, européenne et universelle. Dès l'année 1473, le sénat de Venise (Venise – « la reine des mers et la fiancée de l'Océan »), toujours prudent dans ses affirmations, reconnaissait de sa propre initiative, les droits d'Ivan III sur l'empire de Byzance, à défaut de succession mâle dans la lignée des Paléologues. Ainsi, la Russie est entrée dans le concert des nations chrétiennes d'Europe.

L'histoire de la littérature russe au XV^e et au XVI^e siècles a fait une grande place aux écrits politiques et à la pensée sociale. Cependant, le corpus restait, presque dans tous les traités, égal à lui-même: il s'agissait d'œuvres ayant trait à l'Union de Florence (1439), à la chute de Constantinople (1453) et à la théorie de « Moscou troisième Rome » qui était presque toujours regardée comme le fondement idéologique de l'autocratie russe. Une particularité de cette littérature était le caractère « utilitaire » de la plupart de ses genres. Les *Vies* étaient les textes du culte et les *Chroniques* portaient, à la connaissance du lecteur, les événements les plus importants de l'histoire moscovite. Un autre aspect original de la littérature russe ancienne, c'est l'absence de fiction délibérée et de personnages inventés. Or, les *Povesti* de la seconde moitié du XV^e siècle s'écartent manifestement de cette tradition et c'est dans les premiers textes appartenant à ce genre tels que le Roman de Dracula (*Povest o Drakule* – 1486) que nous pouvons observer les prototypes originaux de la prose russe « à sujet » de l'époque moderne, c'est-à-dire de ce qu'il est convenu d'appeler le canon des « belles-lettres » russes.

La littérature du XVII^e siècle comporte très peu de monuments que nous puissions considérer comme ancêtres des belles-lettres des Temps Modernes. Hélas, Ivan le Terrible, selon les mots du prince Kourbski, a « mis sous les verrous le royaume de Russie, c'est-à-dire le libre genre humain, comme dans l'enfer d'un cachot »⁵. Le bilan culturel du XVII^e siècle, établi pour la première fois de façon vraiment complète par les fondateurs de la littérature russe nouvelle: Vassili Trétakovski, Mikhaïl Lomonsov, Alexandre Soumarokov ne pouvaient considérer que d'un œil réprobateur l'héritage du XVII^e siècle – ils y voyaient leur Moyen Âge. Or, vers la fin du XX^e siècle Dimitri Likhatchov et Barbara Adrianova-Peretc jugeaient autrement cette évolution littéraire :

La grande littérature russe des Temps Modernes n'est pas née au XVIII^e siècle, ni à Pétersbourg : elle parachève le développement multiséculaire de toute la littérature russe.⁶

4 Voir Hélène Carrère d'Encausse: *Le malheur russe, essais sur le meurtre politique*. Paris: Fayard, 1988, pp. 46-49 et 52-58.

5 Voir Efim Etkind/Georges Nivat/Ilya Serman/Vittorio Strada: *Histoire de la littérature russe. Des origines aux Lumières*. 6 vols. Paris: Fayard 1988-2005, vol.1, p. 177, voir aussi: André Kourbski: *Histoire du règne de Jean IV (Ivan-le-Terrible)*. Trad. par M. Forstetter. Genève: Droz 1965.

6 *Histoire de la littérature russe*, vol. 1, p. 183.

Certes, le passage d'un canon littéraire à un autre, que l'on a coutume d'appeler en Russie l'occidentalisation, ne s'était pas encore effectué au XVII^e siècle.

Le passage du classicisme au sentimentalisme était un phénomène commun à toute l'Europe de la seconde moitié du XVIII^e siècle. En Russie, il s'est produit bien plus tard, doublé d'une mutation linguistique, essentielle pour l'occidentalisation des lettres russes. Au XVIII^e siècle la Russie connaissait encore la situation traditionnelle de diglossie: une langue écrite, formée sur la base du slavon, très différente de la langue parlée et une autre langue parlée qui ne s'écrit jamais. Les grands genres poétiques ainsi que l'éloquence officielle utilisaient le slavon; les autres genres littéraires avaient également recours au slavon, mais avec un degré plus fort de russification. On a essayé de codifier ce phénomène en transposant à la spécificité russe la théorie des trois styles (élevé, moyen et bas) emprunté à Quintilien. Cette classification convenait bien à l'esthétique du classicisme, mais en réservant dans la langue écrite une place importante aux mots slavons incompréhensibles au profane, elle ne pouvait satisfaire qu'une caste de lettrés et était inapte à répondre à l'horizon d'attente du public occidentalisé qui s'était formé au Siècle des Lumières. Cette société privilégiée ne pouvait se servir ni de la langue écrite slavonisante, trop encombrée d'archaïsmes inintelligibles, ni du russe parlé, ou faisaient défaut les termes abstraits. C'est pourquoi, à la fin du XVIII^e comme au début du XIX^e siècles, elle avait recours habituellement à un troisième idiome – le français, alors langue universelle utilisée par toutes les élites européennes, et qu'elle jugeait seule propre à exprimer ses idées et son mode de vie, l'un et l'autre empruntés à l'Occident. Ainsi, pour répondre aux besoins du public, l'écrivain était amené à rompre avec la tradition livresque et la langue littéraire antérieure et à créer pour son propre usage littéraire une langue littéraire neuve capable de répondre aux mêmes besoins auxquels répondait, dans la communication orale, le français. À l'orée du XIX^e siècle on revenait à faire disparaître la diglossie et à créer une langue à la fois écrite et parlée, rendant ainsi la situation linguistique de la Russie semblable à celle des pays occidentaux. Il est généralement admis que la langue littéraire russe moderne, fixée notamment grâce à l'œuvre de Pouchkine, a fait sienne la synthèse réalisée par les « Occidentalistes » et les « Slavophiles ». Le XVIII^e siècle n'avait pas connu une telle coupure du monde littéraire en deux camps antagonistes. Cette querelle est importante parce qu'elle est le premier d'une série de grands débats dans lesquels s'affronteront les intellectuels russes tout au long du XIX^e siècle. Depuis 1803 on appelle ces intellectuels l'intelligentsia russe (Joseph de Maistre les appelait « les Pougatchev d'Université »⁷).

Résumons : les Lumières étaient comprises en Russie comme l'action d'éclairer les ténèbres, conformément à l'étymologie du mot français clarté et la notion de ténèbres. Dans son texte intitulé *Le caractère spécifique des Lumières russes*, Iouri Lotman de l'Ecole de Tartu, met l'accent sur une ligne de partage entre Occident et la Russie. Il écrit:

En Russie le destin des Lumières fut autre qu'en Occident et leur vie beaucoup plus longue, leurs idées plus vivaces beaucoup plus longtemps – parce que plus vivace était leur ennemi: l'ordre féodal... Jusqu'à l'époque de Korolenko et de Gorky, les idées utopiques restent pour les écrivains russes une réalité vivante. Impossible pour eux de dire adieu à l'utopie en riant, comme le fit Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*.⁸

Les Lumières en Russie sont devenues une utopie grandiose. L'histoire de la civilisation de ce pays est faite d'un mélange contradictoire: assimilation avide des idées venues de l'Occident et lutte acharnée contre elle. Alexandre Blok, dans *Les Scythes*, a bien exprimé cette contradiction:

La Russie est un Sphinx en joie et en pleurs
Et se baignant dans le sang noir, elle regarde,
Elle te regarde avec haine et amour.⁹

⁷ Voir Joseph de Maistre: Lettre au Cavalier de Rossi du 27 août 1811: Dans: *Œuvres Complètes*. 14 vols. Lyon: Vitte 1884-1887, vol. 12, pp. 59s.

⁸ Cf. Iouri Lotman: « Le caractère spécifique des Lumières russes ». Dans: *L'homme des Lumières. De Paris à Pétersbourg*. Napoli: Vivarium/Paris: Maison des sciences de l'homme 1995, p. 323.

⁹ Cf. Alexandre Blok: *Les Scythes*. www.babelio.com/livres/Blok-Les-Scythes/677042.

« Elle te regarde » signifie dans ce vers: elle regarde l'Occident (avec « haine et amour »).

4. L'axe de la civilisation européenne

La Russie s'est présentée depuis trois siècles sous de multiples visages; elle en a changé plusieurs fois. Il n'existe rien de tel qui serait l'essence de la Russie, ou encore, comme on dit, « la Russie éternelle ». Il n'existe pas non plus d'entité stable qui sera l'Europe ou l'Occident. Comme la Russie, l'Occident est multiple et il est le plus souvent divisé à propos de la Russie: celle-ci au même moment fait réagir différemment l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne, la France ou la Pologne. Dans son livre sur la Russie aux yeux de l'Occident, Martin Malia introduit un excellent et pratique outil conceptuel – la notion du « gradient »¹⁰ – d'une pente en escalier qui descend d'Ouest à l'Est. La marche la plus élevée et la plus « moderne » est occupée, selon lui, par l'Angleterre et la France, un degré plus bas sont les pays germaniques, plus bas encore les pays polonais et hongrois, la dernière marche est constituée par la Russie. Mais l'escalier tout entier est européen, et la Russie, à son étage, suit encore le modèle européen, distinct indiscutablement du monde turc, persan ou chinois. Il est curieux de constater que Malia ait pris pour le titre de son livre (en anglais : *Russia under Western Eyes*) le célèbre roman de Joseph Conrad *Sous les yeux de l'Occident* (1911). Le but de Joseph Conrad Korzeniowski, né à Berdyczów en Ukraine, était de réagir contre la mode russiste consécutive à la lecture du roman russe lancée par Eugène Melchior Voguë. Joseph Conrad a voulu faire toucher du doigt quelque chose de spécifiquement étrange, maléfique et qui fait dire à tout Polonais qu'en Russie on est « ailleurs ». Les peuples indiscutablement européens les Polonais, mais aussi les Ukrainiens, les Baltes, les Hongrois, ou les Tchèques ont une expérience que l'on ne peut prendre à la légère. On n'a qu'à voir à ce propos les récits de Gustaw Herling-Grudziński (*Un autre monde*, 1951), de Czesław Miłosz (*Notre Europe à nous*, 1958), ou de Joseph Czapski (*Terre inhumaine*, 1949). La Russie, ils la connaissent! Ils ne la haïssent pas, l'aiment souvent, mais de là à la mettre en Europe? On serait étonné! Au XVIII^e siècle, la Russie a conquis Ukraine, Pologne et pays baltes, soit des régions nettement plus développées et plus indiscutablement européennes. Les moyens étaient ceux du XVIII^e siècle: arrangement avec les aristocraties locales, qui fournissent ensuite des cadres pour l'empire, et, au besoin, écrasement militaire. Il faut remarquer que cette extension a été présentée à la conscience russe comme une « réunion » de terres qui appartenaient de toute éternité à la Russie et qu'elle accueillait avec « amour », comme le Père reçoit l'enfant prodigue (en bon français on appelle ce genre de discours: « Le renard prêche aux poules »). D'ailleurs les Polonais ne sont pas seuls à constater cette étrangeté russe. Le grand laboratoire de la pensée, l'Allemagne romantique, élabore un autre concept – celui de « Sonderweg » (de « chemin séparé »). Il oppose à « Civilisation » la notion de « Kultur ».

Avec le canon littéraire et historique de Guizot le concept de la civilisation européenne se complique encore plus. Il consiste en la fusion de l'héritage chrétien, romain et germanique. L'axe (le partage) de l'Europe se déplace: ce n'est plus l'espace franco-anglais, mais celui du Saint Empire romain germanique. À cette époque, à part Mickiewicz qui voit la Pologne et la Russie comme « deux sœurs » (dans son *Cours des littératures slaves* au Collège de France) et quelques nationalistes réunis au Congrès de Prague, tournés vers la Russie par crainte du pan-germanisme, on ne trouve personne qui soit partisan fervent de la tutelle russe. On sait à quel point la guerre de Crimée était une véritable catastrophe pour le gouvernement de Nicolas I^{er}, mais comme disait prophétiquement Joseph de Maistre: « Toute nation a le gouvernement qu'elle mérite » – ceci est valable jusqu'à nos jours...

5. Conclusion

La grande question qui se pose dès lors, et surtout dans cette Europe que nous vivons aujourd'hui, se ramène à ceci: subsiste-t-il entre la société démocratique occidentale (l'Ouest) et la société russe (l'Est) assez de traits communs pour justifier la comparaison et, du même coup, pour justifier tout espoir péd-

¹⁰ Martin Malia: *L'Occident et l'énigme russe. Du Cavalier de Bronze au mausolée de Lénine*. Paris: Seuil 2003, p. 29.

agogique de l'européaniser? La réponse positive demeure valable à condition néanmoins que les États européens se rendent compte que l'efficacité éducative et le succès de réintégrer la Russie dans le canon culturel de l'Europe dépend en grande partie de leur capacité d'action collective. Alors à l'heure actuelle, dans les longues délais qui nous séparent d'une Russie vraiment européenne, le discernement doit accompagner la sympathie, voire la volonté politique. Il ne faut pas confondre les mots avec les choses, les déclarations avec les actions. Ce ne sont pas les intellectuels ou la propagande officielle d'un ex-guébiste qui peuvent décider si la Russie se tournera ou non vers l'Europe; c'est finalement les Russes eux-même qui vont décider de leur vocation: européenne ou asiatique. L'histoire de la Russie nous apprend qu'en « voulant avoir le drap et l'argent » (ou plutôt « le lard et le cochon »), elle savait magnifiquement jouer sur ces deux registres au détriment de l'Europe stupéfaite. Ainsi, il ne faut plus la croire sur parole, mais la juger sur ses actes.

Dans les premières années du XX^e siècle, alors que la Russie traversait une période d'épanouissement en tous domaines, Alexandre Blok, déjà cité, à confié dans son poème, qu'il voyait se lever au-dessus de son pays: « l'étoile de la nouvelle Amérique »¹¹. „Nouvelle Amérique“ ou Russie d'Europe, peu importe: ce que l'on peut espérer pour les Russes après leurs longues déceptions et de leurs efforts renouvelés, c'est l'achèvement d'une Russie civilisée rejoignant enfin et de manière définitive les grandes nations occidentales. Une Grande Europe politique et culturelle sera, espérons-le, un argument vivant et décisif en faveur de l'orientation européenne de la nouvelle Russie.

Bibliographie

Sources

Blok, Alexandre: *Les Scythes*. www.babelio.com/livres/Blok-Les-Scythes/677042.

— : *Novaja Amerika (L'Amérique nouvelle)*. Dans: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. 8 vols. Moskva/Leningrad: Gosudarstvennoe Izdat. Chudožestvennoj Literaturny 1960 (1898-1921), vol. 8, pp. 396-398.

De Maistre, Joseph: « Lettre au Cavalier de Rossi du 27 août 1811 ». Dans: *Œuvres Complètes*. 14 vols. Lyon: Vitte 1884-1887, vol. 12, p. 59s.

Pierling, Paul: *La Russie et le Saint-Siège. Etudes diplomatiques*. 5 vols. Paris: Plon 1886-1912, vol. 1.

Ouvrages critiques

Compagnon, Antoine: *Le Démon de la théorie*. Paris: Seuil 1998.

Curtius, Ernst Robert: *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris : P.U.F 1956.

Encausse, Hélène Carrère d' : *Le malheur russe. Essai sur le meurtre politique*. Fayard: Paris 1988.

Etkind, Efim/Nivat, Georges/Serman, Ilya/Strada, Vittorio: *Histoire de la littérature russe. Des origines aux Lumières*. 6 vols. Paris: Fayard 1988-2005, vol. 1.

Gusdorf, Georges: *Les origines des sciences humaines (Antiquité, Moyen Âge, Renaissance)*. Paris: Payot 1967.

Heller, Michel: *Histoire de la Russie et de son empire*. Paris: Flammarion 2009 (Champs, 410).

Kourbski, André: *Histoire du règne de Jean IV (Ivan-le-Terrible)*. Trad. par M. Forstetter. Genève: Droz 1965.

Leroy-Beaulieu, Anatole: *L'Empire des Tsars et les Russes*. Paris: Robert Laffont 1990.

Lotman, Iouri: « Le caractère spécifique des Lumières russes ». Dans: *L'homme des Lumières. De Paris à*

¹¹ Voir Alexandre Blok: *Novaja Amerika (L'Amérique nouvelle)*. Dans: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. 8 vols., Moskva/Leningrad: Gosudarstvennoe Izdat. Chudožestvennoj Literaturny 1960 (1898-1921), vol. 8, pp. 396-398: « Ainsi, sur la steppe verte j'ai vu s'allumer / L'étoile de la nouvelle Amérique ». Voir Marietta Tchoudakova: « Quelques réflexions à propos de l'exotisme ». Trad. par Fanny Mossière. Dans: *Etudes de Lettres* 2-3, 2009, pp. 203-216.

- Pétersbourg*, Napoli: Vivarium/Paris: Maison des sciences de l'homme 1995, p. 323.
- Malia, Martin: *L'Occident et l'énigme russe. Du Cavalier de bronze au mausolée de Lénine*. Paris: Seuil 2003.
- Milosz, Czeslaw: *Histoire de la littérature polonaise*. Paris: Fayard 1986.
- Pipes, Richard: *Histoire de la Russie des tsars*. Paris: Perrin 2013.
- Schaer, Roland: *L'invention des musées*. Paris: Gallimard 1993 (Découvertes Gallimard).
- Schuman, Robert: *Pour l'Europe*. Genève: Nagel 2005 (1965) (Écrits politiques).
- Tchoudakova, Marietta: « Quelques réflexions à propos de l'exotisme ». Trad. par Fanny Mossière. Dans: *Études de Lettres* 2-3, 2009, pp. 203-216.
- Waliszewski, Kazimierz: *Ivan le Terrible*. Paris: Plon 1930 (1904) (Les origines de la Russie moderne).

Henryk Chudak
(Varsovie)

Perspectives polonaises sur le canon européen

1

Lorsqu'on aborde le problème du canon européen de face, un certain doute s'insinue quant à l'existence de l'invariant, tout d'abord parce qu'il suppose un point de vue commun alors qu'il y en a plusieurs. La notion de canon européen requiert la connaissance de nombreux critères, elle s'impose différemment dans différents pays et il en est ainsi pour toute une série de raisons d'ordre historique, esthétique, politique, idéologique qu'il faudrait envisager séparément pour chaque pays. À cela s'ajoute le nombre important de langues qui ont matérialisé, et qui ne cessent d'ailleurs d'immortaliser, la production littéraire de notre continent et posent, au centre du débat, le problème de traduction et d'accès aux objets littéraires. Un autre obstacle, peut-être plus difficile encore à contourner, relève du fait que les codes littéraires nationaux ne peuvent pas, en tout cas, ne devraient pas être isolés de leurs contextes culturels spécifiques.

Rappelons pour mémoire que les mêmes doutes ont été déjà soulevés lors du Colloque de Lyon en octobre 2009 *Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux ? Enjeux et perspectives d'un canon culturel européen*. Fabrice Malkani et Ralf Zschachlitz résument ainsi l'objectif de ce débat :

Il s'agissait de se demander si, au-delà des identités et normes nationales, un canon de valeurs européennes est concevable, de savoir si la multiplicité des cultures et valeurs nationales au sein de l'Europe, souvent comprise comme un obstacle à son unité, peut aboutir à un canon culturel non contraignant. Une culture commune est-elle imaginable au-delà des identifications nationales traditionnelles ?¹

Ces doutes semblent bien fondés car en réalité l'idée d'un canon européen suppose l'existence d'un bien en soi et pour les autres, et postule par conséquent une certaine harmonie entre identité et altérité. Afin de surmonter cette aporie la perspective nationale sur la question semble intéressante dans la mesure où elle permet d'aborder le canon de manière plus pointue et plus concrète. Car s'il est vrai que l'invariant du canon européen n'existe pas il n'en est pas moins vrai que les variantes nationales existent et ont certainement des points de contact qui délimitent une sorte de carrefour où le brassage des cultures, respectivement des littératures, s'effectue réellement, cristallise une conscience collective et façonne une sensibilité commune. Et peut-être ce n'est que pour ce territoire immédiatement identifiable (comme identitaire) que l'on puisse envisager le canon européen comme existant réellement. C'est peut-être de ce côté qu'il faudrait donc chercher la réponse aux questions posées par les organisateurs de notre colloque et en particulier à celle-ci : Un canon littéraire européen peut-il valoir pour l'Europe ou n'est-il que la projection de l'idée de l'Europe que se fait une nation, quelle qu'elle soit ?

Nous pensons que l'un n'exclut pas forcément l'autre car l'idée de l'Europe se construit dans le dialogue culturel transnational. La projection de cette idée résulte de la dialectique de la rencontre. Didier Francfort et Paul Gradwohl font cette remarque intéressante à propos des canons de l'Europe centrale :

[...] le canon par son mode de constitution est fondé sur un dépassement du national. Le rapport à l'altérité rendu possible par une auto-identification ouvre le national à l'étranger même quand certaines perceptions ou des usages du canon occultent parfois cette ouverture.²

C'est dans cet esprit que nous nous proposons d'appréhender le canon européen par le biais de la variante

¹ Ralf Zschachlitz/Fabrice Malkani (Éds.) : *Pour une réelle culture européenne ? Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux*. Paris : L'Harmattan 2012.

² Didier Francfort/Paul Gradwohl : « Conclusion. Des Canons et des hommes ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Etudes Slaves 2011, pp. 591–604, p. 592.

polonaise, ancrée dans l'imaginaire et modelée par les facteurs autochtones. Force est de constater qu'en Pologne le sentiment d'appartenance à la famille européenne a été toujours très fort, bien que nuancé par les clivages imposés par la géographie, l'histoire et la politique. Il est aussi à noter que tout ce qui commande la pensée de la collectivité, c'est-à-dire l'état d'esprit, est axé surtout sur la ligne Est/Ouest qui passe par l'Europe centrale à laquelle la Pologne appartient alors que l'axe Nord/Sud semble moins important. Située entre les deux grandes puissances, la Russie et l'Allemagne, au cœur de l'Europe centrale, la Pologne construisait son identité culturelle dans l'esprit d'ouverture et de tolérance mais toujours avec une certaine prudence et parfois même méfiance car son indépendance était souvent menacée et la population exposée au danger de dénationalisation.

Il s'ensuit que cette problématique ne peut être saisie correctement qu'en mouvement, à travers sa dynamique interne et externe, balisée par les grandes dates. Il nous est impossible, dans les cadres de cette communication, d'entrer dans les détails de cette histoire mais il convient toutefois de rappeler quelques faits qui ont marqué l'esprit national et en conséquence ont défini aussi les relations avec l'Europe des temps modernes. Pour ne pas remonter plus loin il est à rappeler qu'au XVI^e siècle la Pologne est une puissance européenne à l'apogée de sa grandeur mais à la fin du XVIII^e siècle elle va perdre son indépendance à la suite de trois partages successives (1792, 1793, 1795) effectués par la Russie, la Prusse et l'Autriche. Elle ne retrouvera sa place sur les cartes de l'Europe qu'à la fin de la Grande Guerre en 1918, après plus d'un siècle d'absence.

2

Il va de soi que le canon européen tel qu'il se forgeait en Pologne s'inscrivait dans cette histoire. Toute discussion sur ce problème passe donc par une périodisation. Elle a été d'ailleurs proposée dans l'ouvrage collectif *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire* (2011) qui porte sur la Pologne, la Hongrie, les pays tchèques, la Slovaquie, l'Ukraine et envisage même la culture juive dans cette région.³ Les auteurs polonais qui ont contribué à cet ouvrage ont systématisé leurs analyses en adoptant une périodisation classique, une division par siècles, en mettant en valeur, chemin faisant, les grandes formations culturelles transnationales (Renaissance, Lumières, Romantisme, Modernité) qui cristallisent des paradigmes identitaires successifs.

La prise en considération d'une périodisation nous semble importante, du moins pour un pays comme la Pologne dont l'histoire a été très tourmentée et dont sa situation géographique l'exposait à tous les vents. Elle permet surtout de séparer deux temporalités : celle des époques révolues de celle de nos jours et de voir par ce biais la persistance de la mythologie nationale du passé qui pèse souvent sur l'actualité. Parallèlement elle permet aussi, et peut-être avant tout, de mesurer l'héritage européen légué à la postérité, ce patrimoine qui demeure vivant et constitue au fond le noyau dur de la variante actuelle. Ce qui est intéressant pour notre propos c'est que tous les paradigmes identitaires polonais se cristallisent dans le dialogue avec l'Europe et on peut dire même qu'avec les littératures européennes le national devient à certains égards transnational.

Si l'on choisit comme point de départ le XVI^e et le XVII^e siècle, donc les siècles de la Renaissance et du Baroque, cette identité est visiblement fondée, « sur le substrat de l'Europe méditerranéenne » car « l'unité de la culture européenne s'appuyait sur un humanisme issu de l'Antiquité gréco-romaine ».⁴ Et c'est à l'Italie que revient ici le rôle d'instigateur et d'un important agent de liaison avec l'Europe.

Le XVIII^e siècle a été marqué, par contre, par l'influence de la France et de l'Angleterre. Comme le remarque Zofia Rejman dans une étude sur le canon littéraire polonais des Lumières les représentants de l'élite culturelle « se détournent de la tradition pour admirer l'Europe » et assimilent à la mentalité polonaise le message des écrivains-philosophes de l'Occident :

³ Cf. Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Etudes Slaves 2011.

⁴ Alina Nowicka-Jezowa : « La formation de l'identité culturelle des Polonais dans la littérature des époques anciennes ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Etudes Slaves 2011, pp. 45–58, p. 45 et 51.

Leur adhésion à la culture occidentale a porté ses fruits : la conviction ferme que les Polonais sont partie intégrante de l'Europe et que universel et national ne s'excluent pas forcément. C'est grâce à la lecture des philosophes français et anglais que les penseurs des Lumières en Pologne ont gagné des instruments qui leur ont permis de bâtir une conscience nationale moderne.⁵

On peut donc dire que dans le circuit polonais la présence des grandes œuvres littéraires et philosophiques d'auteurs étrangers est visible et cela depuis la Renaissance. Elles ont été traduites en polonais ou lues dans l'original car la connaissance des langues étrangères, notamment du français et de l'allemand, était toujours répandue, et avec le temps, elle est devenue impérative. Cette infiltration à travers les imprimés s'est effectuée aussi du côté de l'Europe centrale mais à un moindre degré.⁶

En ce qui concerne le XIX^e siècle il est très spécial car, sous les partages, l'identité culturelle est dépourvue d'un encadrement institutionnel. La littérature se trouve en émigration à Paris mais aussi à Genève, Rome, Londres. Cette situation déplorable a eu tout de même un aspect positif dans la mesure où le paradigme identitaire subit des influences étrangères dans les pays d'accueil et échappa à une provincialisation. La littérature du XIX^e siècle polonais s'est épanouie, comme le rappelle Michel Masłowski, sous le signe du Romantisme et du Positivisme fondant « des oppositions entre l'idéalisme et le réalisme, entre l'importance accordée aux symboles contre les résultats économiques, entre la primauté du principe de la souveraineté ou au contraire, de la modernité ».⁷ Ces deux attitudes ont eu également beaucoup d'influence sur le XX^e siècle et, dans une certaine mesure, persistent même de nos jours.

Le Romantisme a sans doute approfondi le sentiment d'appartenance à l'Europe littéraire. La publication *De L'Allemagne* coïncide par exemple avec le débat romantique en Pologne. Les principaux théoriciens du mouvement (Kazimierz Brodziński, Maurycy Mochnacki) inscrivait cette discussion dans le contexte européen en divulguant les thèses de Mme de Staël, même s'ils n'en tiraient pas toutes les conclusions. En tout cas il y a une prise de conscience de ce fait et Michał Grabowski dans ses *Considérations sur la littérature polonaise* (1828) a pu dire que cette discussion a élevé l'esthétique au « rang européen ». Et en 1830 Mochnacki ne manque d'ajouter : « À cet égard nous faisons partie du public européen du XIX^e siècle »⁸. Il se passe alors une chose importante, à savoir que la littérature est pensée dans une double perspective : européenne et nationale ; les deux aspects se voient corrélés dans l'esprit du siècle qui affirme une identité collective européenne différenciée toutefois par la spécificité nationale des objets littéraires.

Cette tendance a été entérinée par l'apparition de l'*intelligentsia* qui compte parmi les caractéristiques majeures de l'époque. Michel Masłowski a bien raison lorsqu'il la définit comme « couche spécifique issue dans la plupart des cas, mais non exclusivement, de la petite et moyenne noblesse paupérisée, chargée de sauvegarder et de transmettre la culture nationale »⁹ ; mais pour le XX^e siècle il serait peut-être plus pertinent de la concevoir en terme de « classe des intellectuels » car en fait il s'agit d'une élite qui donne le ton à la vie culturelle, qui se nourrit dans les littératures et les arts européens. La sensibilité esthétique qui se cristallise dans le climat de cette rencontre avec l'autre constitue un véritable ciment culturel qui permet de s'appréhender comme européen grâce aux livres, spectacles et expositions, bref grâce à tout ce qui enrichit le champ littéraire actuel et assure la transformation des mentalités. Ce phénomène est à son apogée au XX^e siècle avec la démocratisation de l'enseignement et de la vie culturelle mais surtout avec l'internationalisation de la vie littéraire. De ce fait, le champ littéraire se voit irrigué intensivement par les œuvres de différentes littératures.

5 Zofia Rejman : « Le canon de la littérature polonaise au siècle des Lumières ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Etudes Slaves 2011, pp. 59–64, p. 62.

6 Nowicka-Jeżowa : « La formation de l'identité culturelle des Polonais », p. 46.

7 Michel Masłowski : « Le canon culturel polonais du XIX^e siècle ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Etudes Slaves 2011, pp. 127–144, p. 132.

8 Maurycy Mochnacki : *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* [De la littérature polonaise du XIX^e siècle]. Łódź :Wyd. Łódzkie 1985 (¹Varsovie : Węcki 1830), p. 91.

9 Masłowski : « Le canon culturel polonais du XIX^e siècle », p. 134.

Vue l'ampleur et l'accélération de ce phénomène, en particulier après la Seconde Guerre mondiale, on pourrait se demander s'il ne serait pas plus utile de remplacer la périodisation traditionnelle, dont on a parlé, par une division par générations qui semble plus souple pour dégager et interpréter les éléments européens dans les pratiques littéraires et artistiques nationales, dans les cursus universitaires, dans la politique éditoriale et l'accueil de la critique. Cela semble d'autant plus justifié qu'en Pologne chaque génération se fait une idée assez précise de l'Europe littéraire et culturelle, prend position face à l'héritage, le soumet à une révision, puis élabore et véhicule sa propre conception de l'Europe littéraire et artistique qu'elle transmet à la génération suivante, qui, à son tour, la met en cause, au moins partiellement, pour ajouter du nouveau dans ce grand et interminable dialogue et relais entre les générations. Et si la nouvelle génération récuse le canon légué c'est parce que les objectifs artistiques, les programmes littéraires, les codes stylistiques, les grands paradigmes esthétiques ont changé, de même que les goûts du public, les buts idéologiques et politiques. La théorie des générations connaît cette loi fondamentale selon laquelle ce qui ne change jamais c'est que précisément tous ces facteurs énumérés ci-dessus évoluent.

Ajoutons que la fécondité du concept de génération réside aussi, et peut-être avant tout, dans le fait qu'il ouvre un vaste champ à la littérature comparée, car les mêmes générations existent dans d'autres littératures, et il serait instructif de savoir quelles sont les similitudes et les différences en ce qui concerne tel ou tel aspect du canon européen. Cela nous semble particulièrement valable pour les générations du XX^e siècle qui ont été façonnées par les mêmes événements, les deux grandes guerres, la profonde crise de la culture et de se fait elles s'identifient et partagent visiblement les mêmes opinions et les mêmes goûts.

La variante nationale évolue mais conserve toutefois son noyau dur, que l'on pourrait qualifier de véritable panthéon littéraire, immuable et invariable. Ce temple est peuplé par les grands classiques : Pétrarque, Dante, Shakespeare, Molière, Rousseau, Goethe, Cervantès, Balzac, Victor Hugo, Tolstoï, Dickens, Dostoïevski, Proust. Nous les citons pêle-mêle, seulement à titre d'exemple, mais il va de soi que cette liste est de loin incomplète. Ce qui compte c'est que les auteurs soient connus, qu'ils soient réédités, lus et relus par les jeunes et le grand public, leurs œuvres figurent dans les cursus et c'est ce qui leur assure l'immortalité relative. Ce passé demeure et il est légué à la postérité.

Dans ce panthéon littéraire trouvent aussi leurs places d'honneur quelques grands auteurs nationaux Kochanowski, Mickiewicz, Slowacki, Norwid, ou encore Reymont et Sienkiewicz. Évidemment il serait intéressant de savoir si un Kochanowski ou un Mickiewicz sont présents dans les variantes nationales à l'Occident ? De façon plus générale on pourrait se demander quelle est la part de l'Europe de l'Est à l'Occident ? Comment cette « autre Europe », comme le disait Czesław Miłosz dans un essai autobiographique (1959), cette Europe « cadette » est perçue par les « centres de la culture » de l'Occident ?¹⁰

Quoi qu'il en soit ce panthéon assure la continuité et réchauffe la tradition que les Polonais partagent avec les autres Européens. Et c'est sans doute cet héritage qui a permis à Czesław Miłosz de faire cet aveu :

L'Europe me prenait dans ses bras tièdes. Ses pierres que des générations avaient taillées, ses visages sortis du bois sculpté, des peintures et des tapisseries dorées, m'apaisaient et, malgré ma révolte contre ses déchirements et ses maladies, unissaient ma voix à l'ensemble de ses élans et de ses serments anciens. Malgré tout cette Europe était ma terre natale.¹¹

Mais, évidemment, autour du panthéon tout bouge et c'est naturel, car, comme le disait Pierre Reverdy, il s'agit de continuer et non de recommencer. Aussi faut-il dire que la variante en cours, cristallisée au XX^e siècle, n'échappe pas à ce mécanisme et s'enrichit systématiquement en s'appropriant de nouvelles œuvres littéraires. Le choix de ces œuvres est lié étroitement à l'hierarchie des langues, orientée manifestement par la politique linguistique de l'État. Il va de soi que les littératures de certaines langues comme l'anglais, l'allemand et le français bénéficient ainsi d'un statut spécial, privilégié, ne serait-ce que par le fait qu'elles sont présentes dans l'enseignement secondaire et universitaire.

Le rang de la langue ouvre le champ à la traduction et l'édition des œuvres, constitue la condition nécessaire pour atteindre le grand public mais pas forcément la condition suffisante. On trie les fruits selon leur

¹⁰ Czesław Miłosz : *Une autre Europe*. Trad. du polonais par Georges Sédir. Paris : Gallimard 1980 (1^{re} 1964), p. 185.

¹¹ Ibid., p. 295.

grosseur, mais pas forcément selon des critères esthétiques. Certaines œuvres ou écrivains sont éclipsés ou éliminés par d'autres œuvres, non seulement parce que la sensibilité et les goûts ont évolué mais aussi parce que les critères idéologiques ont changé. Les mécanismes de consécration mériteraient sans doute une étude à part de même d'ailleurs que le travail de décanonisation des écrivains étrangers en Pologne. Parmi nombreux exemples que l'on pourrait donner, celui de Louis Aragon semble instructif à cet égard. Avant la guerre de 1939 Aragon est pratiquement méconnu en Pologne : *Les Cloches de Balles* et quelques poèmes à peine ont été traduits, ce qui peut surprendre, puisqu'il s'agit d'un écrivain déjà reconnu. Mais cela prouve tout simplement qu'une œuvre doit être d'abord traduite pour qu'elle puisse atteindre le statut canonique ; traduite, éditée et ensuite accueillie favorablement par la critique. Or, pour Aragon tout va changer après 1945 avec l'avènement du régime politique nouveau : les traductions de ses œuvres se multiplient, les tirages deviennent massifs et la reconnaissance de la part de la critique lui assure une véritable consécration. Après 1989 c'est juste le contraire qui se produit et cela une fois de plus pour des raisons politiques et aujourd'hui Aragon est complètement gommé et oublié.¹² Cela montre à quel point les critères idéologiques rivalisent avec les critères esthétiques et peuvent parfois être décisifs dans le procès de canonisation ou de désacralisation.

3

Il semble que l'acception traditionnelle du mot canon qui renvoie à l'idée de norme et de principe (en latin *canon* signifie « patron, modèle ») ne suffit plus car il faut reconnaître dans son fonctionnement le jeu dialectique de la continuité et de la rupture. Le canon est une identité qui se différencie. L'exemple polonais prouve que le canon national se cristallise dans un dialogue avec les autres littératures européennes, ce qui le décroïssonne et le situe dans une réalité osmotique. Dans cette perspective on voit mieux que le canon européen en est une émanation en tant que reconnaissance d'un système de valeurs esthétiques et idéologiques.

Historiquement il résulte d'un travail collectif de quelques générations de médiateurs : traducteurs, écrivains, critiques, éditeurs, libraires, bibliothécaires, professeurs qui ont tous modelé la sensibilité des lecteurs et leur ont greffé des éléments transnationaux. Dans sa forme actuelle il est l'œuvre des élites et des institutions que ces élites représentent et au nom desquelles elles proposent ou imposent des critères de choix. Cela signifie qu'il est soumis à l'actualité politique, idéologique ou économique et peut devenir un instrument de domination. L'exemple polonais prouve que le canon européen dépasse une simple liste de chefs-d'œuvre, de modèles, qui ont marqué l'histoire littéraire et sont devenues des points de repères dans l'évolution des formes. Il montre qu'il s'inscrit dans l'histoire des mentalités et que ce sont les facteurs extra-littéraires qui jouent le rôle de premier ordre dans sa formation. Aujourd'hui cela est d'autant plus évident que la discussion passe par le discours officiel de la politique européenne.

Bibliographie

- Francfort, Didier/Gradwohl, Paul : « Conclusion. Des Canons et des hommes ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Etudes Slaves 2011, pp. 591–604.
- Klik, Marcin/Kroker, Wiesław : « La réception de l'œuvre de Louis Aragon en Pologne ». Dans : *Kwartalnik Neofilologiczny* 55, 2 (2008), pp. 157–180.
- Masłowski, Michel/Francfort, Didier/Gradwohl, Paul (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Études Slaves 2011.
- Masłowski, Michel : « Le canon culturel polonais du XIX^e siècle ». Dans : Michel Masłowski/Didier Fran-

¹² Cf. Marcin Klik/Wiesław Kroker : « La réception de l'œuvre de Louis Aragon en Pologne ». Dans : *Kwartalnik Neofilologiczny* 55, 2 (2008), pp. 157–180.

- Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Études Slaves 2011, pp.127–144.
- Miłosz, Czesław : *Une autre Europe*. Trad. du polonais par Georges Sédur. Paris : Gallimard 1980 (¹1964).
- Mochnicki, Maurycy : *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* [De la littérature polonaise du XIXe siècle]. Łódź :Wyd. Łódzkie1985 (¹Varsovie : Węcki 1830).
- Nowicka-Jeżowa, Alina : « La formation de l'identité culturelle des Polonais dans la littérature des époques anciennes ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Études Slaves 2011, pp. 45–58.
- Rejman, Zofia : « Le canon de la littérature polonaise au siècle des Lumières ». Dans : Michel Masłowski/Didier Francfort/Paul Gradwohl (Éds.) : *Culture et identité en Europe Centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris : Institut d'Études Slaves 2011, pp. 59–64.
- Zschachlitz, Ralf/Malkani, Fabrice (Éds.) : *Pour une réelle culture européenne ? Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux*. Paris : L'Harmattan 2012.

Franz Lebsanft
(Bonn)

Le français, langue malheureuse ?

Autour d'un aspect de *L'Identité malheureuse* d'Alain Finkielkraut (2013 – 2014)

Il y a un court passage des *Mémoires d'Outre-Tombe* qu'un livre récent rappelle à notre mémoire :

Des peuplades de l'Orénoque n'existent plus ; il n'est resté de leur dialecte qu'une douzaine de mots prononcés dans la cime des arbres par des perroquets redevenus libres, comme la grive d'Agrippine gazouillait des mots grecs sur les balustrades des palais de Rome. Tel sera tôt ou tard le sort de nos jargons modernes, débris du grec et du latin. Quelque corbeau envolé de la cage du dernier curé franco-gaulois, dira, du haut d'un clocher en ruine, à des peuples étrangers, nos successeurs : Agrérez les accents d'une voix qui vous fut connue : vous mettrez fin à tous ces discours.¹

L'auteur qui cite Chateaubriand, c'est Alain Finkielkraut et le livre où se trouve la citation, c'est évidemment *L'Identité malheureuse*, cet essai polémique qui est au cœur de tous les débats sur l'immigration et l'intégration depuis sa parution en octobre 2013.² Le corbeau de Chateaubriand nous répète une phrase de Bossuet, une phrase empruntée à la dernière et peut-être la plus célèbre de ses *Oraisons funèbres*, celle de Condé. Cette phrase, René Pommier l'a montré,³ Chateaubriand la cite de mémoire puisque Bossuet avait écrit en se référant beaucoup plus ouvertement à lui-même : « Agrérez ces derniers efforts [et non pas : « les accents »] d'une voix qui vous fut connue ; vous mettrez fin à tous ces discours. »

Alain Finkielkraut évoque la petite scène imaginée par Chateaubriand pour illustrer l'enterrement de la langue et de la littérature françaises sans mentionner la conclusion que son auteur en tire : « Soyez donc Bossuet, pour qu'en dernier résultat votre chef d'œuvre survive dans la mémoire d'un oiseau, à votre langage et à votre souvenir chez les hommes ! »⁴ Après la lecture de *L'Identité malheureuse*, on est en droit de se demander si Alain Finkielkraut, qui se déclare candidat à l'*Académie française*, donc à l'immortalité, en mars 2014⁵ et qui atteindra son objectif en avril de la même année,⁶ n'applique pas la leçon de Chateaubriand à lui-même, mais aussi à ses lecteurs, lui l'auteur de l'oraison funèbre de l'identité française, et nous (au moins certains parmi nous) les perroquets qui – selon lui – la récitons sans la comprendre :

Notre héritage, qui ne fait certes pas de nous des êtres supérieurs, mérite d'être préservé, entretenu et transmis aussi bien aux autochtones qu'aux nouveaux arrivants. Reste à savoir, dans un monde qui remplace l'art de lire par l'interconnexion permanente et qui proscriit l'élitisme culturel au nom de l'égalité, s'il est encore possible d'hériter et de transmettre.⁷

Il est évident, c'est le moins que l'on puisse dire, qu'Alain Finkielkraut n'en est pas tout à fait convaincu.

Avant d'entrer dans une analyse de l'usage que Finkielkraut fait du texte de Chateaubriand, arrêtons-nous un instant pour rappeler le début – le premier mois seulement – de la « réception médiatique » de *L'Identité malheureuse*. Le *timing* du livre a été parfait. Le jeudi 10 octobre 2013, pour être précis, le philosophe fait ses adieux à l'*École Polytechnique* où un élève lui asperge – phraséologie française oblige – le visage de mousse de savon aux cris de « À bas la réaction » tandis que les autres élèves lui réservent une *standing*

1 François-René de Chateaubriand : *Mémoires d'Outre-Tombe*. Éd. par Maurice Levaillant. Paris : Gallimard 1951 (Bibliothèque de la Pléiade, 67), p. 250.

2 Alain Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*. Paris : Stock 2013, p. 166. Dans les réflexions qui suivent, on ne tiendra pas compte de l'évolution postérieure du discours identitaire français. L'« événement » de la rentrée 2014, *Le suicide français* d'Éric Zemmour (Paris : Albin Michel 2014), enchaîne sur certaines des idées d'Alain Finkielkraut. On ne s'étonnera donc pas de voir Zemmour être invité par Finkielkraut dans son émission *Répliques* sur *France Culture*, 10/01/2015.

3 René Pommier : *Études littéraires. Ronsard, Molière, Bossuet, Racine, Rousseau, Chateaubriand, Apollinaire*. Paris : Eurédit 2009, p. 110.

4 Chateaubriand : *Mémoires d'Outre-Tombe*, p. 250.

5 Françoise Dargent : « Alain Finkielkraut, en route vers l'immortalité ». Dans : *Le Figaro*, 13/03/2014.

6 Mohammed Aissaoui/Françoise Dargent : « Alain Finkielkraut, élu à l'Académie française ». Dans : *Le Figaro*, 10/04/2014.

7 Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*, résumé sur la jaquette du livre.

ovation. Quelques jours plus tard, le lundi 14 octobre, l'émission *La Grande Table* lui ouvre ses portes sur *France Culture* pour présenter le nouveau livre qui sera en vente, dans les librairies, seulement quelques jours plus tard. La bienveillance mitigée que le livre inspire au sociologue des religions Raphaël Liogier, qui se demande si le philosophe ne généralise pas « un peu » avec sa critique des « nouveaux arrivants » notamment musulmans, se transforme quatre jours plus tard (le 18 octobre) en rejet total sur le plateau de *Ce soir (ou jamais)* de *France 2*. Pris à partie, pour ne pas dire « bashé »⁸, par le scénariste Abdel Raouf Dafri, qui lui reproche de ne pas aimer la France actuelle où il y aurait « trop de négros et trop de bicos » – ce serait le non-dit astucieusement caché par Finkielkraut sous l'expression euphémique « nouveaux arrivants » –, le philosophe proteste haut et fort contre un discours qu'il juge « diffamatoire » et qui ferait de lui un raciste, une accusation que rien dans son livre (proteste-t-il) n'autoriserait. Et pourtant, des voix beaucoup plus mesurées que celle de Dafri se demandent, elles aussi, si Finkielkraut ne se brûle pas au feu de l'identité.⁹ Pour Jean Birnbaum, journaliste au *Monde*, « le ton et le lexique » de *L'Identité malheureuse*

manifestent une aliénation exaltée. Et c'est là qu'intervient le non-dit, qui a pour nom Renaud Camus. Avec les écrits politiques de ce dernier, *L'Identité malheureuse* partage des mots, des références et surtout la même obsession d'une double décadence : celle de la « Grande Déculturation » (par l'école) et celle du « Grand Remplacement » (par « l'immigration de peuplement »). Chez l'un comme chez l'autre, la France devient une « auberge espagnole »¹⁰ où les « Français qu'on n'ose plus dire de souche ne savent plus où ils habitent. »¹¹

C'est encore un plateau de *France 2*, celui du *Saturday night show* : *On n'est pas couché*, qui (le 26 octobre) offre à Finkielkraut la possibilité de réagir à cet essai de décryptage du prétendu sous-texte de *L'Identité malheureuse*. Avec le philosophe politique Leo Strauss, il qualifie le raisonnement de Birnbaum de *reductio ad Hitlerum*,¹² parce que ce ne seraient pas ses arguments mais ses « fréquentations proches du Front National » – Renaud Camus – et donc proches du nazisme qui prouveraient sa culpabilité.¹³ À partir de ce moment, tout le débat de l'émission tourne autour de la question de savoir si les reproches faits à *L'Identité malheureuse* reposent sur un raisonnement fallacieux. Les spectateurs assistent alors à un « clash » non pas, selon la répartition des rôles, entre chroniqueurs et auteur, mais entre les deux chroniqueurs Natacha Polony et Aymeric Caron, ce qui permet à Alain Finkielkraut d'ironiser avec amertume sur la façon dont ses adversaires « malveillants » – dans ce cas, Aymeric Caron – essaieraient de mettre à jour le soi-disant « vrai » message de son livre, message qui se résumerait ainsi selon eux : « À bas les étrangers, foutez le camp, on est bien chez nous ! »¹⁴

Après ce long détour – long mais nécessaire – retournons au texte de Chateaubriand et à l'usage qu'Alain Finkielkraut en fait. L'essayiste lui-même nous invite à une lecture sérieuse puisqu'il reproche à ses détracteurs de ne voir dans son texte qu'une « poudre aux yeux citationnelle d'ancien khâgneux »¹⁵ destinée à cacher le noyau dur et méprisable selon eux de son raisonnement.

⁸ Bruno Roger-Petit : « Finkielkraut bashé dans « CSOJ » : un spectacle politique pervers orchestré par Taddéi ? ». Dans : *Nouvel Observateur Le Plus*, 19/10/2013.

⁹ Jean Birnbaum : « Alain Finkielkraut joue avec le feu ». Dans : *Le Monde des Livres*, 23/10/2013.

¹⁰ Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*, p. 114.

¹¹ Birnbaum : « Alain Finkielkraut joue avec le feu ».

¹² Leo Strauss : *Natural Right and History*. Chicago/London : Chicago University Press 1965, pp. 42s. : « Unfortunately, it goes without saying that in our examination we must avoid the fallacy that in the last decades has frequently been used as a substitute for the *reductio ad absurdum* : the *reductio ad Hitlerum*. A view is not refuted by the fact that it happens to have been shared by Hitler. »

¹³ En février 2014, Alain Finkielkraut ne témoignera pas en faveur de Camus, poursuivi en justice pour des propos racistes : « On annonçait Alain Finkielkraut, susceptible, disait-on, de faire basculer l'audience par son aura. Mais le philosophe, qui ne fait pas mystère de son amitié pour Renaud Camus, s'est désisté voilà deux jours. La raison ? Il ne croit pas pouvoir défendre les propos incriminés et pense qu'il desservirait la cause, a-t-il confié à Camus, selon le Journal intime que ce dernier met chaque jour en ligne. » (Jérôme Dupuis : « Renaud Camus poursuivi pour incitation à la haine raciale ». Dans : *L'Express*, 22/02/2014). Deux mois plus tard, le 10 avril 2014 (et donc le jour même de l'élection d'Alain Finkielkraut à l'*Académie française*), Renaud Camus sera condamné par la 17^e chambre du Tribunal correctionnel de Paris « pour provocation à la haine ou à la violence pour des propos tenus le 18 décembre 2010 lors des Assises internationales sur l'islamisation, à Paris » (*Le Monde*, 10/04/2014 - article non signé).

¹⁴ Laurent Ruquier : « On n'est pas couché ». Dans : *France 2*, 26/10/2013.

¹⁵ Ibid.

« Des peuplades de l'Orénoque n'existent plus » – curieusement, le point de départ du texte de Chateaubriand est un regard jeté sur la barbarie du colonialisme, barbarie qui, selon Finkielkraut, est à la base de l'interrogation majeure de l'identité française, celle des communautarismes modernes.¹⁶ L'extermination d'un peuple brutalement colonisé entraîne la disparition de sa langue qui ne subsiste qu'en termes de « substrat » dans la civilisation qui lui succède. Or, Chateaubriand nous dit que le même sort est réservé aux langues modernes qui, elles, ne sont à leur tour que les transformations dégénératives des langues anciennes. Le discours linguistique qui sous-tend ce dernier raisonnement est évidemment celui de la « corruption des langues », discours qui s'installe en Europe avec Flavio Biondo¹⁷ dès les débuts de la Renaissance italienne, mais qui se maintient jusqu'à l'établissement de la linguistique historique et comparative au 19^e siècle.¹⁸ Dès ses débuts, ce discours explique la disparition du latin et la naissance des langues romanes par l'immigration des peuples germaniques qui auraient altéré la pureté de la latinité romaine et produit ainsi une langue métisse : « adulterinam hanc mixtam loquelam ». ¹⁹ Or, contrairement au pronostic de Chateaubriand (dont Alain Finkielkraut se réclame), ce n'est pas la ou les langues des immigrés qui se sont imposées – bien au contraire, ce sont elles qui ont disparu –, mais la langue des habitants de l'Empire romain dont les langues romanes sont issues. Le « jargon » que parle le « dernier curé franco-gaulois » (pour reprendre les mots choisis par Chateaubriand) n'est ni le celtique ni le francique, mais bel et bien une langue néolatine.

Pour Alain Finkielkraut, la citation de Chateaubriand constitue l'« épitaphe » d'un monde voué à la disparition, un monde où on parlait français et où on le parlait bien. Les deux aspects, celui de la « concurrence des langues » et celui de la norme, sont pareillement importants pour la défense de ce qu'il y a de spécifique dans l'identité française. Quant à la « concurrence des langues » (encore un discours linguistique légué par la Renaissance) l'essai regarde moins du côté des langues régionales ou des langues des migrants, mais plutôt du côté de l'anglais. On ne s'étonnera donc pas de voir le philosophe attaquer le projet de loi Fioraso qui met fin, dit-il, au « monopole de la langue nationale dans les cours, examens, mémoires et thèses ». ²⁰ Malheureusement, la discussion autour du projet de loi qui a été finalement adopté en juillet 2013, se limite à considérer comme scandaleux les propos tenus par la ministre au moment de le présenter en mars 2013, on s'en souvient peut-être :

Si nous n'autorisons pas les cours en anglais, nous n'attirerons pas les étudiants des pays émergents comme la Corée du Sud et l'Inde. Et nous nous retrouverons à cinq à discuter de Proust autour d'une table, même si j'aime Proust.²¹

Dans une discussion avec Antoine Compagnon, qui avait qualifié ces propos de « friendly fire », ²² Geneviève Fioraso admet le caractère provocateur de sa formule sans pour autant céder sur le fond du problème dont la solution passe par la reconnaissance du fait que, depuis bien longtemps, le français n'est plus une langue internationale au même niveau que l'anglais.²³ Cependant, pour pallier le reproche d'abandonner la défense de la langue française, la version définitive de l'article 2 de la Loi n° 2013-660 du 22 juillet 2013 relative à l'enseignement supérieur et à la recherche développe tout un dispositif de mesures, qui ne vise pas seulement à autoriser et en même temps restreindre un enseignement en anglais, mais aussi à dispenser parallèlement un enseignement de la langue française :

¹⁶ Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*, pp. 100ss.

¹⁷ Flavio Biondo : *De verbis romanae locutionis*. Florence 1435. Dans : Mirko Tavoni (Éd.) : *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*. Padova : Antenore 1984, pp. 197–215.

¹⁸ Cordula Neis : « Korruption ». Dans : Gerda Hassler/Cordula Neis (Éds.) : *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 vols. Berlin/New York : De Gruyter 2009, vol. 1, pp. 567–582.

¹⁹ Biondo : *De verbis romanae locutionis*. Florence 1435, pp. 214s.

²⁰ Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*, p. 156.

²¹ Ibid. Les propos de la ministre avaient été recueillis par Véronique Soulé : « Réforme du supérieur : le projet fade fâche déjà ». Dans : *Libération*, 19/03/2013.

²² Antoine Compagnon : « Un amour de Mme Fioraso ». Dans : *Libération*, 03/04/2013.

²³ Hervé Gardette : « Réforme de l'enseignement supérieur : le français va-t-il filer à l'anglaise ? ». Dans : *Du Grain à moudre, France Culture*, 09/05/2013.

I.-La maîtrise de la langue française et la connaissance de deux autres langues font partie des objectifs fondamentaux de l'enseignement.

II.-La langue de l'enseignement, des examens et concours, ainsi que des thèses et mémoires dans les établissements publics et privés d'enseignement est le français. Des exceptions peuvent être justifiées :

1° Par les nécessités de l'enseignement des langues et cultures régionales ou étrangères ;

2° Lorsque les enseignants sont des professeurs associés ou invités étrangers ;

3° Par des nécessités pédagogiques, lorsque les enseignements sont dispensés dans le cadre d'un accord avec une institution étrangère ou internationale tel que prévu à l'article L. 123-7 ou dans le cadre d'un programme européen ;

4° Par le développement de cursus et diplômes transfrontaliers multilingues.

Dans ces hypothèses, les formations d'enseignement supérieur ne peuvent être que partiellement proposées en langue étrangère et à la condition que l'accréditation concernant ces formations fixe la proportion des enseignements à dispenser en français. Le ministre chargé de l'usage de la langue française en France est immédiatement informé des exceptions accordées, de leur délai et de la raison de ces dérogations.

Les étudiants étrangers bénéficiant de formations en langue étrangère suivent un enseignement de langue française lorsqu'ils ne justifient pas d'une connaissance suffisante de cette dernière. Leur niveau de maîtrise suffisante de la langue française est évalué pour l'obtention du diplôme.

Les enseignements proposés permettent aux étudiants francophones d'acquérir la maîtrise de la langue d'enseignement dans laquelle ces cours sont dispensés.

Les écoles étrangères ou spécialement ouvertes pour accueillir des élèves de nationalité étrangère, ainsi que les établissements dispensant un enseignement à caractère international, ne sont pas soumis à l'obligation prévue au premier alinéa.²⁴

La Loi Fioraso présente l'autorisation d'un enseignement supérieur en langue étrangère comme une exception à la règle selon laquelle le français est « la langue de l'enseignement, des examens et concours, ainsi que des thèses et mémoires ». Elle le fait d'ailleurs en élargissant seulement le cadre des exceptions prévues déjà par l'article 11 de la Loi n° 94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française, c'est-à-dire la « Loi Toubon » dont les dispositions avaient été transférées à l'article L121-3 du « Code de l'éducation » en 2000.²⁵ Cela prouve que même la loi la plus orientée vers la défense du français n'a pas perdu de vue ce qu'elle appelle les « nécessités » d'un monde scientifique international d'où l'universalité de la langue française a disparu. Fait plus significatif encore, les travaux préparatoires de la Loi Fioraso ont révélé qu'un nombre très élevé de formations supérieures en France sont déjà enseignées en anglais – enseignées « dans l'illégalité », comme l'a précisé le rapporteur Vincent Feltesse.²⁶ À titre d'exemple, on pourrait citer la « graduate school » de la grande école où Alain Finkielkraut a enseigné pendant 25 ans : l'*École Polytechnique*. Les vidéos qui présentent les programmes de l'école doctorale sont toutes en anglais, avec version française, si besoin en est.²⁷ Tout cela prouve qu'en matière de langues, la Loi Fioraso ne fait qu'entériner des pratiques déjà existantes.

Force est de constater qu'il n'y a de réflexion réaliste sur la place du français dans le monde de la recherche ni dans certains débats publics sur la Loi Fioraso, ni dans *L'Identité française*. Or, tout en déplaçant le foyer d'attention, Alain Finkielkraut est revenu sur le problème de la « concurrence des langues » dans une discussion qui, sur le plateau de *Des Paroles et des Actes*, l'a opposé au ministre de l'Intérieur Manuel Valls en février 2014. En se référant à un rapport sur l'intégration remis au premier ministre en décembre 2013, Alain Finkielkraut reproche au gouvernement socialiste de caractériser le français de « langue dominante d'un pays plurilingue ». ²⁸ À y regarder de plus près, le rapport en question²⁹ décrit très correctement,

²⁴ République Française : Loi n° 2013-660 du 22 juillet 2013 relative à l'enseignement supérieur et à la recherche, Art. 2, 14/07/2014.

²⁵ République Française : Loi n° 94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française, Art. 11. – Code de l'Éducation, L 121-3, 14/07/2014.

²⁶ Vincent Feltesse : Rapport 1042 sur le projet de loi relatif à l'enseignement supérieur et à la recherche. Assemblée Nationale, 16/03/2013.

²⁷ École Polytechnique : « Interview de Thahn-Tam Lê sur l'école doctorale », 14/07/2014. Entretemps, la version anglaise a été retirée. Voir la version française : <http://www.graduateschool.polytechnique.edu/accueil-graduate-school/informations-pratiques/interview-de-thahn-tam-le-sur-l-ecole-doctorale-72801.kjsp?RH=1295969756481>, 16/06/2015.

²⁸ David Pujadas : « Des Paroles et des Actes ». Dans : *France 2*, 06/02/2014.

²⁹ République Française/Premier Ministre : *Refondation de la politique d'intégration : relevé de conclusions des groupes de travail, volet « Connaissance reconnaissance »*, 16/06/2015.

avec les mots du chercheur au CNRS Hervé Adami, la situation sociolinguistique du « migrant qui arrive en France » et qui « est confronté à une situation que [Louis-Jean] Calvet (1987)³⁰ définit comme « un type de plurilinguisme à langue dominante unique » : des langues régionales, encore vivaces pour certaines, aux créoles et aux langues des migrants en passant par les nombreuses nuances des variétés et des variations sociales, la France est un pays plurilingue dans lequel le français est la langue dominante ».³¹

Au moment où Alain Finkielkraut critiquait le rapport sur l'intégration, celui-ci avait déjà été retiré à la suite d'un article « au lance-feu »³² du *Figaro*³³ et avait été remplacé par une nouvelle « feuille de route du gouvernement » qui utilise curieusement des mots-clés du discours finkielkrautien, « Politique d'égalité républicaine et d'intégration ».³⁴ Pourtant, cette nouvelle prise de position gouvernementale ne satisfait pas non plus le philosophe, parce qu'elle remplacerait, selon lui, l'intégration par la lutte contre la discrimination. « Toutes les mesures qui sont prises [proclame-t-il, « le cœur serré »], visent non à mettre la diversité aux normes de la France, mais la France aux normes de la diversité ».³⁵ Le ministre a beau insister sur le fait que le gouvernement mise sur l'intégration des « nouveaux arrivants » par l'apprentissage du français « à un niveau bien plus élevé que nous ne connaissons », Alain Finkielkraut insiste sur la mise en question de la langue française par le plurilinguisme existant et lance, en guise de conclusion, l'appel : « Soyons fidèles à l'ordonnance de Villers-Cotterêts, le français est la langue du Royaume et le Royaume est la République. »³⁶

Probablement la référence à l'Ordonnance de Villers-Cotterêts fait-elle partie de l'héritage culturel qu'Alain Finkielkraut veut transmettre aux générations futures. Cependant, faire de l'« ordonnance sur le fait de justice » dans le contexte qui est le sien un symbole du monolinguisme républicain est un anachronisme qu'un historien de la langue ne peut accepter que très difficilement.³⁷ Qui plus est, depuis un certain temps déjà,³⁸ le monolinguisme républicain tel qu'il s'exprime depuis 1992 seulement³⁹ à l'article 2 de la Constitution de la V^e République – « la langue de la République est le français » – n'a pas été atténué par rapport aux langues des migrants, certes, mais l'a bien été par rapport aux langues régionales de France.

On se souvient peut-être, dans ce contexte, que le gouvernement de Lionel Jospin a signé la « Charte européenne des langues régionales ou minoritaires » en 1999. Cette signature n'a pas été suivie d'une ratification parce que le Conseil constitutionnel a jugé que l'application de la Charte garantit une protection de ces langues et de leurs locuteurs qui porte atteinte aux principes d'indivisibilité, d'égalité et d'unicité de la République.⁴⁰ Depuis, la France s'est trouvée dans une position plutôt malaisée. Au niveau mondial et pour ménager une place au français par rapport à l'anglais, la France s'est faite et se fait toujours le héraut de la diversité linguistique. Au niveau européen et en tant que membre du Conseil de l'Europe, elle a participé (et participe) à toutes les recommandations – parfois assez sévères – que cette institution adopte pour défendre et promouvoir le plurilinguisme dans les pays membres où la Charte est ratifiée.⁴¹ La France contribue donc à veiller sur l'exécution méticuleuse d'une politique linguistique qu'elle refuse

30 Louis-Jean Calvet : *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris : Hachette 1987.

31 Hervé Adami : « Acculturation linguistique et acquisition du français ». Dans : *Langues et cité* 13 (2008), pp. 1–3, p. 1. Voir aussi Hervé Adami : *La formation linguistique des migrants : intégration, littératie, alphabétisation*. Paris : CLE 2009.

32 Marie-Sandrine Sgherri : « Rapport sur l'intégration : l'incroyable bourde de Matignon ». Dans : *Le Point*, 17/12/2013.

33 Stéphane Kovacs : « Intégration : un rapport choc ». Dans : *Le Figaro*, 12/12/2013 ; Anne Rován/Solenn de Royer : « François Hollande prend ses distances avec le rapport sur l'intégration ». Dans : *Le Figaro*, 13/12/2013.

34 *République Française/Premier Ministre : Politique d'égalité républicaine et d'intégration. Feuille de route du gouvernement*, 11/02/2014.

35 Pujadas : « Des Paroles et des Actes ».

36 Ibid.

37 Jacques Chaurand : *Nouvelle histoire de la langue française*. Paris : Seuil 1999, p. 150.

38 *République Française : Loi constitutionnelle n° 2008–724 du 23 juillet 2008 de modernisation des institutions de la V^e République, Art. 40.*

39 *République Française : Loi constitutionnelle n° 92–554 du 25 juin 1992.*

40 JO 18/06/1999, p. 8964. Voir Franz Lebsanft : « Frankreichs Mehrsprachigkeit. Jakobiner gegen Girondisten : Die Debatte um die Europäische Charta der Regional- und Minderheitensprachen (1996–1999) ». Dans : Monika Schmitz-Emans (Éd.) : *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg : Synchron 2004 (Hermeia, 7), pp. 175–188.

41 Sur le mécanisme de suivi de la Charte, voir Franz Lebsanft/Monika Wingender (Éds.) : *Europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen. Ein Handbuch zur Sprachpolitik des Europarats*. Berlin/Boston : De Gruyter 2012.

catégoriquement d'appliquer sur son propre territoire. Pour ne pas être exposé en France et ailleurs à des critiques visant ces deux types d'incohérence, le gouvernement de François Fillon a amélioré en 2008 le statut des langues de France en introduisant dans la Constitution le nouvel article 75-1, qui fait de ces langues un élément du « patrimoine de la France ». Toutefois, la hiérarchisation des langues reste intacte : dans la Constitution, le français, « langue de la République », est mentionné dès le titre premier « De la souveraineté », les langues de France seulement au titre XII « Des collectivités territoriales ». Même si le gouvernement de Jean-Marc Ayrault a voulu aller plus loin que son prédécesseur en proposant une loi constitutionnelle permettant la ratification de la « Charte », il n'a pas remis en cause la place privilégiée de la langue nationale.⁴² D'autre part, les discussions autour de cette proposition de loi à l'Assemblée nationale ont montré que du point de vue constitutionnel, la ratification de la « Charte » s'avère toujours difficile, voire impossible.⁴³

On a dit que la défense du français telle qu'Alain Finkielkraut la conçoit, comprend deux aspects, celui du statut du français par rapport à d'autres langues et celui de la norme. Sous ce dernier chapitre, l'écrivain réunit à peu près tous les reproches que le discours puriste traditionnel fait tant aux locuteurs qu'aux linguistes, ces ennemis éternels des « grammairiens », défenseurs du « bon usage ».⁴⁴ En ce qui concerne le système linguistique, Finkielkraut se plaint de l'« appauvrissement » syntaxique et lexical de la langue ; quant au diasystème du français, il constate le nivellement des niveaux de langue. Sa critique de la transgression du tabou scatologique est particulièrement édifiante : « *Merde* et *chiant* n'ont plus d'odeur mais ces mots conservent sur leurs synonymes bien élevés la supériorité de l'affect brut sur l'affection, le jeu social et les contraintes du monde. »⁴⁵ Malheureusement, Finkielkraut, qui dans ce contexte se réfère au *Répertoire des délicatesses du français contemporain* de Renaud Camus,⁴⁶ oublie de nous dire que cette transgression date d'une époque qu'il situe bien en amont des grands changements dont il se plaint. Qui ne se souvient pas des « grandes dates historiques » publiées par le *Canard enchaîné* un 29 septembre 1976 : « 14 juillet 1789 prise de la Bastille – 28 septembre 1976 *Merde* entre au *Monde* sur toute la largeur d'une page (publicitaire) » ?⁴⁷

À qui la faute dans cette prétendue dégradation du français ? Selon le philosophe, les premiers responsables sont, bien sûr, les linguistes : « Ils n'indiquent plus la marche à suivre ; se gardant bien de faire la police, ils accompagnent, tout sourires, l'évolution de la langue. »⁴⁸ S'il fallait prendre le parti des linguistes, on aimerait répondre à Alain Finkielkraut qu'ils garderaient même le sourire en constatant que l'amoureux de la langue qu'il est, n'échappe pas non plus à cette évolution. « Soixante-huit est fini, alors tu la fermes ! » lance-t-il dans une discussion télévisée à Daniel Cohn-Bendit en utilisant une expression qui, du temps de son agrégation en lettres modernes, était qualifiée de « populaire » dans le *Petit Robert*

42 Sénat : Proposition de loi constitutionnelle adoptée par l'Assemblée nationale autorisant la ratification de la « Charte européenne des langues régionales ou minoritaires », 28/01/2014.

43 Le député Henri Guaino (UMP) – ancien conseiller du Président Nicolas Sarkozy – cite le compte rendu officiel du Comité consultatif en faveur de la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique interne installé par le gouvernement actuel : « Le Comité consultatif a été conçu, au départ, avec un objectif : trouver un moyen de ratifier la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires. Les réflexions ont abouti à un constat : la ratification s'avère impossible. Comme il est impossible de modifier la Constitution sans introduire une incohérence majeure en son sein, le processus de ratification de la Charte est donc définitivement abandonné. » (*Assemblée nationale, XIV^e législature, séance du mercredi 22 janvier 2014, Compte rendu intégral*, p. 817). Ces phrases ne se trouvent pas dans le résumé de ce rapport. Le gouvernement socialiste de Manuel Valls poursuit néanmoins le projet d'une modification de la Constitution qui permette la ratification de la Charte, voir Sénat : *Projet de loi constitutionnelle autorisant la ratification de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires présenté au nom de M. Valls, premier ministre, par Mme Christiane Taubira, garde des sceaux, ministre de la justice, Session extraordinaire 2014–2015, 31/07/2015.*

44 Voir André Martinet : « Les puristes contre la langue ». Dans : André Martinet : *Le français sans fard*. Paris : Seuil 1969, pp. 25–32.

45 Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*, p. 159.

46 Paris : P.O.L 2000, pp. 105–107 (*chier*).

47 Hans Helmut Christmann : « Das Französische der Gegenwart : zu seiner Norm und seiner « défense » ». Dans : Franz Josef Hausmann (Éd.) : *Die französische Sprache von heute*. Darmstadt : Wiss. Buchgesellschaft 1983, pp. 411–440, p. 423. Voir aussi Hans-Martin Gauger : *Das Feuchte und das Schmutzige. Kleine Linguistik der vulgären Sprache*. München : Beck 2012.

48 Finkielkraut : *L'Identité malheureuse*, p. 154.

mais ne l'est plus aujourd'hui.⁴⁹

Revenons une dernière fois aux oiseaux de l'Orénoque et au « corbeau envolé de la cage du dernier curé franco-gaulois » pour rappeler que dans l'histoire de la langue et littérature françaises, il y a eu un temps où les perroquets ont appris à parler un français exquis. Il s'agit évidemment de la Renaissance et de *L'Amant vert* de Jean Lemaire de Belges, c'est-à-dire du poème courtois sur le perroquet suicide de Marguerite d'Autriche, perroquet dont la

[...] langue malheureuse
 Laboura tant à son futur dommaige
 Qu'elle oublia son langaige ramaige
 Pour sçavoir faire ou sermon ou harengue,
 Tant en françois comme en langue flamengue,
 En castillan et en latin aussi
 Dont à l'apprendre il souffrit maint soucy.
 Or estoit il ung parfait truchemant,
 Et ne restoit fors sçavoir l'alemant,
 En quoy gisoit son esperance seure ;
 Se grief rebout ne lui eust couru seure.
 Mais laissé fut en ung trop dur sejour,
 Dont il mourut de dueil ce propre jour,
 Et lui fut fait ce monument et tombe ;
 Dessus lequel pluye et rousée tombe ;
 Si aura il (par faveur supernelle)
 Louenge et bruit en mémoire eternelle.⁵⁰

S'il est permis à Alain Finkielkraut de célébrer l'enterrement de la langue française avec un texte brillant de Chateaubriand qui sait concilier, comme l'a dit René Pommier, « l'extrême gravité et la bouffonnerie »⁵¹, on me pardonnera, je l'espère, de fêter le début du rayonnement international du français avec ces vers galants du maître de Clément Marot. À ce moment-là et avant de devenir la langue universelle que l'on sait, le français était une langue européenne à pied d'égalité avec tant d'autres. Il me semble que beaucoup des critiques de *L'Identité malheureuse* ont mieux compris que son auteur et ses adeptes que le français est redevenu une langue de ce type, ce qui n'empêche pas les locuteurs, mais aussi les apprenants étrangers du français, de tourmenter leur propre langue pour faire de beaux sermons ou de belles harangues dans la langue de Molière.

Bibliographie

Sources

Biondo, Flavio : *De verbis romanae locutionis*. Florence 1435. Dans : Mirko Tavoni (Éd.) : *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*. Padova : Antenore 1984.

Chateaubriand, François-René de : *Mémoires d'Outre-Tombe*. Éd. par Maurice Levailant. Paris : Gallimard 1951 (Bibliothèque de la Pléiade, 67).

Finkielkraut, Alain : *L'Identité malheureuse*. Paris : Stock 2013.

— : « Répliques ». Dans : *France Culture*, 10/01/2015. <http://www.franceculture.fr/emission-repliques-1> (14/07/2014).

Lemaire de Belges, Jean : *Les Épîtres de l'Amant vert*. Éd. par Jean Frappier, Lille : Giard/Genève : Droz

⁴⁹ Frédéric Taddei : « Ce soir (ou jamais) ». Dans : *France 2*, 22/03/2013. *Petit Robert 1973 « populaire », Nouveau Petit Robert 2013 « familier »* (s.v. « fermer »).

⁵⁰ Éd. par Jean Frappier, Lille : Giard/Genève : Droz 1948, vv. 240–256.

⁵¹ Pommier : *Études littéraires*, p. 111.

1948.

Zemmour, Éric : *Le suicide français*. Paris : Albin Michel 2014.

Ouvrages critiques

Adami, Hervé : « Acculturation linguistique et acquisition du français ». Dans : *Langues et cité*, 13 (2008), pp. 1–3.

— : *La formation linguistique des migrants : intégration, littérature, alphabétisation*. Paris : CLE 2009.

Aissaoui, Mohammed/Dargent, Françoise : « Alain Finkielkraut, élu à l'Académie française ». Dans : *Le Figaro*, 10/04/2014. <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/10/03005-20140410ARTFIG00221-alain-finkielkraut-elu-a-l-academie-francaise.php> (14/07/2014).

Assemblée nationale : XIV^e législature, séance du mercredi 22 janvier 2014 : Compte rendu intégral. <http://www.assemblee-nationale.fr/14/pdf/cri/2013-2014/20140139.pdf> (14/07/2014).

Birnbaum, Jean : « Alain Finkielkraut joue avec le feu ». Dans : *Le Monde des Livres*, 23/10/2013. http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/10/23/alain-finkielkraut-une-deroute-francaise_3501717_3260.html (14/07/2014).

Calvet, Louis-Jean : *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris : Hachette 1987.

Camus, Renaud : *Répertoire des délicatesses du français contemporain*. Paris : P.O.L. 2000.

Chaurand, Jacques : *Nouvelle histoire de la langue française*. Paris : Seuil 1999.

Christmann, Hans Helmut : « Das Französische der Gegenwart : zu seiner Norm und seiner ‹ défense › ». Dans : Franz Josef Hausmann (Éd.) : *Die französische Sprache von heute*. Darmstadt : Wiss. Buchgesellschaft 1983.

Compagnon, Antoine : « Un amour de Mme Fioraso ». Dans : *Libération*, 03/04/2013. http://www.liberation.fr/culture/2013/04/03/un-amour-de-mme-fioraso_893423 (14/07/2014).

Dargent, Françoise : « Alain Finkielkraut, en route vers l'immortalité ». Dans : *Le Figaro*, 13/03/2014. <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/03/13/03005-20140313ARTFIG00353-alain-finkielkraut-vers-l-academie-francaise.php> (14/07/2014).

Dupuis, Jérôme : « Renaud Camus poursuivi pour incitation à la haine raciale ». Dans : *L'Express*, 22/02/2014. http://www.lexpress.fr/actualite/societe/justice/renaud-camus-poursuivi-pour-incitation-a-la-haine-raciale_1494216.html (14/07/2014).

École Polytechnique : « Interview de Thahn-Tam Lê sur l'école doctorale ». <http://www.graduateschool.polytechnique.edu/home/phd-program/about-us/interview-with-thahn-tam-le-on-the-phd-program-72847.kjsp?RH=1295969756481> (14/07/2014).

Feltesse, Vincent : *Rapport 1042 sur le projet de loi relatif à l'enseignement supérieur et à la recherche*. Dans : *Assemblée Nationale*, 16/03/2013. <http://www.assemblee-nationale.fr/14/rapports/r1042.asp> (14/07/2014).

Gardette, Hervé : « Réforme de l'enseignement supérieur : le français va-t-il filer à l'anglaise ? ». Dans : *Du Grain à moudre, France Culture*, 09/05/2013. <http://www.franceculture.fr/emission-du-grain-a-moudre-reforme-de-l-enseignement-superieur-le-francais-va-t-il-filer-a-l-anglais> (14/07/2014).

Gauger, Hans-Martin : *Das Feuchte und das Schmutzige. Kleine Linguistik der vulgären Sprache*. München : Beck 2012.

Kovacs, Stéphane : « Intégration : un rapport choc ». Dans : *Le Figaro*, 12/12/2013. <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/12/12/01016-20131212ARTFIG00629-integration-un-rapport-choc.php> (14/07/2014).

Lebsanft, Franz : « Frankreichs Mehrsprachigkeit. Jakobiner gegen Girondisten : Die Debatte um die Europäische Charta der Regional- und Minderheitensprachen (1996–1999) ». Dans : Monika Schmitz-Emans (Éd.) : *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg : Synchron 2004 (Hermeia, 7), pp. 175–188.

Lebsanft, Franz/Wingender, Monika (Éds.) : *Europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen. Ein Handbuch zur Sprachpolitik des Europarats*. Berlin/Boston : De Gruyter 2012.

- Martinet, André : « Les puristes contre la langue ». Dans : André Martinet : *Le français sans fard*. Paris : Seuil 1969, pp. 25–32.
- Neis, Cordula : « Korruption ». Dans : Gerda Hassler/Cordula Neis (Éds.) : *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 vols.. Berlin/New York : De Gruyter 2009, vol. 1, pp. 567–582.
- Pommier, René : *Études littéraires. Ronsard, Molière, Bossuet, Racine, Rousseau, Chateaubriand, Apollinaire*. Paris : Eurédit 2009.
- Pujadas, David : « Des Paroles et des Actes ». Dans : *France 2*, 06/02/2014. http://www.francetvinfo.fr/replay-magazine/france-2/des-paroles-et-des-actes/des-paroles-et-des-actes-du-jeudi-6-fevrier-2014_518479.html (14/07/2014).
- République Française : *Code de l'Éducation*. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006071191> (14/07/2015).
- : *Loi constitutionnelle n° 92–554 du 25 juin 1992*. <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000723466> (14/07/2014).
- : *Loi n° 94–665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française*. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000349929&dateTexte=20110513> (14/07/2014).
- : *Loi constitutionnelle n° 2008–724 du 23 juillet 2008 de modernisation des institutions de la V^e République*. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000019237256#LEGIARTI000019238731> (14/07/2014).
- : *Loi n° 2013–660 du 22 juillet 2013 relative à l'enseignement supérieur et à la recherche*. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000027735009> (14/07/2014).
- République Française/Premier Ministre : *Politique d'égalité républicaine et d'intégration. Feuille de route du gouvernement*, 11/02/2014. http://archives.gouvernement.fr/ayrault/sites/default/files/dossier_de_presses/feuille_de_route_-_politique_degalite_republicaine_et_dintegration.pdf (14/07/2014).
- : *Refondation de la politique d'intégration : relevé de conclusions des groupes de travail, volet « Connaissance reconnaissance »*. <http://archives.gouvernement.fr/ayrault/presse/refondation-de-la-politique-d-integration-releve-de-conclusions.html> (14/07/2014).
- Rey-Debove, Josette/Rey, Alain : *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert 1973.
- : *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert 2013.
- Roger-Petit, Bruno : « Finkielkraut bashé dans « CSOJ » : un spectacle politique pervers orchestré par Taddéi ? ». Dans : *Nouvel Observateur Le Plus*, 19/10/2013. <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/958012-finkielkraut-bashe-dans-csoj-un-spectacle-politique-pervers-orchestre-par-taddei.html> (14/07/2014).
- Rovan, Anne/Royer, Solenn de : « François Hollande prend ses distances avec le rapport sur l'intégration ». Dans : *Le Figaro*, 13/12/2013. <http://www.lefigaro.fr/politique/2013/12/13/01002-20131213ARTFIG00570-rapport-sur-l-integration-ayrault-destabilise.php> (14/07/2014).
- Ruquier, Laurent : « On n'est pas couché ». Dans : *France 2*, 26/10/2013. <https://www.youtube.com/watch?v=g1i470bCwMo> (14/07/2014).
- Sénat : *Proposition de loi constitutionnelle adoptée par l'Assemblée nationale autorisant la ratification de la « Charte européenne des langues régionales ou minoritaires »*, 28/01/2014. <http://www.senat.fr/leg/pp13-320.html> (14/07/2014).
- : *Projet de loi constitutionnelle autorisant la ratification de la « Charte européenne des langues régionales ou minoritaires » présenté au nom de M. Valls, premier ministre, par Mme Christiane Taubira, garde des sceaux, ministre de la justice*, Session extraordinaire 2014–2015, 31/07/2015. <http://www.senat.fr/leg/pjl14-662.html> (05/08/2015).
- Sgherri, Marie-Sandrine : « Rapport sur l'intégration : l'incroyable bourde de Matignon ». Dans : *Le Point*, 17/12/2013. http://www.lepoint.fr/politique/rapport-sur-l-integration-l-incroyable-bourde-de-matignon-17-12-2013-1770608_20.php (14/07/2014).
- Soulé, Véronique : « Réforme du supérieur : le projet fade fâche déjà ». Dans : *Libération*, 19/03/2013. <http://www.liberation.fr/societe/2013/03/19/reforme-du-superieur-le-projet-fade-fache-de>

ja_889812 (14/07/2014).

Strauss, Leo : *Natural Right and History*. Chicago/London : Chicago University Press 1965.

Taddeï, Frédéric : « Ce soir (ou jamais) ». Dans : *France 2*, 22/03/2013. http://www.france2.fr/emissions/ce-soir-ou-jamais/diffusions/22-03-2013_38320 (14/07/2014).

Les conflits linguistiques en Europe de l'Ouest et en Europe de l'Est

Peut-on établir un canon?

1. Un canon linguistique européen? Un canon européen du conflit linguistique ?

Il est très difficile de trouver les origines d'un canon littéraire commun à toute l'Europe: l'on s'en rend compte assez rapidement en jetant un coup d'œil à certaines des contributions de ce volume. Il en va de même avec les langues européennes. En revanche, contrairement à ce qu'il en est de la littérature et peut-être aussi des études culturelles, la simple notion de « canon » n'est pas populaire dans le domaine de la linguistique. Un terme qui a toutefois réussi à s'imposer en linguistique et qui pourrait être considéré comme un équivalent à la notion de « canon littéraire », comme elle est conçue ici par la plupart de ceux qui ont contribué à cet ouvrage, est celui de « Sprachkultur ». La meilleure description que l'on puisse faire de ce concept, rendu populaire dans la linguistique moderne de l'Europe de l'ouest par Franz Lebsanft (1997) et Greule/Lebsanft (1998), se trouve dans la synthèse générale de la monographie de Lebsanft sur la culture de la langue espagnole (1997): les cultures de langues sont « ces efforts entrepris par les institutions et les individus pour préserver et améliorer un système déjà existant de communication verbale au sein d'une langue. »¹ L'équivalent est-européen à la « Sprachkultur », nommé « культура речи » en russe, « kultura języka » en polonais et « езикова култура » en bulgare, s'est cependant développé avant le cercle linguistique de Prague. En effet, l'une des premières monographies dédiées en Europe à la culture de la langue a sans doute été l'ouvrage de Černyšev, *Правильность и чистота русской речи*, publié en 1915. Etant donné que la conception slave de la culture de la langue a été fermement façonnée par la linguistique soviétique ainsi que par les politiques linguistiques mises en œuvre dans les Etats de l'ex-bloc de l'Est, on retrouve des différences conceptuelles entre les deux termes; pour s'en assurer, il suffit de se référer au manuel de Janich/Greule intitulé *Sprachkulturen in Europa* (2002) ainsi qu'à l'une des meilleures et des plus brèves descriptions de culture de la langue dans les pays socialistes: l'ouvrage de Horecký, *Jazyková politika a jazyková kultura v socialisticke společnosti* (1986).

Nous pouvons donc nous appuyer sur la longue tradition de la culture de la langue ou du canon linguistique à la fois dans l'Europe de l'Est et de l'Ouest du XX^{ème} siècle. Il est regrettable, mais également compréhensible, que la plupart des recherches entreprises sur la culture de la langue se soit focalisée sur une seule langue. En définitive, le sujet de cet ouvrage est donc d'actualité et intéressant pour les linguistes, et particulièrement pour les socio-linguistes: il est essentiel de mettre en perspective ces cultures de langues déjà étudiées en effectuant des recherches contrastives sur la culture de la langue. Cette nécessité a déjà été soulignée par Greule: « Was wir aber [...] brauchen, ist eine interlinguale, komparative Sprachkultur-forschung, die die in Europa existierenden Sprachkulturen miteinander vergleicht und Schlüsse aus den Vergleichen zieht. »²

Greule a identifié au moins huit champs possibles d'activité pour comparer les cultures de langue en Europe. L'un d'entre eux est l'identité linguistique. Et, puisque l'identité linguistique est au cœur du conflit linguistique³, ces deux éléments sont intimement liés. Comme Wright⁴ et tant d'autres l'ont remarqué,

¹ Franz Lebsanft: *Spanische Sprachkultur. Studien zur Bewertung und Pflege des öffentlichen Sprachgebrauchs im heutigen Spanien*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 282).

² Albrecht Greule: « Europäische Sprachkulturen. Aspekte einer vergleichenden Sprachkultur-Forschung ». Dans: Albrecht Greule/ Nina Janich (Éds.): *Sprachkulturen im Vergleich: Konsequenzen für Sprachpolitik und internationale Wirtschaftskommunikation*. München: forost (LMU) 2002, pp. 7–14, p. 9.

³ Nina, Janich: « Vergleichende Sprachkultur-forschung ». Dans: Greule/Janich (Éds.): *Sprachkulturen im Vergleich*, pp. 27–41, p. 31.

⁴ Sue Wright: « Language as a Contributing Factor in Conflicts between States and within States ». Dans: Sue Wright (Éd.): *Language and Conflict: A Neglected Relationship*. Clevedon: Multilingual Matters 1998, pp. 43–65.

l'identité linguistique constituait et constitue encore un facteur important dans le processus de création d'Etats-nations en Europe: on estimait alors et l'on estime encore de nos jours que la cohésion nationale prend appui sur une langue nationale pour permettre ainsi la communication. L'une des tâches les plus importantes dans la construction de nations européennes est donc d'adopter, de normaliser et de protéger une langue nationale, c'est-à-dire de doter la variante dialectale ou sociolectale d'une culture de la langue. Il serait théoriquement possible d'atteindre cet objectif sans que le moindre conflit n'éclate, si l'on avait eu par le passé un Etat-nation faisant usage uniquement d'un dialecte ou, du moins, de dialectes très similaires avec une tradition écrite unique. Ce n'est cependant pas le cas de la vaste majorité des Etats-nations anciens et plus récents en Europe: le contact linguistique entre les populations autochtones constitue la norme dans la plupart des pays modernes tout aussi bien dans l'Europe de l'Ouest et de l'Est. Comme Peter Nelde l'a souligné dans sa publication largement citée « le contact linguistique est synonyme de conflit linguistique »⁵. Dans cet article, nous allons tenter d'établir un canon des situations de conflits linguistiques en Europe en établissant un lien entre les conflits linguistiques et le niveau de culture de la langue que les communautés linguistiques impliquées ont atteint.

Dans un premier temps, à l'instar d'Ammon (1986: p. 80), dont la proposition détaillée pour analyser le niveau de culture d'une langue donnée se situe dans la lignée de Kloss (1978), et dans un deuxième temps de Greule (2002: p. 11), nous distinguerons trois groupes de langues:

Les langues comportant un haut degré de culture de la langue, telles que l'espagnol, le français, l'italien, l'allemand ou encore le polonais. Il s'agit généralement de langues officielles entièrement codifiées dans des Etats indépendants, qui bénéficient d'une instance de régulation centrale soutenue par le gouvernement dans la plupart des cas. De plus, ces langues sont employées dans tous les domaines linguistiques, ou presque tous, et sont caractérisées par une culture de langue active.

Les langues comportant un niveau intermédiaire de culture de la langue, telles que le galicien, le frison occidental, le roumain, le biélorusse ou encore le gagaouze. Il s'agit soit de langues régionales non-officielles, mais reconnues, soit de langues régionales co-officielles ou de langues nationales ne jouissant que d'une faible présence dans la sphère publique. Ces langues ne bénéficient normalement pas d'une instance de régulation officielle, et, lorsqu'il en va autrement, elles sont seulement soutenues par une autorité régionale. Dans le cas d'une langue nationale, l'organisme gouvernemental responsable s'applique surtout à promouvoir l'identité nationale à travers la langue, et non pas la langue elle-même. L'usage de langues caractérisées par un degré intermédiaire de culture dans l'administration est, dans la plupart des cas, limité. En ce qui concerne la codification, il peut arriver qu'il y ait une codification en cours ou une lutte entre diverses tentatives de reconnaissance parmi les locuteurs et les autorités.

Les langues caractérisées par un faible degré de culture de la langue ou par son absence totale, telles que l'aragonais, le frison septentrional, le croate de Molise ou encore le romani. Certaines d'entre elles ont parfois le statut de langues reconnues ou de variantes linguistiques, mais elles ne sont pas considérées comme officielles sur leur territoire et ne sont que peu ou prou parlées dans la vie publique. Il s'agit de langues qui, soit n'ont jamais été codifiées, soit ont été codifiées de diverses manières par différents acteurs (individus ou associations) sans toutefois obtenir de reconnaissance de ces codes par les locuteurs.

2. La culture de la langue et les conflits linguistiques: canon et typologie des situations de conflits linguistiques en Europe

Dans ce chapitre, nous nous attacherons à montrer que le niveau de culture de la langue atteint par les différentes communautés linguistiques impliquées dans une querelle linguistique semble déterminer l'intensité de ces conflits qui perdurent de nos jours. En effet, si l'on parcourt la liste des conflits linguistiques européens de ces derniers siècles, on constate, non sans étonnement, que les conflits de ce type ont été menés avec le plus d'intensité par les communautés linguistiques caractérisées par un haut degré de culture de la langue. C'est notamment le cas dans le Tyrol du Sud ou en Transylvanie, pour ne citer que

⁵ Peter Nelde: « Language Contact Means Language Conflict ». Dans: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 8, 1-2 (1987), pp. 33-42.

deux exemples. Il existe, bien sûr, de graves conflits entre certaines communautés dont l'une comporte un niveau intermédiaire de culture de la langue et l'autre un haut niveau, et l'on pourrait citer l'exemple du conflit linguistique valencien. Cependant, ces conflits-ci ne sont, d'une manière générale, pas aussi virulents que ceux dont il a été fait mention précédemment. Les conflits de faible intensité impliquent généralement une communauté caractérisée par un niveau de culture de la langue haute ou intermédiaire et une autre au faible niveau de culture de la langue. Un bon exemple, encore une fois espagnol, nous est offert par les tensions entre le galicien et l'asturien-léonais concernant la variante autochtone de la langue de la région. A partir des concepts de culture de la langue que nous venons d'expliquer, nous pourrions distinguer au moins quatre situations de conflits linguistiques en Europe:

les conflits linguistiques qui impliquent deux communautés à la culture linguistique symétrique, et dont la langue de l'une des deux est la langue officielle;

les conflits linguistiques qui impliquent deux communautés à la culture linguistique symétrique, et dont les deux langues jouissent du statut de langue officielle;

les conflits linguistiques qui impliquent deux communautés à la culture linguistique asymétrique;

les conflits linguistiques qui impliquent une communauté caractérisée par un haut niveau ou un degré intermédiaire de culture de la langue et qui s'est scindée en deux pour des raisons politiques: le conflit linguistique comme outil permettant la construction d'une identité.

Nous allons brièvement décrire les quatre constellations de conflit linguistique dans ce qui suit. Afin d'illustrer notre propos, nous mentionnerons les conflits que nous estimons les plus significatifs et présenterons de manière concise un ou deux d'entre eux.

2.1. Conflits linguistiques au sein de communautés aux cultures de langues symétriques, l'une d'elles étant la langue officielle

La plupart des situations linguistiques conflictuelles en Europe concernent des minorités nationales vivant en dehors des frontières de leur Etat. Elles luttent pour faire reconnaître et rendre autonomes leur langue et leur culture, et elles peuvent généralement compter sur le soutien de leur pays d'origine, où leur langue est la langue officielle et y a atteint (ou est sur le point d'y atteindre) un haut niveau de culture. Ainsi, les deux communautés linguistiques qui s'affrontent dans la querelle linguistique parlent une langue qui peut être utilisée dans tous les domaines linguistiques, ont développé des stratégies de planification linguistique et sont impatientes de les mettre en œuvre. Cet affrontement entre deux communautés linguistiques équivalentes complique et aggrave parfois le conflit. Lorsqu'il y a affrontement entre des communautés aux cultures de langues symétriques, il n'est pas rare que le potentiel conflictuel soit élevé et qu'il débouche même sur des actes de violence. Pour prendre un exemple assez parlant, nous pouvons évoquer l'attaque à Budapest d'une ambassade slovaque au cocktail Molotov en 2009, en réponse à la promulgation de la loi concernant le slovaque, loi qui interdit l'usage d'autres langues que le slovaque dans les transactions commerciales officielles. Mis à part le conflit qui oppose les langues hongroise et slovaque, nous proposons ici (sans toutefois avoir la prétention d'être exhaustifs) une liste d'autres conflits linguistiques contemporains en Europe, d'intensité moyenne à forte:

- le conflit linguistique entre le hongrois et le roumain
- le conflit linguistique entre le letton et le russe
- le conflit linguistique entre l'ukrainien et le russe
- le conflit linguistique moldave
- le conflit linguistique entre l'albanais et le macédonien
- le conflit linguistique entre le turc et le bulgare
- le conflit linguistique entre les langues slaves et le grec
- le conflit linguistique carinthien

- le conflit linguistique entre l'espagnol et le catalan en Catalogne

Tous ces conflits suivent des schémas semblables: d'un côté, l'Etat promulgue des lois discriminatoires concernant la langue en ciblant les minorités linguistiques du pays qui parlent une « langue cultivée ». Ces lois ont généralement pour objectif immédiat d'affaiblir l'autre communauté linguistique en réduisant son degré de culture de la langue. L'objectif final est, bien entendu, de provoquer un transfert linguistique. D'un autre côté, le pays d'origine fournit son soutien à ses natifs se trouvant sur un sol étranger et réclame l'autonomie linguistique (ainsi que politique) pour sa minorité nationale à l'échelle internationale. Il nous semble important à cet égard de préciser les raisons qui nous poussent à inclure le conflit linguistique entre l'espagnol et le catalan dans ce groupe: la Catalogne n'est pas (encore) légalement un Etat-nation, mais du point de vue de la planification et de la politique linguistiques, son gouvernement se comporte comme s'il en allait autrement. De plus, le catalan est une langue qui comporte un haut degré de culture de la langue. Nous allons analyser les conflits de langue carinthien et catalan dans les lignes qui suivent.

Le conflit linguistique carinthien

Depuis 2011, le conflit linguistique impliquant l'allemand et le slovène dans les Etats autrichiens de Carinthie et de Styrie est d'intensité moyenne. C'est un sujet qui a fait polémique dans la politique autrichienne; il y a trois ans, cependant, ce que l'on a appelé le « Ortstafelstreit », un litige au sujet de panneaux de signalisation bilingues entre le gouvernement régional de Carinthie et la minorité slovène, est désormais résolu. La minorité linguistique slovène (environ 30 000 à 60 000 locuteurs⁶) présente sur le sol autrichien vit dans la zone de contact entre les aires d'influence allemande et slovène. A la suite de la dissolution de l'Empire austro-hongrois, la Carinthie a choisi par un vote de rester au sein de l'Autriche, évitant ainsi d'être intégrée à la Yougoslavie. Il est possible que les Slovènes de Carinthie n'aient pas voulu être assimilés à un nouvel Etat où leur Nation n'aurait pas été titulaire. Par ailleurs, les Autrichiens ont très bien su exploiter les sentiments anti-serbes nourris par les Slovènes de Carinthie.⁷ La promesse autrichienne d'élever le slovène au rang de langue officielle fut rompue très peu de temps après le plébiscite. A ce moment-là, le slovène n'était pas une langue avec un haut degré de culture. Dans le traité autrichien de 1955, il est stipulé que « [...] [on equal terms] the Slovene [...] language shall be accepted as an official language in addition to German [...] » (« [...] Le slovène doit être accepté comme langue officielle au même titre que l'allemand [...] », *Traité d'Etat autrichien*, art. 7/3). Evidemment, cela n'a pas été appliqué et cet article est à la base du contentieux des temps modernes entre les langues slovène et autrichienne, contentieux qui a versé dans la violence dans les années 1970, lorsque le slovène commença à renforcer sa notoriété parmi les Slovènes de Carinthie, du fait du haut degré de culture de leur langue atteint au sein même de la République socialiste de Slovénie, qui faisait partie de la Yougoslavie. De nos jours, encore, les autorités autrichiennes semblent s'en tenir à une politique linguistique restrictive à l'égard des Slovènes: à la lecture de l'actuelle « Volksgruppengesetz », il est aisé de conclure que son objectif est d'enraciner l'allemand comme variante principale et le slovène comme une variante mineure. Aujourd'hui encore, les Slovènes de Carinthie exigent l'application de l'article 7 du *Traité d'Etat autrichien*.

Le conflit linguistique en Catalogne entre l'espagnol et le catalan

Pendant pratiquement tout le XX^e siècle, les nationalistes espagnols ont vu dans la langue espagnole un outil linguistique au service de l'unité nationale. Il nous suffit, pour illustrer notre propos, de citer ici l'un des slogans franquistes: « Una patria, una lengua, una espada ». En effet, Kabatek a raison lorsqu'il affirme

⁶ Peter Rehder: « Slowenisch »: Dans: Peter Rehder (Éd.): *Einführung in die slawischen Sprachen*. Darmstadt: WBG 1998, p. 230.

⁷ Un bon exemple pour illustrer le succès de la propagande autrichienne visant les Slovènes de Carinthie réside dans la fameuse affiche pour le plébiscite: « Mama, ne štimajte za Jugoslavijo, kar moram ajnrukat za kralja Petra! » (« Maman, ne vote pas pour la Yougoslavie, ou je vais devoir partir en guerre pour le roi Pierre. ») Il en existe une version numérique sur la Plate-forme d'images pour la Bibliothèque nationale d'Autriche « Bildarchiv Austria » (http://www.bildarchiv.austria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=15821841, 23.03.2014).

que « [...] in der Geschichte des Spanischen wird die Verbreitung der Sprache immer wieder von einer Ideologie der Einsprachigkeit begleitet. »⁸ Au temps du franquisme, les Catalans, dont la langue était le catalan, ont été contraints de parler espagnol dans les lieux publics. Le but principal de la politique linguistique de Franco était de promouvoir ainsi l'espagnol et de dissuader les locuteurs d'une variante linguistique régionale d'employer cette dernière. Pour cela, on a promulgué dans le pays des lois discriminatoires et déshonorantes en attaquant la population locale, que l'on a, par ailleurs, inquiétée avec des campagnes anti-catalanes, qui portaient pour slogans, pour ne citer que quelques exemples: « si eres español, habla español » or « si eres patriota habla español..., si no lo eres, fastídiate y háblalo también. »⁹ Les Catalans encourageaient même de lourdes amendes s'ils parlaient catalan¹⁰.

Avec la transformation de l'Espagne en une sorte d'Etat fédéral asymétrique après la mort de Franco, le catalan est devenu l'une des deux langues officielles en Catalogne avec l'espagnol: la langue s'est développée et a atteint un haut niveau de culture. Jusqu'aux années 1990, le gouvernement catalan a mené une politique linguistique promouvant le bilinguisme, mais, depuis ces 20 dernières années, et en particulier après la promulgation de la loi sur la langue catalane en 1998¹¹, l'espagnol a été illégalement interdit dans toutes les institutions catalanes. Etant donné que le gouvernement catalan jouit d'une juridiction exclusive concernant pratiquement toutes les compétences législatives et exécutives, de nos jours, seules les autorités judiciaires et la police des frontières emploient l'espagnol. Il en résulte que, bien que l'espagnol soit la langue maternelle la plus répandue en Catalogne¹², les citoyens dont la langue est l'espagnol n'ont aucun droit linguistique¹³ et ils sont régulièrement soumis à des amendes s'ils n'emploient pas le catalan, dans leur entreprise privée, par exemple.¹⁴

Il semble que les nationalistes catalans mettent en place la même politique linguistique que l'Espagne de Franco. Même le slogan est similaire: « Una nació, països catalans, una llengua, el català. » A l'instar du slovène en Autriche, il existe des lois à propos de la langue qui stipulent le caractère officiel de la minorité nationale (dans ce cas, il s'agit plutôt d'une majorité), mais elles ne sont pas appliquées. Dans le cas de la langue catalane, cela est vrai non seulement pour la législation du gouvernement central espagnol, mais aussi pour quelques paragraphes de la loi linguistique catalane, comme celui-ci: « El català i el castellà, com a llengües oficials, poden ésser emprades indistintament pels ciutadans i ciutadanes en totes les activitats públiques i privades sense discriminació (*Llei de política lingüística*, art. 3/2). »

En dehors de l'espace catalan, tout particulièrement à Valence, la situation de la communauté parlant catalan est radicalement différente. Bien que Valence soit officiellement bilingue et que les locuteurs catalans ne subissent pas de discrimination linguistique¹⁵, le catalan n'est que très peu présent dans la société valencienne et l'on peut définir sa situation de précaire¹⁶. Il est possible d'expliquer en partie cette situation par la sécession linguistique promue par le nationalisme espagnol et le régionalisme valencien (« divide et impera »): une grande partie de la population valencienne, au sein de laquelle l'on compte même les locuteurs du catalan, considère que le valencien est une autre langue que le catalan¹⁷ et a déve-

⁸ Johannes Kabatek: *Spanische Sprachwissenschaft*. Tübingen: Narr 2009, p. 192.

⁹ Pour plus de détails concernant cette campagne voir: Josep Solé i Sabaté/ Joan Villaroya: *Cronologia de la repressió de la llengua i la cultura catalanes (1936-1975)*. Barcelona: Curial 1994, p. 40.

¹⁰ Jenny Brumme: « Die *unidad de la lengua* als Ersatz für den Verlust der spanischen Kolonien ». Dans: J. B. (Éd.): *Sprachpolitik der Romania*. Berlin: De Gruyter 1993, p. 341–407. p. 397.

¹¹ Llei 1/1998, de 7 de gener, de política lingüística, BOE 11.02.1998.

¹² Idescat: <http://www.idescat.cat/cat/idescat/publicacions/cataleg/pdfdocs/eulp2008.pdf>, p.33.

¹³ Petra Braselmann/Barbara Hingerara: « Sprach(en)politik und Sprachpflege in Spanien ». Dans: Ingeborg Ohnheiser (Éd.): *Sprachen in Europa. Sprachsituation und Sprachpolitik in europäischen Ländern*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft 1999, pp. 281–296, p. 293.

¹⁴ Ces pratiques discriminatoires à l'encontre des locuteurs espagnols sont très bien documentées par des protocoles du parlement catalan, ainsi que par des articles de journaux. Par exemple, au cours de la seule année 2008, le gouvernement catalan a collecté plus de 200 000 euros d'entreprises privées pour des pénalités concernant la langue employée (voir *El Mundo* 29 janvier 2010).

¹⁵ Felix Tacke: « Spanien (Reino de España) ». Dans: Franz Lebsanft (Éd.): *Europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen*. Berlin: De Gruyter 2012, pp. 335–382, p. 363.

¹⁶ Kabatek: *Spanische Sprachwissenschaft*, p. 194.

¹⁷ Miquel Àngel Lledó: « The Independent Standardization of Valencia: from Official Use to Underground Resistance ». Dans:

loppé de forts sentiments anti-catalan, qui sont souvent, paradoxalement, exprimés en catalan, particulièrement sur des graffitis tels que: « Abans morts que catalanes ». ¹⁸ De plus, il n'est pas rare que les Catalans de Valence se refusent à parler Catalan avec les Catalans. ¹⁹

Cela dit, la situation des locuteurs espagnols en Catalogne ou slovènes en Autriche est encore supportable en comparaison à celle d'autres minorités nationales parlant une langue cultivée et vivant hors de leur pays d'origine. C'est notamment le cas des Hongrois vivant en Slovaquie, ou encore des Russes vivant en Lettonie, en Estonie et en Ukraine, où les minorités nationales ne jouissent pas même des droits linguistiques les plus élémentaires. Il suffit d'un rien pour que ces conflits linguistiques donnent lieu à des incidents violents et soient même la cause d'une crise internationale, comme c'est le cas pour la guerre civile ukrainienne.

2.2. Les conflits linguistiques impliquant des communautés aux cultures linguistiques symétriques et ayant toutes deux le statut de langue officielle

Il est rare que deux langues ayant le même degré de culture linguistique jouissent toutes deux d'un statut officiel dans le même Etat. De tels Etats sont généralement qualifiés de « multilingues », même si c'est plutôt le principe de territorialité qui prime. Cela signifie que seul l'Etat est véritablement multilingue. De telles communautés linguistiques sont généralement séparées par une frontière linguistique, qui est souvent la pomme de discorde, lorsque les communautés ne sont pas clairement séparées. Si l'on met à part la Norvège, c'est le cas en revanche pour la Belgique, la Finlande et la Suisse. La plupart de ces constellations linguistiques a émergé de querelles linguistiques, dans lesquelles une communauté parlant une langue avec un faible ou moyen degré de culture (les anciens dialectes norvégiens, le flamand, le finnois) s'est battue pour ses droits linguistiques, jusqu'à enfin obtenir un véritable statut officiel dans leur territoire. De nos jours, le cas le plus significatif est sans doute celui du conflit linguistique belge, auquel nous allons à présent nous intéresser.

Le conflit linguistique belge

Historiquement, l'idée communément répandue selon laquelle le flamand n'était pas une langue cultivée, mais une addition incohérente de dialectes a fourni l'excuse officielle permettant de ne pas l'accepter comme langue officielle au XIX^{ème} siècle en Belgique. Comme le décret de 1830 (le *Voorlopig Bewind* du 16 novembre 1830) l'énonce clairement: « Considérant que les langues flamande et allemande en usage parmi les habitants de certaines localités, varient de province à province et quelquefois de district à district [...] il serait impossible de publier un texte officiel de lois et arrêtés en langue flamande et allemande. » ²⁰ Le français devint ainsi l'unique langue officielle et la politique de l'Etat celle de la « franchisation ». Ce fut la raison principale qui poussa les Flamands à faire du néerlandais standard, qui s'était développé aux Pays-Bas aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle, leur langue écrite ²¹. Le français gagnait du terrain dans les Flandres, du fait qu'il s'agissait d'une langue caractérisée par un haut niveau de culture, peut-être le plus élevé en Europe. Choisir le néerlandais standard comme langue écrite fut probablement la seule solution viable dans la lutte contre la francisation: le flamand jouissait déjà du statut de langue officielle et nationale dans un Etat

Josua Fishman (Éd.): *Handbook of Language and Ethnic Identity: The Success-Failure Continuum in Language and Ethnic Identity Efforts*. Vol. 2. New York: OUP 2011, pp. 336–348, p. 337.

¹⁸ Voir <http://www.valenciafreedom.com/foro/39-foro-multimedia/2056-foto-murales.html> (29 août 2014). Cela signifie: « plutôt mourir qu'être catalan ».

¹⁹ Ce genre de comportement est également bien documenté, par exemple dans cette vidéo: <https://www.youtube.com/watch?v=Ty0-idboNmk> (4 mars 2014), dans laquelle une Valencienne âgée parlant catalan exige de la journaliste qu'elle s'adresse à elle en espagnol lorsqu'elle se rend compte que celle-ci est Catalane.

²⁰ Daniel Blampain (Éd.): *Le Français en Belgique: une langue, une communauté*. Brussels: De Boeck – Duculot 1997, p. 434.

²¹ Roland Willemyns: « Der Einfluss von Dialektresistenz auf die flämischen Substandardvarietäten ». Dans: Alexandra Lenz/Klaus Mattheier (Éds.): *Varietäten – Theorie und Empirie*. Frankfurt: Lang 2005, p. 163–176, p. 164.

indépendant et était parvenu à un haut niveau de culture de la langue, il ne pouvait donc pas aussi facilement, de ce fait, être considéré comme dialecte par l'Établissement franco-belge. En 1898, l'État belge décréta que le flamand jouissait du même statut que le français pour les affaires officielles. Ce n'est qu'à partir des années 1930 que la loi fut appliquée, lorsque le principe de territorialité fut introduit²².

Le conflit linguistique actuel en Belgique est caractérisé par la francisation graduelle des communes de la frontière linguistique flamande; certaines d'entre elles ont obtenu ce que l'on a appelé des services linguistiques pour la minorité francophone autochtone, après que la frontière linguistique a été définitivement établie en 1962. Le français est à présent la langue la plus parlée dans cette région des Flandres : « Deze gemeenten hadden ondertussen dus een nog veel duidelijker Franstalig karakter gekregen en de Nederlandstalige autochtonen waren er tot een minderheid van 22 procent herleid [...] »²³. La question de la langue est toujours un facteur prédominant dans la politique belge et peut-être s'agit-il là du meilleur exemple d'une crise chronique entre des langues caractérisées par un haut degré de culture et considérées comme officielles dans le même État. En effet, le conflit linguistique affecte tous les aspects de la vie quotidienne. Un exemple représentatif nous est offert par l'agencement du contact linguistique à l'intérieur des bureaux de la télévision publique belge: des journalistes flamands et français travaillent dans le même bâtiment pour des chaînes de télévisions publiques différentes, l'une flamande (VRT) et l'autre francophone (RTBF). Ils n'ont cependant pratiquement aucun contact personnel les uns avec les autres.²⁴

2.3. Les conflits linguistiques impliquant des communautés aux cultures linguistiques asymétriques

Les conflits impliquant des communautés aux cultures linguistiques asymétriques sont, pour la plupart, situés dans des régions qui représentent une partie de l'État-nation. Cela signifie que l'on a, généralement, d'un côté une langue officielle présentant un haut degré de culture de la langue et d'un autre côté « une minorité linguistique autochtone »²⁵, qui a atteint, au mieux, un degré moyen de culture de la langue. Ces situations de conflits linguistiques ont tendance à être de faible intensité et concernent surtout des universitaires ou des activistes militants dans le domaine de la linguistique. La seule exception que l'on pourrait mentionner est constituée par les langues minoritaires espagnoles qui sont co-officielles et ont atteint un degré moyen de culture de la langue.

Les locuteurs de langues minoritaires cherchent à défendre et à diffuser leur langue et leur culture au sein d'un État donné et fondamentalement d'empêcher qu'un transfert linguistique ait lieu. La politique linguistique de l'État-nation vise à restreindre les possibilités de la langue minoritaire d'obtenir un statut plus élevé dans la société. Parmi les nombreux conflits impliquant des communautés aux cultures linguistiques asymétriques, nous pouvons citer les suivants:

- le conflit linguistique corse
- le conflit linguistique entre le breton et le français
- le conflit linguistique entre le basque espagnol et le basque français
- le conflit linguistique entre le same et le scandinave
- le conflit linguistique gallois
- le conflit linguistique aroumain dans les Balkans.

L'on remarque que ces conflits se concentrent surtout en Europe de l'Ouest. En Europe de l'Est, les situ-

²² Els Witte/Harry Van Velthofen: *Strijden om taal. De Belgische taalkwestie in historisch perspectief*. Kapellen: Pelckmans 2010, p. 112.

²³ Witte/Van Velthofen: *Strijden om taal*, p. 174.

²⁴ Cf. un reportage néerlandais diffusé sur NOS TV concernant le clivage linguistique belge au sein des bureaux bruxellois de la télévision publique (<http://nos.nl/video/180490-zomercolumn-taalgrens-in-de-journalistiek.html>, 07 mars 2014), ou encore un reportage produit par l'Agence France-Presse au sujet des différents programmes d'information et de la couverture médiatique des deux chaînes publiques (<https://www.youtube.com/watch?v=YcAww3FEeGQ>, 29 août 2014).

²⁵ Ainsi appelé par Jeroen Darquennes: « Language Contact and Language Conflict in Autochthonous Language Minority Settings in the EU ». Dans: *Multilingua* 29, 3/4 (2010), pp. 337–351, p. 340.

ations de conflits linguistiques ont tendance à impliquer des minorités nationales et deux communautés linguistiques avec un haut degré de conflit linguistique.

2.4. Les conflits linguistiques impliquant une communauté avec un degré haut ou moyen de culture de la langue qui se scinde en deux pour des raisons politiques: le conflit linguistique en tant qu'outil de construction identitaire

La sécession linguistique compte parmi les expériences les plus traumatisantes pour une communauté linguistique. Il peut en résulter des conflits linguistiques très violents. La sécession linguistique européenne a tendance à suivre le schéma suivant:

1. Une communauté linguistique est divisée politiquement.
2. Les autorités compétentes du nouveau territoire sécessionniste créent un nouveau standard linguistique par « Ausbau » (ou « langue par élaboration »), avec l'objectif de rompre les liens linguistiques que les locuteurs ont avec l'ensemble de la région linguistique.
3. La nouvelle langue « Ausbau » (ou « langue par élaboration ») est imposée dans le système éducatif.
4. Dans le cas d'une langue officielle, un haut standard de culture de la langue est promu.

Voici une liste des exemples de ce type les plus connus:

- le conflit linguistique valencien
- le conflit linguistique galicien
- le conflit linguistique macédonien
- le conflit linguistique yougoslave.

Cette constellation de conflits linguistiques implique habituellement une troisième communauté linguistique qui encourage le séparatisme linguistique pour défendre ses propres intérêts (par exemple, les Serbes en Macédoine, les Russes en Moldavie ou encore les Espagnols à Valence et en Galice). Nous nous occuperons dans la suite de cet article uniquement du conflit linguistique macédonien, qui affecte deux nations indépendantes.

Le conflit linguistique entre le macédonien et le bulgare

Au cours du renouveau de l'éveil national bulgare ont émergé deux normes linguistiques possibles: la première était fondée sur le dialecte en usage au nord-est du pays (maintenant la Bulgarie), la seconde sur celui du sud-ouest (actuellement la République de Macédoine). Au bout du compte, le nouvel Etat bulgare qui gagna son indépendance en 1878 sanctionna un standard linguistique fondé sur les dialectes de l'Est. Toutefois, la nouvelle langue standard fut également rapidement adoptée par les locuteurs des dialectes de l'Ouest, par exemple à Sofia. Dans la Macédoine slave, qui resta sous l'occupation ottomane jusqu'en 1912, le bulgare standard aussi « found a mostly warm welcome »²⁶. En 1913, après la guerre des Balkans, la Macédoine du Vardar fut incorporée à la Serbie. Au cours et à la suite de la seconde guerre mondiale, le Parti communiste de Yougoslavie encouragea une nouvelle politique linguistique fondée sur la reconnaissance et la standardisation de dialectes slaves locaux. Après la libération de Skopje par les Allemands en 1944, une conférence linguistique à laquelle assistèrent 14 personnes, pour la plupart membres du Parti communiste, approuva la création d'un nouveau standard macédonien, qui « [...] remains very much an ausbau language, rebuilt recently on a dialect base and consciously differentiated especially from Bulgarian. »²⁷ En 1945, le nouveau gouvernement yougoslavo-macédonien accepta le nouveau standard macédonien, scellant ainsi la scission linguistique et initiant les hostilités concernant l'unité de la langue

²⁶ Denis Hupchick: *Conflict and Chaos in Eastern Europe*. Palgrave: Macmillan 1995, p. 128.

²⁷ Roland Sussex/Paul Cubbeley: *The Slavic Languages*. Cambridge: CUP 2006, p. 71.

bulgare entre la Bulgarie et la Yougoslavie.²⁸ Après des décennies de planification linguistique et de culture de la langue, le macédonien contemporain, bien que langue « Ausbau » (ou « langue par élaboration ») dérivée du bulgare, peut être considéré comme une langue slave du sud-est à part entière. La Bulgarie²⁹ ne reconnaît cependant toujours pas (de nos jours non plus) l'existence d'une langue macédonienne et parle d'une norme littéraire standard (« *bălgarski knižoven ezik* ») ainsi que de deux normes régionales de langues écrites, d'une part le macédonien (« *pismeno-regionalna norma na bălgarski ezik v Republika Makedonija* »), d'autre part le bulgare du Banat. Cela dit, la Macédoine ne reconnaît pas son héritage linguistique bulgare et parle d'une langue macédonienne séparée au Moyen-Age, ainsi que d'une langue littéraire macédonienne depuis le XIX^{ème} siècle³⁰). Le conflit linguistique est toujours présent et il est très présent dans la vie publique bulgare et macédonienne.³¹

3. Conclusion

Nous espérons que notre contribution aura mis en évidence les liens étroits établis dans l'Europe contemporaine entre les conflits linguistiques et la culture de la langue. Dans ce domaine, tous les conflits linguistiques sérieux qui font rage de nos jours sur notre continent, et qui ont été étiquetés ici comme « conflits linguistiques de haute intensité », concernent deux communautés linguistiques qui ont atteint un haut degré de culture de la langue. Ces conflits impliquent des langues dont le niveau de culture est symétrique et deux schémas sont alors possibles: soit l'une des deux langues engagées dans la querelle jouit d'un statut de langue officielle (c'est notamment le cas du conflit linguistique carinthien), soit les deux langues sont considérées toutes deux comme les langues nationales de l'Etat (comme c'est le cas en Belgique). Un troisième conflit linguistique de forte intensité implique une communauté avec un degré de culture de la langue moyen ou élevé, qui fait sécession pour des raisons politiques (comme c'est le cas pour le bulgare ou le macédonien). La typologie présentée ainsi que les exemples décrits sont représentatifs de la plupart des situations de conflits linguistiques en Europe, ce qui nous autorise (du moins partiellement) à parler d'un canon des situations de conflits linguistiques fondamental en Europe de l'Ouest et de l'Est.

Bibliographie

Ammon, Ulrich: « Towards a Descriptive Framework for the Status/ Function/ Social Position of a Language within a Country ». Dans: Ulrich Ammon (Éd.): *Status and Function of Languages and Language Varieties*. Berlin: De Gruyter 1986, pp. 21–105.

²⁸ Le premier pas ainsi que le plus important vers le développement et la mise en place du niveau standard littéraire fut l'adoption d'une nouvelle orthographe. Cela se produisit au moyen d'une disposition juridique (« *Rešenje na pravopisot na makedonskiot jazik [...]* ») délivrée par le ministère de la culture du gouvernement macédonien provisoire (officiellement connu sous le nom de « Assemblée anti-fasciste pour la libération du peuple macédonien » ou ASNOM) le 7 juin 1945.

²⁹ BAN: *Edinstvoto na bălgarskija ezik v minaloto i dnes*. Sofia: BAN 1978, pp. 21ss.

³⁰ Koneski, Blaže: *Istorija na makedonskiot jazik*. Skopje: Kultura 1986, p. 17.

³¹ C'est particulièrement vrai dans le cas de la République de Macédoine, où il s'agit d'un thème d'actualité récurrent. Pour illustrer notre propos, l'on peut prendre les articles de journaux suivants comme exemples: « *За Бугарскиот културен клуб во Македонија нема македонски јазик ниту Македонци* » (« pour le centre culturel bulgare en Macédoine, il n'y a ni une langue macédonienne, ni de Macédoniens », <http://www.mkd.mk/52075/makedonija/lazar-mladenov-bugarski-kulturen-klub-makedoncija-makedonci>, 29 août 2014), « *Бугарите тврдеа дека Тито го измислил македонскиот јазик* » (« Les Bulgares disent que Tito a forgé la Macédoine de toutes pièces », *Vestnik Večer* le 28 août 2008), « *Бугарија го негира македонскиот* » (« La Bulgarie dénie l'existence de la Macédoine », *Vestnik Nova Makedonija* le 7 mars 2014). Les mass médias bulgares ont également fait des reportages de temps en temps sur ce sujet et ont délivré des titres controversés tels que « *Македонски език не съществува. Той е бил измислен от комунистите* » (« La langue macédonienne est une pure invention qu'elle a été forgée de toute pièce par les communistes. », *Vestnik Monitor* le 4 juillet 2014). La langue culturelle et linguistique entre la Macédoine et la Bulgarie est aussi contrôlée intensivement par les émetteurs de télévision, par exemple, dans l'édition de février du programme télévisé populaire « *btv reporteri* » « *Македония - последният проект на Коминтерна* » (« La Macédoine – le dernier projet Comintern »), transmis sur une chaîne de télévision *btv bulgare* privée les 1er et 8 février 2014).

- BAN: Edinstvoto na bälgarskija ezik v minaloto i dnes. Sofia: BAN 1978.
- Blampain, Daniel (Éd.): *Le Français en Belgique: une langue, une communauté*. Bruxelles: De Boeck – Duculot 1997.
- Braselmann, Petra/Hinger, Barbara: « Sprach(en)politik und Sprachpflege in Spanien ». Dans: Ingeborg Ohnheiser (Éd.): *Sprachen in Europa. Sprachsituation und Sprachpolitik in europäischen Ländern*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft 1999, pp. 281–296.
- Brumme, Jenny: « Die *unidad de la lengua* als Ersatz für den Verlust der spanischen Kolonien ». Dans: Ibid. (Éd.): *Sprachpolitik der Romania*. Berlin: De Gruyter 1993, pp. 341–407.
- Černyšev, Vasilij: *Pravil'nost' i čistota ruskoj reči. Opyt ruskoj stilističeskoj grammatiki*. Sankt-Petersburg: Tipografija Merkševa 1915.
- Darquennes, Jeroen: « Language Contact and Language Conflict in Autochthonous Language Minority Settings in the EU ». Dans: *Multilingua* 29, 3/4 (2010), pp. 337–351.
- Greule, Albrecht: « Europäische Sprachkulturen. Aspekte einer vergleichenden Sprachkultur-Forschung ». Dans: Albrecht Greule/Nina Janich (Éds.): *Sprachkulturen im Vergleich: Konsequenzen für Sprachpolitik und internationale Wirtschaftskommunikation*. München: forost (LMU) 2002, pp. 7–14.
- Horecký, Jan et al.: « Jazyková politika a jazyková kultúra v socialistickej spoločnosti ». Dans: *Jazykovedný časopis* 37, 1 (1986), pp. 3–9.
- Hupchick, Denis: *Conflict and Chaos in Eastern Europe*. Palgrave: Macmillan 1995.
- Idescat: <http://www.idescat.cat/cat/idescat/publicacions/catalog/pdfdocs/eulp2008.pdf>.
- Janich, Nina: « Vergleichende Sprachkulturforschung ». Dans: Albrecht Greule/Nina Janich (Éds.): *Sprachkulturen im Vergleich: Konsequenzen für Sprachpolitik und internationale Wirtschaftskommunikation*. München: forost (LMU) 2002, pp. 27–41.
- Janich, Nina/Greule, Albert: *Sprachkulturen in Europa: ein internationales Handbuch*. Tübingen: Narr 2002.
- Kabatek, Johannes: *Spanische Sprachwissenschaft*. Tübingen: Narr 2009.
- Kloss, Heinz: *Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800*. Düsseldorf: Schwann 1978.
- Koneski, Blaže: *Istorija na makedonskijot jazik*. Skopje: Kultura 1986.
- Lebsanft, Franz: *Spanische Sprachkultur: Studien zur Bewertung und Pflege des öffentlichen Sprachgebrauchs im heutigen Spanien*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 282).
- Lebsanft, Franz/Greule, Albert: *Europäische Sprachkultur und Sprachpflege*. Tübingen: Narr 1998.
- Lledó, Miquel Àngel: « The Independent Standardization of Valencia: from Official Use to Underground Resistance ». Dans: Josua Fishman (Éd.): *Handbook of Language and Ethnic Identity: The Success-Failure Continuum in Language and Ethnic Identity Efforts*. Vol. 2. New York: OUP 2011, p. 336–348.
- Nelde, Peter: « Language Contact Means Language Conflict ». Dans: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 8, 1-2 (1987), p. 33–42.
- Rehder, Peter: « Slowenisch ». Dans: Peter Rehder (Éd.): *Einführung in die slawischen Sprachen*. Darmstadt: WBG 1998.
- Solé i Sabaté, Josep/Villaroya, Joan: *Cronologia de la repressió de la llengua i la cultura catalanes (1936-1975)*. Barcelona: Curial 1994.
- Sussex, Roland/Cubbeley, Paul: *The Slavic Languages*. Cambridge: CUP 2006.
- Tacke, Felix: « Spanien (Reino de España) ». Dans: Franz Lebsanft (Éd.): *Europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen*. Berlin: De Gruyter 2012, pp. 335–382.
- Willemys, Roland: « Der Einfluss von Dialektresistenz auf die flämischen Substandardvarietäten ». Dans: Alexandra Lenz/Klaus Mattheier (Éds.): *Varietäten – Theorie und Empirie*. Frankfurt: Lang 2005, pp. 163–176.
- Witte, Els/Van Velthoven, Harry: *Strijden om taal. De Belgische taalkwestie in historisch perspectief*. Kapellen: Pelckmans 2010.
- Wright, Sue: « Language as a Contributing Factor in Conflicts between States and within States ». Dans: S. W. (Éd.): *Language and Conflict: A Neglected Relationship*. Clevedon: Multilingual Matters 1998, pp. 43–65.

Le canon littéraire européen à l'ère du numérique

Zoom sur les réseaux sociaux français, italiens et polonais

Introduction

Décrire le canon littéraire à l'ère du numérique signifie s'interroger sur la construction populaire du canon, en prenant compte de toutes les conséquences du changement de statut du lecteur, qui abandonne sa position de destinataire passif pour devenir un acteur de la vie littéraire à part entière. Le contexte créé par la communication 2.0 est celui de participation et de partage. Le canon littéraire des réseaux sociaux renvoie à une bibliothèque idéale, créée à base des critères subjectifs, dans une démarche individualiste, mais en même temps à une bibliothèque à structure ouverte, qui est partagée par une communauté. Ce canon à construction populaire, en permanent devenir et renouvelé au flux incessant de nouveaux commentaires, exige une étude qui le situe dans un contexte sociologique et économique, celui du marché du livre et du champ médiatique.

Pendant des siècles le canon était lié à son identité nationale, parfois territoriale. Il était fondé par les institutions politiques, culturelles, éducatives ou bien par les critiques, renvoyant presque toujours à des valeurs communautaires. Par définition, il reste un ensemble d'œuvres changeant en fonction des époques, voire des générations. Formuler une thèse « À chaque époque, son canon de culture » nous amène à poser des questions sur la construction du canon à l'âge numérique, dans la société en réseaux, selon l'expression du sociologue Manuel Castells.¹ Le lecteur contemporain de la génération 2.0 a à sa disposition un éventail assez large de ressources et de formats par lesquels il peut exprimer ses opinions, tels blogs, sites littéraires, réseaux sociaux de lecteurs, etc.

En ce début du XXI^e siècle, les outils de la communication 2.0 alternent considérablement la position et le statut du lecteur. La communication 2.0 implique le rôle actif du récepteur habituel des messages qui devient aussi l'émetteur. Le lecteur lambda cesse d'être une notion théorique, il devient une voix réelle. Sur le forum des réseaux sociaux, il prend la parole, publie et partage ses lectures. Cette forme de communication interactive sous forme de flux à deux sens n'était pas connue dès la première phase de l'internet. Les médias 2.0 rendent possible ce nouveau rôle à investir par le récepteur.

Dans cette réflexion sur la canonisation populaire, la position du lecteur occupe une place centrale. Si tout critique est, certes, un lecteur, il est « un lecteur d'un genre particulier parce qu'il lui faut nécessairement écrire sa critique ».² Cependant, à notre époque, le privilège d'écrire et de publier ses notes de lecture s'élargit à une foule de lecteurs amateurs. Le lecteur lambda entre en dialogue réel avec l'œuvre, avec son auteur et trouve à portée de main, une panoplie de moyens qui lui permettent de partager ses émotions et ses interprétations. Les critiques amateurs deviennent légions. Certains parlent même du dictat ou du culte de l'amateur, comme le fait Andrew Keen dans son livre publié en 2007 aux Etats-Unis.³

Sur l'internet, nous retrouvons de multiples formes de la critique, allant de la critique des écrivains, des professeurs, des journalistes, jusqu'à celle des blogueurs et des lecteurs commentateurs. Afin de saisir le propre du canon à l'ère du numérique et son modèle de construction, il faut se poser deux questions : Comment le canon littéraire, considéré habituellement comme résultat des valeurs communautaires, souvent fortement institutionnalisés, se construit-il dans ce champ où les valeurs se voient remplacées par les affinités de goûts et l'institution par des collectifs d'individus libres ?

Quelle est l'instance qui instaure et cautionne le canon proposé dans le contexte d'une forte subjectivisation des choix et en absence d'autorités ?

¹ Manuel Castells : *La société en réseaux*. 2 vols.. Trad. de l'anglais par Philippe Delamare. Paris : Fayard 1998-1999, vol. 1 : *L'ère de l'information*.

² Dominique Rabaté : « Les temps de la relecture ». Dans : *Les temps modernes* 672, 1 (2013), pp. 184–190, p. 184.

³ Andrew Keen : *Le culte de l'amateur. Comment Internet détruit notre culture*. Paris : Scali 2008.

Réseaux de lecteurs : nouvelles instances de la construction du canon

Cette présentation se concentre essentiellement sur les sites qui donnent la parole aux lecteurs. Nous pouvons y distinguer deux catégories : (1) réseaux sociaux de lecteurs, appelés souvent facebook des passionnés de la lecture et (2) sites littéraires au modèle hybride où cohabitent des voix de lecteurs et de critiques professionnels. Le choix des sites couvre trois domaines linguistiques ou plutôt culturels : plateformes françaises, italiennes et polonaises. Dans cette sélection, il ne s'agit pas seulement de la langue d'expression partagée par les utilisateurs du site, mais surtout du champ littéraire et médiatique dans lequel celui-ci s'inscrit dans un pays donné. D'un côté, il y a des sites français et italiens,⁴ comparables à plusieurs titres, ne serait-ce que par le poids des grandes maisons d'édition, des structures actuelles du marché du livre, de la tradition des prix littéraires, de la place du livre parmi d'autres biens culturels. De l'autre, pour compléter le tableau, ou plutôt pour le contrebalancer, je propose d'analyser des sites polonais. Du point de vue du nombre d'exemplaires le marché du livre en Pologne est comparable au marché italien, mais ce qui est beaucoup plus important pour cette analyse, c'est que l'espace linguistique polonais et la littérature polonaise sont à plusieurs titres représentatifs d'autres littératures de la région de l'Europe centrale, et par ailleurs des langues minoritaires, moins traduites, alors moins présentes dans le patrimoine européen ou universel.

Par ailleurs je fais allusion aux sites américains *Goodreads* et *LibraryThing* qui font référence dans le domaine. Le site *LibraryThing* est particulièrement intéressant parce qu'il possède un nombre important de déclinaisons linguistiques auxquels je vais me référer à des fins de comparaison : *LibraryThing* en italien, en français et en polonais. Ne serait-ce qu'au nombre de lecteurs inscrits et actifs sur les réseaux de langues citées, nous pouvons juger que la transposition du même modèle à un autre espace linguistique ne garantit pas le succès. Le plus grand réseau social de lecteurs polonais *Lubimy czytac* compte 425 000 membres et 791 000 critiques publiées contre 2 219 membres du *LibraryThing* en polonais et 541 critiques, le réseau français *Babelio* compte 100 000 membres et 350 000 critiques contre 17 600 membres et 27 353 critiques sur *LibraryThing* en français.⁵ En dépit de la mondialisation, chaque espace culturel demande son propre modèle de réseau social de lecteurs.

Les sites choisis ont en commun non seulement la parole donnée aux lecteurs. Leur première caractéristique découle de la fonctionnalité qui consiste dans la possibilité donnée à *gli amanti dei libri, the book lovers*, de créer leur propre bibliothèque idéale et de la partager. Cet outil définit souvent les sites entiers, dénommés « sites de catalogage social ». Il en résulte des catalogues virtuels de livres, uniques pour chaque membre. Les entrecroisements de multiples bibliothèques produisent par la suite des listes de livres les plus appréciés, les plus commentés, etc. La quête de la bibliothèque idéale nous situe dans la démarche très proche de la logique canonique qui depuis toujours cherche à définir un ensemble de livres dont les lectures devraient être partagées par des individus cultivés à une époque donnée. Bien sûr, on peut d'ores et déjà formuler des objections sur les critères adoptés, sur les instances qui se cachent derrière les titres canonisés, pourtant la logique reste la même.

Nous dégageons ainsi les premiers éléments de la construction du canon. Il émane non d'une institution mais d'une communauté, celle de lecteurs, fondée plutôt sur les affinités des goûts que sur les valeurs, dotée d'une nouvelle autorité.

La rumeur fait autorité : ce qui est dévastateur, c'est que les critiques eux-mêmes en sont dès lors les otages, sinon les agents. On pourrait sans doute dater un basculement du champ critique au moment où est apparue dans le discours éditorial, voici une quinzaine d'années, la notion de « critique prescripteur ».⁶

⁴ Pour ce qui concerne les sites italiens, je dois beaucoup aux recherches de Giulia Iannuzzi, auteur d'un travail important sur l'information littéraire dans l'internet : Giulia Iannuzzi : *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*. Milano : Biblion 2009.

⁵ Données de comparaison affichées sur les sites en septembre 2014, à l'exception de *Babelio* qui indique les données pour août 2013.

⁶ Bertrand Leclair : « La communication triomphante ou la nécessité de redéfinir l'espace critique ». Dans : *Les temps modernes* 660, 4 (2010), pp. 61–73, p. 66.

Rappelons à cet endroit les résultats de l'enquête sur la prescription des livres en France, réalisée en 2010 par une équipe du site du journalisme culturel nonfiction.fr : 70% des lecteurs s'appuient sur la recommandation du bouche à l'oreille, devançant aussi les prescripteurs traditionnels, comme *Le Monde des Livres* (42%), les blogs littéraires – 28%.

Les publications sur la toile qui font renouer la critique avec ses origines parlées et avec son aspect prescripteur n'échappent pas aux acteurs qui jouent le premier rôle sur le marché du livre ou bien à ceux qui, au-delà du goût pour la lecture savent y apercevoir une opportunité d'ordre commercial. Rappelons que la valeur du marché du livre (2011/2012) représente respectivement pour la France : 4,3 Mrd d'euros, 367 Mio d'exemplaires ;⁷ pour l'Italie : 1,4 Mrd d'euros, 106 Mio d'exemplaires ;⁸ et pour la Pologne : 639 Mio d'euros, 107 Mio d'exemplaires.⁹

Les réseaux sociaux choisis pour cette analyse ont pour vocation de partager et de dégager des valeurs culturelles, mais leur fonctionnement est régi par ailleurs par un modèle économique retenu, qui représente une valeur commerciale. Certains furent créés par des critiques ou journalistes liés avec des milieux d'édition, d'autres ce sont des start-up lancées dans le domaine culturel par les personnes passionnées de la lecture et non appartenant aux milieux de l'édition, du livre ou des médias dans un sens plus large. Le plus grand réseau social de lecteurs en Pologne a été repris par la maison d'édition *Znak*, l'éditeur italien Feltrinelli a lancé son propre projet de réseau social *Affinità elettiva* (par ailleurs vente en ligne), renvoyant à un grand classique de Goethe. Pour ce qui concerne les grands services américains d'échelle mondiale, Amazon a racheté Goodreads et possède des actions de LibraryThing.

On peut s'interroger à cet endroit si l'on parle encore des valeurs culturelles communes, si la définition du canon s'y applique encore. Pourtant cette mise en cause des choix basés sur les critiques subjectives ne s'adresse pas exclusivement au canon construit sur les sites internet. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer une anthologie de textes contemporains publiée en automne 2013 en France sous la direction du professeur Dominique Viart, livre recommandé par le ministère français de l'éducation. Fabula.org (site français de la recherche littéraire) annonce cette publication dans une brève judicieusement intitulée « Des goûts et des valeurs » : « Quels critères peuvent commander la sélection des œuvres ? La question est au centre de toute anthologie ou de tout manuel, de tout enseignement peut-être, tout particulièrement s'agissant de la littérature contemporaine : D. Viart s'y est récemment essayé dans une très personnelle *Anthologie de la littérature française contemporaine* (A. Colin, 2013). »¹⁰ Quoi de plus canonique qu'une liste de lectures recommandées pour les élèves ? Et par ailleurs quoi de plus prescripteur ?

Principes de classement : un mélange imprévisible des critères subjectifs et objectifs

La bibliothèque idéale déterminée par le catalogage social est organisée selon un système de catégories très disparates. Nous y retrouvons des catégories connues, basées sur les critères chronologiques (chez *Babelio* nommées étiquettes : littérature du XIX^e, XX^e, années 50, époque victorienne), esthétiques, thématiques (humour, amour, guerre), catégories de genre, de domaine linguistique, celles de lecteurs ciblés (jeunesse, enfants). Au même titre interviennent des catégories propres aux habitudes et à la situation de la lecture, telles « maison d'été », « livres de vacances » ou impressionnistes « coups de cœur ». Cette dernière tendance est très fortement représentée sur le site polonais *Lubimyczytac* : à côté d'une liste de catégories s'apparentant au genre, surgit une liste de catégories nommées « sur les étagères » : « je veux lire », « je l'ai », « je veux le recevoir en cadeaux », « je suis en train de le lire », « je veux l'avoir ».

Parmi des outils de recherche et de classement communément utilisés, nous pouvons également in-

⁷ Chiffre d'affaires du livre en 2012 dans : *Le Monde*, 6 septembre 2013.

⁸ *Il mercato del libro in Italia*, Nielsen, 2012.

⁹ Rynek książki w Polsce/2013, données pour l'année 2012 publiées par Instytut Książki (Institut du livre). http://www.instytutksiazki.pl/upload/Files/RYNEK_KSIKI_W_POLSCE_2013.pdf.

¹⁰ *Des goûts et des valeurs*. 2014. http://www.fabula.org/actualites-web_litteraire-editos.php?annee=2014. Un autre écho du même débat : Etienne de Montety : « D'Ormesson, Orsenna, Nothomb... Une anthologie et beaucoup d'oublis ». Dans : *Le Figaro*, 19.03.2014. <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/03/19/03005-20140319ARTFIG00192-ecrivains-figurez-vous-dans-ce-manuel.php>.

diquer : tags ou mots-clés, listes de livres reproduites à partir d'autres sources ou générées automatiquement sur le site, comme « meilleures ventes de la semaine », « livres les plus recensés de la semaine » ou listes originales, individuelles, établies par les lecteurs autour d'un thème ou d'un auteur, ou encore selon un autre critère d'une extrême subjectivité. Cet outil permettant la création des listes est particulièrement développé sur le site francophone *Babelio* qui ne cesse de perfectionner sa structure. Sur le même écran sont juxtaposées des listes produites automatiquement, selon des critères objectifs et des classements résultant d'un choix totalement subjectif, variables du point de vue de la longueur, organisées autour des thèmes choisis ou de la situation de la lecture : « On ne naît pas une femme, on le devient » – 14 livres, « La censure » – 36 livres, « Noms d'oiseaux » – 50 livres. Viennent enfin des algorithmes écrits par des développeurs de sites à base de nos opinions, des livres de nos bibliothèques personnelles, de nos évaluations, enfin de notre statut social de lecteur et nos préférences de lectures déclarées dans le profil d'inscription. Ainsi une extrême individualisation des goûts et la subjectivisation des opinions exprimées par un lecteur lambda se voient soumis à une rationalisation opérée à l'aide des formules mathématiques.

En parlant du canon de la société en réseaux, il est impossible de passer sous silence les hyperliens et tout un système de renvois. On peut observer la même caractéristique sur les sites français, polonais et italiens : les hyperliens sont plutôt rares dans les textes de recensions. En revanche, le système de renvois internes et externes inscrits dans l'architecture des sites nous emmène dans une quête individuelle à la recherche de la bibliothèque unique. Les classements et les rubriques, juxtaposés sur un seul écran et communiquant avec d'autres fenêtres, créent une structure non linéaire que certains vont comparer à un labyrinthe, à une constellation ou encore, à une « structure arborescente » avec un tronc commun enraciné dans la tradition. Cette idée bien ancienne d'une bibliothèque totale acquiert avec le développement technologique un sens nouveau, capable de générer le canon selon un modèle personnalisé, propre à notre temps.

Le canon littéraire 2014 signé par les utilisateurs de *facebook*

Avec des réseaux sociaux, la construction populaire du canon atteint facilement une dimension globale : les utilisateurs de *facebook* à travers le monde continuent à dresser les listes des 10 livres qui ont changé leur vie. Selon les premiers résultats annoncés par le réseau social, 130 000 personnes auraient échangé à ce propos, en affichant dans leur statut les 10 livres les plus appréciés. Il n'est pas cependant clair que le chiffre corresponde uniquement au profil public des utilisateurs ou bien, aux profils public et privé confondus. Même si les utilisateurs des États-Unis furent le plus nombreux (63% des répondants), le jeu s'est propagé aussi dans d'autres pays. Nous sommes face à une construction populaire du canon en devenir, une liste de X appelle une autre de Y, parce que la règle du jeu c'est d'indiquer des amis qui à leur tour afficheront les 10 lectures qui les ont marqués. En tête de classement arrivent : *Harry Potter* de J.K. Rowling, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* de Harper Lee et *Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien. Vu le profil géographique des utilisateurs, la domination des auteurs anglophones ne peut guère étonner.

Cette liste établie à base des déclarations spontanées, croisée avec des listes des livres les plus populaires, selon les utilisateurs de *LibraryThing* en français, en italien et en polonais, permet de relever les mêmes titres : *Harry Potter*, 1984, *Hobbit*, *Cent ans de solitude*, *Le Petit Prince*, *L'Étranger*, et les mêmes auteurs : J.K. Rowling, Stephen King, J.R.R. Tolkien. Sans entrer dans une analyse détaillée, nous pouvons constater que la position dominante du genre *fantasy* est indiscutable, suivis de *thrillers* et *best-sellers mondiaux*, tels livres de Dan Brown ou la trilogie de Stieg Larsson. Ainsi les genres considérés traditionnellement comme littérature populaire gagnent assez naturellement une position de choix dans la construction populaire du canon.

Les valeurs et le canon forgé dans le dialogue

Grâce à des outils développés par les réseaux de lecteurs, la construction du canon peut accomplir ce rêve cher aux contemporains : créer un ensemble d'œuvres à la structure non linéaire, faisant rupture avec des listes finies, réalisant une fonction cognitive et non éducative. Stefan Chwin, écrivain, critique littéraire et universitaire polonais, rejette l'utilité du canon dans sa vocation traditionnelle :

J'aime cette société en mouvement, libre et non maîtrisable, au moins dans la sphère d'une conscience artistique [...], la société dans laquelle, les gens recherchent des livres, films, spectacles par les démarches individuelles, dans les labyrinthes de bibliothèques et de librairies, et par hasard ils tombent sur tel ou autre livre d'un auteur. Une société dans laquelle personne ne contrôle la sensibilité esthétique de l'autre.¹¹

L'auteur souligne plus loin que le canon fondé sur les principes idéologiques possède par définition des traits politiques et éducatifs, en l'occurrence formulés au nom de l'esprit européen et de l'identité européenne. Et le canon devrait plutôt nous conduire à comprendre ce qui a construit l'Europe avec toutes ses contradictions et conflits.

Le canon ne doit pas être linéaire. Il devrait ressembler plutôt à une constellation. Il devrait être composé de paires ou de séries de contradictions, autant visibles que possibles [...]. Cela devrait être le canon pour les adultes, alors il ne devrait pas oublier des points peu commodes.¹²

Le canon compris dans ces termes ne peut se créer que dans la confrontation et dans le dialogue. Et les réseaux de lecteurs offrent à cette fin une structure idéale, se construisant dans un permanent devenir et dans le dialogue. Ceci est propre à des sites créés par des critiques journalistes et/ou écrivains, fondés sur les modèles hybrides, c'est-à-dire conjuguant les voix de membres de rédactions (critiques, journalistes, professionnels du livre) et les recensions de lecteurs amateurs. Les critiques de journalistes coexistent ainsi avec des recensions publiées par les lecteurs, membres actifs du site (p.ex. *Onlalu*) ou bien l'article du journaliste ouvre une discussion qui se poursuivra au fil des centaines de commentaires de lecteurs (*La République des livres* de Pierre Assouline). Le site italien *Satisfiction* crée le dialogue encore sur un autre registre, en proposant aux lecteurs un pari « satisfait ou remboursé ». La rédaction de *Satisfiction* invite les lecteurs à une confrontation de recensions du titre qu'ils n'ont pas appréciés malgré une critique positive publiée sur le site.

Dans un autre modèle, les réseaux de lecteurs intègrent les voix de la critique professionnelle. Sur *Babelio* nous pouvons consulter des critiques publiées par les grands titres de la presse française, belge, québécoise, les confronter avec les nôtres, regarder les vidéos de l'INA consacrées aux livres et auteurs, analyser l'impact des prix littéraires sur les bibliothèques virtuelles de lecteurs. Les mêmes tendances sont à observer sur les sites littéraires italiens et polonais publiant des entretiens, résultats des prix (*Gli Amanti dei libri*) ou sur le site polonais *Granice* qui affiche des recommandations de maisons d'édition. Cette ouverture des réseaux sur les circuits traditionnels est certainement l'élément de la construction de leur crédibilité permettant d'asseoir leur autorité et de s'imposer comme nouveau prescripteur.

Conclusion : un canon au-delà des frontières

Le canon des réseaux sociaux a une forme ouverte dont les limites furent transgressées ou réduites. Nous sommes très loin des listes canoniques figées et finies. Il possède trois caractéristiques qui méritent d'être citer en conclusion :

¹¹ Stefan Chwin : « Europa i kanon dla dorosłych ». Dans : *Europejski kanon literacki*. WUW (Editions de l'Université de Varsovie) 2012, pp. 57–61, p. 57.

¹² Ibid.

Aterritorialité. Les sites de lecteurs sont munis de nombreux outils favorisant la construction d'un canon européen moderne, forgé dans le souci d'intégration de langues et de littératures mineures, moins traduites, alors moins lues. La simultanéité d'accès par le biais de catégories croisées et de renvois à des auteurs et des œuvres de littératures dites périphériques permet au lecteur de découvrir des titres habituellement absents de recommandations traditionnelles de lectures dites obligatoires, de meilleures ventes publiées dans les rubriques livres de la presse « mainstream ». Une place importante est donnée par les critiques de la Toile aux traductions, et notamment à de nouvelles traductions de grands classiques. Il suffit de citer l'exemple de Pierre Assouline : ses billets consacrés aux traductions provoquent régulièrement quelques centaines de commentaires d'internautes, dans lesquels se confrontent des avis d'écrivains, de traducteurs et d'éditeurs et de lecteurs tout court.

Atemporalité. Cette caractéristique et cette liberté sont souvent évoquées par les critiques de la toile. L'internet peut s'opposer au dictat de l'actualité éditoriale bien plus que d'autres médias. Les critiques et les lecteurs peuvent en toute liberté proposer des notes de lecture des livres parus il y a quelques semaines, quelques mois, voire quelques années.

Grande diversité de genres. Accusés trop souvent de leur aspect consommateur, les réseaux de lecteurs et les sites dédiés à des genres spécifiques donnent une nouvelle raison d'exister à des genres mineurs ou populaires, pour ne citer que *fantasy* ou *bande dessinée*. Une place tout à fait exceptionnelle est réservée à la poésie, rejetée en dehors des circuits des plus grands prescripteurs de médias traditionnels qui privilégient le roman ou éventuellement les grands titres de la non-fiction. Aussi bien la Pologne que l'Italie connaissent un grand nombre de sites dédiés exclusivement à la poésie, genre qui, à l'exception des plus grands poètes primés, n'a pas sa place dans les pages livres de grands quotidiens ou hebdomadaires.

Dans le contexte du rôle grandissant de la prescription véhiculée par l'internet, on peut s'interroger si la culture haute et l'esprit d'élite du canon ne sont pas menacés. Une étude sur les réseaux sociaux de lecteurs ouvre tout d'abord la discussion sur leurs goûts, leur manque d'objectivité, l'aspect impressionniste des critiques publiées, mais face à la baisse de la lecture, nous devons surtout prendre conscience du potentiel des sites en question et de la valeur que représente cette masse de lecteurs. Rappelons la situation de la lecture en chiffres, le pourcentage de la population qui ne lit pas de livre s'élève actuellement à 60,8% en Pologne ;¹³ 57% en Italie ;¹⁴ 30% en France.¹⁵

Les outils 2.0 nous laissent la liberté d'imaginer un modèle du canon que nous souhaitons, ou plusieurs modèles complémentaires. Sur la Toile à côté des réseaux sociaux de lecteurs amateurs et anonymes coexiste la critique d'écrivains, de journalistes culturels (*Nonfiction*), de collectifs de jeunes intellectuels polonais (*Res Publica Nova*, *Krytyka Polityczna*, *Kultura Liberalna*), d'universitaires (*La vie des idées* fondé par Pierre Rosanvallon, affilié au Collège de France).

En parlant du canon populaire, celui des réseaux de lecteurs, nous parlons d'un canon vivant et partagé. Notre défi consiste aujourd'hui à éviter que le canon devienne un modèle théorique non lu et non partagé, ou réservé à une élite de plus en plus restreinte.

Bibliographie

Pages d'internet

Babelio (<http://www.babelio.com/>).

Goodreads (<http://www.goodreads.com/>).

¹³ Enquête de la Bibliothèque nationale et de l'institut de sondages BN/TNS OBOP, 2012.

¹⁴ Rapport Nelsen, mars 2014.

¹⁵ Etude réalisée par la SNE, le CNL et Ipsos intitulée : *Les Français et la lecture*, 2014.

LibraryThing (<https://www.librarything.com/>).

Lubimy czytacz (<http://lubimyczytac.pl/>).

Nonfiction (<http://www.nonfiction.fr/>).

Satisfaction (<http://www.satisfaction.me/>).

Ouvrages critiques

Castells, Manuel : *La société en réseaux*. 2 vols.. Trad. de l'anglais par Philippe Delamare. Paris : Fayard 1998-1999. Vol. 1 : *L'ère de l'information*.

Chwin, Stefan : « Europa i kanon dla dorosłych ». Dans : *Europejski kanon literacki*. WUW (Editions de l'Université de Varsovie) 2012, pp. 57–61.

Iannuzzi, Giulia : *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*. Milano : Biblion 2009.

Keen, Andrew : *Le culte de l'amateur. Comment Internet détruit notre culture*. Paris : Scali 2008.

Leclair, Bertrand : « La communication triomphante ou la nécessité de redéfinir l'espace critique ». Dans : *Les temps modernes* 660, 4 (2010), pp. 61–73.

Montety, Etienne de : « D'Ormesson, Orsenna, Nothomb... Une anthologie et beaucoup d'oublis ». Dans : *Le Figaro*, 19.03.2014. <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/03/19/03005-20140319ARTFIG00192-ecrivains-figurez-vous-dans-ce-manuel.php>.

Rabaté, Dominique : « Les temps de la relecture ». Dans : *Les temps modernes* 672, 1 (2013), pp. 184–190.

Mario Domenichelli
(Florence)

De la littérature et de l'Identité européenne à l'âge global

Les guerres canoniques

Du Canon littéraire et de l'Identité collective

« La Révolution culturelle » est le titre du chapitre neuf du grand livre de Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes* (le dernier tome de son grand ouvrage sur l'histoire globale).¹ La révolution culturelle dont il parle se réfère à tous ces phénomènes postmodernes que Louis Gates appelait, en 1992, « les guerres culturelles »² liées à la question identitaire, et donc à la mémoire culturelle de genre, d'ethnie, ou de n'importe quelle revendication égalitaire des droits des minorités dans les sociétés occidentales. La littérature et les canons littéraires étaient un des principaux objets de conflit dans la guerre des cultures au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ce chapitre « La révolution culturelle » dans le livre d'Hobsbawm, s'ouvre sur une épigraphe curieuse tirée d'une recension de Paul Berman au film de Pedro Almodovar, *La ley del deseo* :

In the film, Carmen Maura plays a man who has had a transsexual operation and, due to an unhappy love story with his/her own father, has given up men to have a lesbian (I guess) relationship with a woman, who is played by a famous Madrid's transvestite.³

La ley del deseo est un bon titre, un principe fondamental dans la définition des nouveaux problèmes identitaires provoqués par les débats sur les identités sexuelles et d'autres identités, qualifiées de minoritaires dans l'univers global, multiethnique, multiculturel dans lequel on se trouve à vivre au cœur des sociétés occidentales qui doivent accueillir les trublions qui viennent d'autres mondes et qui sont les conséquences de la colonisation européenne, et de l'hégémonie politico-culturelle globale occidentale. La guerre culturelle des années quatre-vingts, quatre-vingt-dix était un *polemos*, une guerre des identités dont l'enjeu était la construction des appareils d'hégémonie culturelle dans le monde nouveau des sociétés pluriethniques et de l'affirmation des identités sexuelles et des différentes mémoires culturelles, des histoires oubliées par les cultures dominantes. Si cette guerre semble achevée aujourd'hui, et le débat sur le canon semble avoir perdu sa raison d'être, il faut aussi dire, en revanche, que la guerre des cultures est toujours là ; l'un de ses effets est la guerre de religion cruelle et violente, à laquelle on doit se confronter aujourd'hui : le *clash* dont parlait Samuel Huntington.⁴

Tout comme le cinéma, la télévision et l'art en général, avec leur poids dans l'industrie culturelle et dans le marché culturel, la littérature est elle aussi un champ de pouvoir, ce qui nous rappelle la longue recherche de Pierre Bourdieu et sa définition de champ de pouvoir comme espace dialectique et champ de forces qui à l'intérieur du champ se confrontent, luttent, négocient.⁵ Le pouvoir de l'art et de la littérature doit être reconnu par les autres forces actives dans le même champ ; toutes ces forces essayent de contrôler la production et la fruition artistique. L'art, à son tour, doit négocier ses espaces de liberté entre les limites du consensus commun décidées dans les régimes démocratiques par la pluralité de pouvoirs qui interagissent dans le même champ.

1 Eric Hobsbawm : *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century : 1914-1991*. London : Abacus ¹²2007 (¹1994).

2 Henry Louis Gates : *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*. New York-Oxford : Oxford University Press 1992.

3 La recension fut publiée sur *The Village Voice* (1987), voir Hobsbawm : *The Age of Extremes*, p. 320.

4 Samuel Huntington : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York : Simon & Schuster 1996.

5 Voir Pierre Bourdieu : « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe ». Dans : *Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure* 1 (1971), pp. 7–26 ; *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris : Les éditions de Minuit 1989 ; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du 1992 ; « Le champ économique ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 119 (1997), pp. 48–66 ; *Sur la télévision*. Paris : Raisons d'agir 1996 ; *Propos sur le champ politique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon 2000 ; « Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit (1985–86) ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociale* 190, 5 (2011), pp. 126–139.

Les exemples de tout cela ne manquent pas dans l'histoire occidentale, si l'on pense aux énormes investissements américains consacrés à la production de films pendant et après la Seconde Guerre mondiale, ce que Gian Piero Brunetta dans son histoire du cinéma italien appelle « la charge des 601 », en se référant au numéro des films américains en Italie, et dans l'Europe occidentale dans l'après-guerre.⁶ Il s'agissait d'un projet de construction d'un appareil d'hégémonie culturelle de longue durée dans un pays où le Fascisme avait édifié « cinecittà », pour produire ses films de propagande politique, ainsi que d'autres films proposant les modèles culturels adressés à la petite bourgeoisie italienne.

Κανών (canon), règle, modèle, est aussi la liste des *παραδείγματα*, des modèles, c'est-à-dire des auteurs et de leurs ouvrages qui coïncident avec la *quidditas* d'une tradition dans laquelle se préserve la mémoire culturelle, et se forme l'imaginaire d'une ethnie, d'une nation, d'un groupe.⁷ L'imaginaire (Sartre, Lacan)⁸ n'est pas seulement le répertoire de la mémoire culturelle ; l'imaginaire en est aussi la fonction. Tout autant répertoire et fonction, la notion de l'imaginaire nous semble très proche de celle d'archive chez Michel Foucault.⁹ L'imaginaire définit les règles et les hiérarchies, les lieux aussi, et les connections des items, de ce que Aby Warburg dans son *BildAtlas*, l'atlas des images,¹⁰ appelle les engrammes qui ne sont que les traces mnémoniques que l'on nomme mémoire culturelle.

Κανών se réfère aussi à une canne, ce qui indique une unité de mesure et de jugement commun ; c'est le mètre, le criterium. Pendant la période Alexandrine *κανών* se référait déjà à la liste des auteurs canoniques, ou canonisés en tant que *παραδείγματα*. *Κανών* était aussi le mot pour définir le canon biblique, c'est-à-dire le Livre qui contenait toutes les écritures autorisées et qui excluait livres et écritures apocryphes, ce qui témoigne que le canon n'est pas construit à partir des inclusions, mais des exclusions ; la mémoire culturelle, comme la mémoire personnelle semble se constituer, et fonctionner grâce à l'oubli.¹¹

Le canon littéraire s'identifie par les valeurs identitaires qu'il contient et qui donnent des formes idéales à la communauté. Il s'agit des idées communes, des lieux communs, des *κοινοί τόποι*, qui donnent à la vie sa forme – ce qu'on en perçoit. Les idées reçues, les lieux communs façonnent les sujets de la dite communauté : ce qu'on devrait être, ce qu'on voudrait devenir, ce qu'on ne voudrait pas être, ni devenir. Le canon littéraire, se composant des *παραδείγματα*, des modèles, doit contenir tous les traits qui forment le sens d'appartenance d'une collectivité en tant que *ἥθος* et *ἔθνος*. Le canon contient les modèles mimétiques de la représentation, et donc les modèles de perception de ce qu'on appelle la réalité extérieure, ainsi que les modèles du discours intérieur et de ce que les Allemands appellent *Selbstanschauung*, c'est-à-dire, la représentation de la mémoire collective et personnelle, des émotions et des sentiments dans leurs *figurae*. Le canon modèle donc la poétique collective de l'existence, ainsi que les valeurs esthétiques et éthiques qui en sont le fondement. Le canon définit l'axiologie et les limites de ce qui peut être dit et accepté, et donc les modalités de négociation et inclusion de tout discours subalterne et différentiel dans

⁶ Gian Piero Brunetta : *Cent'anni di cinema italiano*. 2 vol. Roma-Bari : Laterza 1991-1995 (Economia Laterza, 52. 334). vol. 2, p. 10.

⁷ Voir Mario Domenichelli : « Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione : mutazioni, ibridazioni, proliferazioni ». Dans : *Moderna* 12, 1 (2010), pp. 1–33 ; voir aussi Heinz-Ludwig Arnold/Hermann Korte : *Literarische Kanonbildung*. Dans : *Text + Kritik* IX (Sonderband 2002) ; Mary Jo Bona/Irma Maini (Éds.) : *Multiethnic Literature and Canon Debates*. Albany : State University of New York 2006 ; James Gorack (Éd.) : *Canon versus Culture. Reflections on the Current Debate*. New York : Garland 2001.

⁸ Voir Jean Paul Sartre : *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Éd. revue et corrigée. Paris : Gallimard 1986 (1940) (Folio Essais, 47) ; sur cette notion dans l'œuvre de Lacan voir Jean Laplanche/Jean-Baptiste Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF 1967. On trouve la notion de l'Imaginaire en tant que fonction, pour la première fois chez Lacan dans son intervention au Congrès Romain du 1953 (*Écrits I*. Paris : Éditions du 1966) où on parle de l'Imaginaire aussi dans les « Propos sur la causalité psychique » (1946), pp. 151-192, p.177, et dans « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (1949), pp. 93-100.

⁹ Michel Foucault : *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard 1969 (Tel. 354).

¹⁰ Aby Warburg : *Der BildAtlas Mnemosyne*. Dans : *ibid.* : *Gesammelte Schriften*. VII part. Éd. par Martin Warnke et Claudia Brink. Berlin : Akademie Verlag 1998s. Part. II, vol. 1. Voir le numéro de *Moderna* dédié au *BildAtlas* (4, 2, 2004, éd. par Maria Luisa Meneghetti) et le grand livre de Georges Didi-Uberman : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit 2002 (Paradoxe).

¹¹ Voir Aleida Assman : *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München : Beck 2006 (1999).

la clôture du discours culturellement hégémonique selon le lieu et le temps.

Pendant les années centrales de ce qu'on appelait auparavant la postmodernité, la fragmentation et la multiplication des identités politiques, ethniques, sexuelles provoqua l'attaque frontale contre les vieux canons littéraires nationaux dans les sociétés occidentales. Dans l'atmosphère sceptique de la postmodernité, donc, l'idée même de canon fut modifiée par la pression des nouvelles demandes identitaires. La question à l'ordre du jour était l'idée qu'il fallait rédimier le temps-même, et l'histoire. Il fallait écouter le silence et ramener à la vie les voix oubliées par l'histoire et redécouvrir une infinité de passés plongés dans l'oubli.¹² Retrouver donc et témoigner d'autres idées du passé, d'autres mémoires culturelles, d'autres identités et d'un autre sens d'appartenance.

Le canon, la série de monuments qui le composent, cachent et révèlent en même temps le principe canonique basilaire, qui coïncide plutôt avec le silence et l'oubli, qu'avec la mémoire, puisque le canon, en tant qu'expression du pouvoir, trouve sa vraie raison d'être dans le silence et l'oubli. Cependant, si on l'écoute, ce silence nous parle. Le silence est la cicatrice qui témoigne que quelque chose a eu lieu, et peut donc être rappelé ; le silence est l'espace dénié où l'opacité peut devenir transparence, en nous ouvrant les pages d'un texte caché et oublié qui nous parle d'autres passés. La seule identité subalterne qui semble destinée à l'oubli à l'âge postmoderne est l'identité de classe, la culture de classe, et, naturellement, la lutte de classes qui se posait au centre de la théorie et de la praxis critique d'E.P. Thompson, de Raymond Williams, de Stuart Hall. La théorie féministe, homosexuelle et lesbienne, la théorie, et la praxis ethniques ne semble nullement s'interroger sur l'identité de classe et sur la dialectique de la lutte de classes.

Les voix des femmes, les voix des homosexuels, des lesbiennes, et bien d'autres voix qui témoignent la subalternité dans la littérature tout comme au cinéma, nous content d'autres désirs, d'autres volontés de subversion, d'autres tensions vers une autre vie idéale. Il s'agit, en tous cas, des voix du seuil, des voix entre deux dimensions, sinon des voix qui ne peuvent parler que dans leur même dimension liminale, puisqu'il s'agit de voix métèques qui sont elles-mêmes ce qu'elles témoignent en tant qu'identité, langue, en tant que vie double et hybride. Dans ces voix tout à la fois du dedans et du dehors, c'est l'autre qui nous parle, qui nous narre sa contre-histoire d'un point de vue dangereux, souvent le point de vue de l'ennemi, qui nous parle dans son langage, et que néanmoins nous ne pouvons vraiment écouter.

En ce qui concerne le canon littéraire, l'on peut s'appuyer sur une certitude ; c'est que les canons nationaux existent, on les a expérimentés à l'école. Au contraire, on peut douter de l'existence du canon littéraire européen. Certes, nous possédons un canon musical européen, nous possédons un canon occidental dans l'histoire de la peinture, dans les arts, mais, lorsqu'on parle du canon littéraire européen ou occidental, il faut se poser la question des langues. On a beau dire que les européens parlent la même langue culturelle ; ils ne se comprennent pas, ce qui implique une autre question ; existe-t-il une identité commune européenne ? Et encore : quelles sont les différences et les similarités entre l'identité européenne et l'identité occidentale ? On pourrait faire une longue liste des emblèmes, symboles, types d'écritures, genres littéraires, styles qui pourraient attester que l'Europe est aussi une république des lettres, qu'une tradition européenne existe, et le témoignage en serait un canon littéraire sur lequel on pourrait s'entendre malgré quelques différences. Donc il est bien vrai que la littérature européenne est polyglotte, et que le polyglottisme est donc un des caractères identitaires et culturels de la *Einheit*, de l'unité culturelle européenne. On pourrait dire aussi que l'histoire des traductions et des *go-between*s culturels européens est l'histoire même de l'unité culturelle de l'Europe. Pourrait-on parler d'une mémoire culturelle européenne commune ? Ou d'un imaginaire européen ? Cette idée d'une culture européenne ne rappelle-t-elle pas les vieilles idées de *Kultur*, et d'une *Weltliteratur* euro-centrique. Ces idées, ne sont-elles pas des résistances « unitaires » face à la pluralité des temps nouveaux ?

Nos syntaxes culturelles et littéraires ; nos grammaires et morphologies culturelles et littéraires, nos thèmes, motifs, *κοινοί τόποι* se trouvent sous l'attaque de nouveaux thèmes, de nouvelles écritures avec de nouveaux accents métèques dans un contexte culturel globalisé. La culture européenne, c'est-à-dire la culture occidentale, est devenue hégémonique et globale pour des raisons économiques ainsi que *manu*

¹² Voir Mario Domenichelli : *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia : teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*. Pisa : ETS 2011 (MOD. La modernità letteraria, 16).

militari. A son tour la culture occidentale a été modifiée par la globalisation. La culture européenne et la culture occidentale ne sont pas la même chose, mais il est vrai que l'Occident puise ses racines chez nous, et que l'idée d'Occident doit inclure les deux, ou trois, si non quatre Amériques, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, et les littératures en langue anglaise de l'Afrique et de l'Inde. On ne pourrait pas concevoir un canon européen sans Whitman, ou sans Majakowskij, ou les futuristes polonais, « les Formistes », ou Gertrude Stein, Hemingway, ou Borges, Garcia Marquez, Octavio Paz.

Les formulations telles que « l'identité européenne », « l'identité occidentale » peuvent sembler bien paradoxales à l'égard de tout le sang répandu dans des siècles de guerre continuelle, et des révolutions, avec ces guerres identitaires et culturelles résiduelles combattues dans les territoires de l'Ex-Yougoslavie. Notre identité commune, l'identité commune occidentale s'est formée dans une histoire des guerres européennes endémiques.

En 2005, Samuel Huntington, l'auteur de *The Clash of Civilizations and the New World Order*, publia son dernier livre, *Who are We ?*¹³ dans lequel il revenait sur le sujet favori de sa réflexion, la culture et l'identité, du point de vue de l'éducation linguistique, ou bilingue dans les écoles californiennes, où les étudiants hispanophones sont en majorité. Le projet d'éducation bilingue fut rejeté par les résultats de plusieurs référendums, ce qui dans l'idée de Huntington signifiait que l'anglais avec toutes les valeurs libérales et démocratiques stratifiées dans son histoire devait rester la seule langue à étudier dans les écoles primaires et secondaires. Les valeurs, certes, les valeurs WASP, dans une nouvelle version de la vieille logique du melting pot, et de la langue comme vecteur de la *Weltanschauung* américaine. Les résultats des référendums sur l'éducation bilingue ne pouvaient étonner personne. Huntington, dans ses conclusions, semble ne pas vouloir se rendre compte de la longue période de guerres culturelles dans l'histoire de la culture occidentale à l'âge global, et des demandes identitaires qu'il serait préférable de ne pas ignorer.

Après la longue tempête des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, au début du troisième millénium les canons nationaux sont toujours là, en France, en Allemagne, en Italie, en Angleterre, en Espagne, dans l'espace idéologique que Curtius appelait « Romania » et que T.S. Eliot considérait comme le lieu idéal du classicisme. Des changements se sont opérés, des *new entries*, des noms nouveaux, noms de femmes en particulier, ou d'écrivains africains, indiens, caraïbes, afro-américains (Chinua Achebe, Wole Soyinka, V.S. Naipaul, Salman Rushdie, Derek Walcott, Amos Tutuola, Bessie Head, Rita Dove, Tony Morrison), ont pris la place de vieux auteurs, un peu surannés, qui ont changé leur position du premier au deuxième, ou troisième rang. Des noms importants ont tout bonnement disparu.

Harold Bloom publia son *Western Canon* en 1994 ;¹⁴ sa liste, son canon occidental, était tout à fait américain, c'est-à-dire l'âge Américain avant le déluge, ou l'âge du chaos. Le canon occidental de Bloom trouve donc sa correspondance avec ce que Huntington, un peu à la Pangloss, pense de l'identité américaine, en tant que condition nécessaire pour vivre dans le meilleur des mondes possibles. A l'âge multiculturel, en Europe comme aux Etats-Unis, un lien nous est nécessaire. L'idée d'une supériorité objective, politique montrée par le type de communauté, de *polis*, de système politique façonné par tous les conflits dans l'histoire occidentale, l'idée même de raison, des lumières et de la démocratie qu'il faudrait exporter dans ces pauvres pays infortunés, sont les fondements théoriques de la globalisation. Je considère cette proposition comme aveugle, cependant c'est vrai que l'on n'a jamais trouvé rien de mieux.

Dans *The Age of Extremes*, Hobsbawm écrit, au chapitre dix-sept – « the death of vanguards » – qu'à la fin du vingtième siècle il était déjà très clair que l'Europe n'était plus le lieu des « high arts ». New York « was the place » : visual arts, pop art, cinéma. Hobsbawm écrivait aussi que dans les dernières décades du vingtième siècle, la tradition romanesque avait abandonné l'Europe et les Etats-Unis pour investir l'Amérique latine. Il me semble que la question est simplement mal posée. Il faudrait donc la poser autrement.

On pourrait dire que le canon de l'Opéra est mort, puisque la création de nouveaux chefs-d'œuvre opératiques est un événement, disons, rare, sinon improbable. Cependant il faut comprendre également que le canon opératique vit toujours dans toutes les nouvelles exécutions qu'on met en scène des grands

¹³ Samuel Huntington : *Who Are We ? The Challenges to America's National Identity*. New York/London/Toronto/Sidney : Simon & Schuster 2004.

¹⁴ Harold Bloom : *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York : Riverhead Books 1995.

chefs-d'œuvre de l'histoire de l'opéra. Le canon de la littérature classique est un canon fixé et ne peut pas changer. On pourrait dire qu'il s'agit d'un canon mort, ou bien vivant seulement aux yeux des lecteurs et dans son influence sur la tradition occidentale moderne qui réécrit quelques classiques, en fait la parodie, l'adaptation, le pastiche.¹⁵ La question que je vais poser donc est plus radicale encore : le canon occidental, est-il vivant ? Est-il mort ? Ce qui nous conduit à l'autre question : la culture occidentale telle qu'elle était, est-elle vivante ou morte ? Peut-elle survivre dans la métamorphose, dans l'hybridation, acceptant donc des changes radicaux et les nouvelles conditions multiculturelles ainsi que la nécessité d'une nouvelle identité européenne métèque ? Dante, Villon, Rabelais, Shakespeare ne risquent pas l'oubli, mais appartiennent-ils encore à la tradition vivante dont T. S. Eliot parlait dans *Tradition and Individual Talent* ?

Peut-être Eliot, savait-il bien en 1922 qu'il parlait d'une tradition morte qu'il métaphorisa dans *The Waste Land*, sa « gaste terre ». Walter Benjamin, à son tour, dans la thèse neuvième du *Begriff der Geschichte*, « Angelus Novus »,¹⁶ avec son ange, dont le regard est fixé sur les *Trümmer*, les ruines qu'il laisse après son passage, nous dit encore quelque chose d'important sur ce que la modernité et la postmodernité sont en tant que points de repère dans l'histoire culturelle de l'Occident. En tout cas, ce débat « canonique » européen ou occidental, semble avoir perdu toute son importance. Aujourd'hui ce qui est inscrit à l'ordre du jour c'est plutôt la discussion sur la littérature globale ainsi que sur la langue (l'anglais, évidemment) dans laquelle elle devrait s'exprimer.¹⁷

There's rising excitement in the western world for the new voices coming from India. In England, as a matter of fact, British writers are seen by their reviewers as lacking in all the verve and ambition we find in the Indian style. Thus the east is colonizing the West. Of course English is the most powerful medium, and we see those Indian artists mastering it with great rhetorical skill, and all the power of a different imagination.¹⁸

Dans son introduction au *Vintage Book of Indian Writing : 1947-1997*, l'écriture de Salman Rushdie, me semble-t-il, renvoie un peu au Bollywood style, et les épices, les couleurs sont, comme l'on pourrait dire d'un point de vue européen, un peu excessifs. Rushdie nous parle donc du réalisme stendhalien de Rohinton Mistry, du naturalisme de Vikram Seth, du « bon ton » dans l'écriture élégante de Upamanyu Chatterjee, et du style flamboyant de Vikran Chandra.¹⁹

On doit dire que ces définitions révèlent une très forte influence de la culture littéraire occidentale : naturalisme, bon ton, élégance dans la description de la bonne société, et ce réalisme stendhalien en fin de compte. Toutes ces définitions, tous ces adjectifs appartiennent au jargon intellectuel et littéraire occidental. Cela nous indique que nous avons tort ; « la grande tradition » dont parlait Leavis²⁰ est donc toujours vivante ; elle survit aussi grâce aux réécritures et aux adaptations : *La tempête* de Shakespeare réécrite en 1968 par Aymé Césaire dans *Une tempête*, *The Beggar's Opera* de John Gay, et la *Dreigroschenoper* brechtienne dans la réécriture de Soyinka in *Opera Wonyosi*.²¹

Si les guerres culturelles ne sont pas finies, le débat sur le canon littéraire occidental ou européen semble appartenir à une autre époque, un peu moins dangereuse et cruelle que la nôtre. Cette « guerre » métaphorique, en tout cas, exprimait la nécessité de la résistance contre le canon ressenti comme l'expression de la culture dominante sur la culture subalterne. La résistance pouvait s'exprimer comme simple néga-

15 Voir les livres de Linda Hutcheon : *A Theory of Adaptations*. New York : Routledge 2006 ; *A Theory of Parody*. London : Methuen 1985 ; sur le pastiche voir Fredric Jameson : *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London : Verso 1991.

16 Walter Benjamin : *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag 1977 (suhrkamp taschenbuch. 345), vol. 1, p. 251.

17 Voir Sarah Lawall/Maynard Mack : *The Norton Anthology of World-Literature*. New York : Norton & Co. 2002 ; David Damrosch/David L. Pike : *The Longman Anthology of World Literature*. New York : Pearson-Longman 2008. Sur la question de la littérature et de la langue globale voir Franco Moretti : *La letteratura vista da lontano*. Torino : Einaudi 2005 ; Gayatri Spivack : *Death of a Discipline*. New York : Columbia University Press 2003 (trad. en italien par Lucia Gunella : *Morte di una disciplina*. Roma : Meltemi 2003) ; Judith Butler/Gayatri Spivack : *Who Sings the Nation-State ?*. London : Seagull 2007.

18 Salman Rushdie/Elisabeth West (Éd.) : *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997*. New York : Vintage 1997, pp. 14–15.

19 Ibid, pp. 21–22.

20 Frank Raymond Leavis : *The Great Tradition*. London : Chatto & Windus 1948.

21 Wole Soyinka : *Opera Wonyosi*. Bloomington : Indiana University Press 1981.

tion de la valeur esthétique d'un livre à cause de son idéologie (Hemingway ou Kipling pour des raisons différentes). Les réécritures aussi peuvent exprimer la résistance ; on peut réécrire un classique en en faisant la parodie et en bouleversant ainsi son signifié, ou le réécrire en tant qu'adaptation aux conditions du présent. La troisième stratégie de résistance est la découverte des voix oubliées qui nous content leur contre-histoire, réécrivent donc l'histoire, en nous révélant un autre mémoire culturelle, un autre passé, des souffrances inouïes qui se rappellent au présent pour en avoir justice.

Bibliographie

- Arnold, Heinz-Ludwig/Korte, Hermann : *Literarische Kanonbildung*. Dans : Text + Kritik IX (Sonderband 2002).
- Assman, Aleida : *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München : Beck 2006.
- Benjamin, Walter : *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag 1977 (suhrkamp taschenbuch, 345).
- Bloom, Harold : *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York : Riverhead Books 1995.
- Bona, Mary Jo/Maini, Irma (Éds.) : *Multiethnic Literature and Canon Debates*. Albany : State University of New York 2006.
- Bourdieu, Pierre : « Champ du pouvoir. Champ intellectuel et habitus de classe ». Dans : *Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure* 1 (1971), pp. 7–26.
- : *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris : Les éditions de Minuit 1980.
- : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du 1992.
- : *Sur la télévision*. Paris : Raisons d'agir 1996.
- : « Le champ économique ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 119 (1997), pp. 48–66.
- : *Propos sur le champ politique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon 2000.
- : « Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit (1985–86) ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociale* 190, 5 (2011), pp. 126–139.
- Brunetta, Gian Piero : *Cent'anni di cinema italiano*. 2 vol. Roma/Bari : Laterza 1991, vol. 2 (Economia Laterza, 52. 334).
- Butler, Judith/Spivak, Gayatri : *Who Sings the Nation-State ?*. London : Seagull 2007.
- Damrosh, David/Pike, David L. : *The Longman Anthology of World Literature*. New York : Pearson-Longman 2008.
- Didi-Uberman, Georges : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit 2002 (Paradoxe).
- Domenichelli, Mario : « Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione : Mutazioni, ibridazioni, proliferazioni ». Dans : *Moderna* 12, 1 (2010), pp. 1–33.
- : *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia : teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*. Pisa : ETS 2011 (MOD. La modernità letteraria. 16).
- Foucault, Michel : *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard 1969 (Tel. 354).
- Gates, Henry Louis : *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*. New York/Oxford : Oxford University Press 1992.
- Gorack, James (Éd.) : *Canon versus Culture. Reflections on the Current Debate*. New York : Garland 2001.
- Hobsbawm, Eric : *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914–1991*. London : Abacus 2007 (1994).
- Huntington, Samuel : *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York : Simon & Schuster 1996.
- Who Are We ? The Challenges to America's National Identity*. New York : Simon & Schuster 2004.
- Hutcheon, Linda : *A Theory of Parody*. London : Methuen 1985.
- : *A Theory of Adaptations*. New York : Routledge 2006.

- Jameson, Fredric : *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London : Verso 1991.
- Lacan, Jacques : *Écrits I*. Paris : Éditions du 1966.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Baptiste : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF 1967.
- Leavis, Frank Raymond : *The Great Tradition*. London : Chatto & Windus 1948.
- Mack, Maynar/Lawall, Sarah : *The Norton Anthology of World-Literature*. New York : Norton & Co. 2002.
- Moretti, Franco : *La letteratura vista da lontano*. Torino : Einaudi 2005.
- Rushdie, Salman/West, Elisabeth (Éd.) : *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997*. New York : Vintage 1997.
- Sartre, Jean Paul : *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Éd. revue et corrigée. Paris : Gallimard 1986 (¹1940).
- Spivack, Gayatri : *Death of a Discipline*. New York : Columbia University Press 2003.
- Soyinka, Wole : *Opera Wonyosi*. Bloomington : Indiana University Press 1981.
- Warburg, Aby : *Der BildAtlas Mnemosyne*. Dans : *ibid.* : *Gesammelte Schriften*. VII part. Éd. par Martin Warnke et Claudia Brink. Berlin : Akademie Verlag 1998ss. Vol. II, 1.

