

Université de Montréal

Repenser le « classique » au XIX^e siècle

par
Raphaël Boudreau-Pineault

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2021

© Raphaël Boudreau-Pineault, 2021

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Repenser le « classique » au XIX^e siècle

Présenté par
Raphaël Boudreau-Pineault

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Ugo Dionne
Président-rapporteur

Stéphane Vachon
Directeur de recherche

Lucie Bourassa
Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour ambition de comprendre comment et en quel sens l'idée de « classique » est repensée au XIX^e siècle. Alors que l'Ancien Régime intégrait le classique dans un système de représentation relativement cohérent, au sein duquel sa fonction, son rôle et sa pertinence étaient clairement établis, la notion devient brusquement problématique aux lendemains de la Révolution. La France révolutionnée est marquée par une expérience du temps inédite et une nouvelle relation à sa mémoire culturelle qui font éprouver aux lettrés la nécessité de redéfinir leurs rapports au classique. Après avoir clarifié le sens général de la notion avant la Révolution, l'étude se penche sur trois grands « moments » de la dynamique de redéfinition du classique au XIX^e siècle. Il s'agit d'abord de voir dans quelle mesure l'historicisation du passé dans les premières années du siècle conduit les lettrés à refuser la fonction de modèle à imiter traditionnellement associée au classique, et à l'envisager désormais en vertu d'une rupture entre le présent et l'« avant-soi ». La partie suivante s'attache aux reconfigurations du canon littéraire par la lancée romantique, et montre comment ces métamorphoses de l'horizon culturel amènent les lettrés à déterminer de nouvelles modalités d'appropriation du classique. Une dernière partie tente de voir de quelle manière la pertinence et la portée de la notion sont révisées une fois de plus dans le contexte de l'« institutionnalisation » de la distance critique entraînée par la scientification des études littéraires dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Inspiré à la fois par l'histoire des idées et l'histoire culturelle, ce mémoire se propose de saisir son objet dans une perspective de longue durée. Outre un large corpus secondaire délibérément éclectique, cinq auteurs sont interrogés plus spécifiquement : Ballanche, Stendhal, Sainte-Beuve, Renan, Lanson.

Mots-clés : notion de classique ; XIX^e siècle ; mémoire littéraire ; canon littéraire ; valeur ; expérience du temps ; histoire des idées ; histoire culturelle ; histoire littéraire.

ABSTRACT

This master's thesis aims to understand how and in what sense the idea of "classic" was rethought throughout the 19th century. During the historical period of Old Regime in France, the classic was incorporated into a relatively coherent system of representation, within which its function, role and relevance were clearly established. However, the notion suddenly became problematic in the aftermath of the French Revolution. Revolutionized France was marked by an unprecedented experience of time and a new relation to its cultural memory which made *litterati* feel the need to redefine their relation to the classic. After clarifying the general meaning of the concept before the Revolution, the study examines three major "moments" in the dynamics of redefining the classic in the 19th century. First, the analysis intends to determine the extent to which the historicization of the past, in the first years of the century, led the *litterati* to refuse the classic its traditional function of a model to imitate and instead, to consider it in the perspective of a rupture between the present and the past. The following part explores the reconfigurations of the literary canon by the romantic movement and shows how these metamorphoses of the cultural horizon led the *litterati* to determine new modalities of appropriation of the classic. The final part attempts to see how the relevance and scope of the notion are revised in the context of the "institutionalization" of critical distance brought about by the scientification of literary studies in the last third of the 19th century. Inspired by both intellectual history and cultural history, this dissertation sets out to grasp its subject matter from a long-term perspective. In addition to a large, deliberately eclectic secondary corpus, five authors are questioned more specifically: Ballanche, Stendhal, Sainte-Beuve, Renan, Lanson.

Keywords: notion of classic; 19th century; literary memory; literary canon; value; experience of time; intellectual history; cultural history; history of literature.

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de recherche, Stéphane Vachon, pour sa disponibilité, sa générosité et sa patience. Ses lectures attentives et ses conseils éclairés ont grandement contribué à la réalisation de ce mémoire.

Je suis également reconnaissant à Gilles Bourdeau de s'être intéressé à ce projet dès ses débuts. Je lui dois des remerciements pour ses lectures et ses encouragements.

Merci enfin à mes parents Julie et Stéphane, à mes frères Hubert et Simon ; à Julien, Laurence et chacun de mes amis. Sans le soutien continu de tous ces gens, ces deux années de maîtrise n'auraient pas été aussi plaisantes qu'elles l'ont été.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| imiter..... | 13 |
| Chapitre 1 | |
| Un passé fécond..... | 14 |
| L'ordre du savoir | 14 |
| Historia magistra vitæ | 17 |
| Au centre du dispositif d'Ancien Régime | 19 |
| Déplacements | 22 |
| Chapitre 2 | |
| Mettre le passé à distance..... | 25 |
| Sur la Querelle des Anciens et des Modernes | 26 |
| Une temporalité nouvelle | 28 |
| SECONDE PARTIE | |
| ROMPRE | 31 |
| Chapitre 3 | |
| Penser la rupture | 32 |
| La rupture d'après Ballanche | 33 |
| Le vieillissement des classiques..... | 36 |
| Chapitre 4 | |
| Vers de nouveaux rapports aux classiques..... | 41 |
| Contre l'imitation | 41 |
| L'archéologisation des classiques | 46 |
| Rapprocher le lointain | 51 |
| La valeur et le sacré..... | 53 |
| TROISIÈME PARTIE | |
| RECONFIGURATIONS ET REDÉFINITIONS..... | 57 |
| Chapitre 5 | |
| Stendhal et le point de vue romantique sur le « classique »..... | 59 |
| Le romantique et le classique comme postures créatrices..... | 60 |
| Shakespeare et Dante : figures étrangères..... | 64 |
| Le statut ambigu de Racine | 67 |
| Le présent souverain et la pertinence du passé | 69 |
| Hybridité..... | 72 |
| Le présent souverain et la montée du contemporain | 75 |
| Du modèle à imiter au modèle romantique | 77 |
| Chapitre 6 | |
| Une définition nouvelle : le « classique » d'après Sainte-Beuve..... | 81 |
| Qu'est-ce qu'un classique ?..... | 86 |
| Plusieurs horizons | 90 |

| | |
|---|------------|
| De la relation féconde au rapport désintéressé..... | 92 |
| L'hypothèse de Sainte-Beuve | 96 |
| Limites de la conception du classique de Sainte-Beuve | 103 |
| QUATRIÈME PARTIE | |
| DISTANCES | 106 |
| Chapitre 7 | |
| Les classiques au service de la philologie selon Renan..... | 109 |
| L'esprit philologique : connaître et admirer..... | 109 |
| Dans l'œil du philologue | 111 |
| Le classique est-il une idée morte ? | 112 |
| Chapitre 8 | |
| Lanson et les « individualités littéraires » : le classique retrouvé ? | 116 |
| L'exception littéraire à l'épreuve de la méthode..... | 117 |
| Distance critique..... | 123 |
| Formation, durée, valeur | 126 |
| CONCLUSION | 132 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 138 |

INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'un classique ? À voir les contradictions qui ressortent de la pléthore de réponses à cette vieille question, tout porte à croire que nous serions ici face à un enjeu enlisé de longue date dans une impasse théorique. De fait, chaque fois qu'elle resurgit, cette question désormais ressassée se présente presque inmanquablement sous la forme d'un problème demeuré irrésolu. Ou bien les définitions déjà existantes sont-elles fausses, ou bien sont-elles insuffisantes : trop souvent l'un ou l'autre grief justifie, sous la plume des écrivains comme des philosophes, sous celle des théoriciens comme des historiens de la littérature, la nécessité de redéfinir à nouveau l'idée de classique. En 1850, Sainte-Beuve présentait ainsi sa propre définition en opposition à celle du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835¹ ; et au siècle suivant, regrettant la négation par l'esprit historique de la valeur atemporelle du concept de classique, Gadamer suggérait d'y voir « ce qui tient face à la critique historique². »

Sempiternelle et insoluble question que celle de l'essence du classique, semblerait-il donc. C'est pourtant une notion qui n'a pas toujours à ce point posé problème. Au long de l'Ancien Régime, le classique était intégré au sein d'un dispositif culturel relativement harmonieux et rationnel ; sa caractérisation, sa pertinence et son rôle allaient alors de soi³. Que le chef-d'œuvre du passé fût éternel et sa valeur immuable, voilà qui était par ailleurs majoritairement reconnu ; comme le note Judith Schlanger, à cette époque « cette notion était prise dans une argumentation cohérente, où l'idée de la nature humaine avait un sens religieux, épistémique et poétique⁴. » Tant que le classique assumait une fonction de modèle à imiter, la question de son essence ne posait pas de difficulté fondamentale.

Qu'a-t-il fallu pour qu'il devienne problématique à partir du début du XIX^e siècle et qu'il entraîne une profusion de tentatives définitoires ? Que s'est-il passé pour que les lettrés jugent nécessaire de repenser le classique et sa pertinence ? Afin d'élucider ce phénomène,

1. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (*Le Constitutionnel*, lundi 21 octobre 1850), repris dans *Causeries du lundi* (1851-1862), t. III (1851), Paris, Garnier, « Classiques », 2014, p. 42.

2. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (1960), trad. de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, « Points Essais », 2018, p. 461.

3. Nous abordons cette question dans le premier chapitre de notre mémoire : voir « Un passé fécond », *infra*, p. 14-24. On peut aussi se reporter à Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Nathan, 1992), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 64-72.

4. *Ibid.*, p. 127.

il apparaît tout à fait essentiel de nous placer du point de vue des lettrés et d'interroger la manière qu'ils avaient jadis d'éprouver l'« avant-soi ». Autrement dit pour comprendre cette fièvre définitoire, il s'agit d'éclairer les rapports du XIX^e siècle à sa mémoire littéraire en saisissant le rapport plus général qu'il entretenait avec « son » passé.

Des auteurs comme Reinhart Koselleck⁵ et, à sa suite, François Hartog⁶, ont montré que la période postrévolutionnaire est marquée par l'avènement d'un nouveau rapport humain au temps. Telle que vécue par ses acteurs, la Révolution représente une rupture radicale avec le passé ; elle est interprétée comme le début d'une époque absolument nouvelle, sans identification possible avec ces temps révolus qui allaient bientôt être désignés sous l'expression d'*Ancien Régime*. Dominés par le sentiment de la singularité inouïe de leur présent, les lettrés du XIX^e siècle perçoivent désormais nettement le caractère unique et l'étrangeté des faits passés. Ce nouveau regard signale l'émoussement d'une conception statique ou cyclique du temps au profit d'une conscience historique. Tandis que le passé reculé était auparavant convoqué pour guider la marche du présent, dorénavant le passé même le plus récent apparaît disjoint des circonstances contemporaines. Il n'est plus question de voir dans l'« avant-soi » une autorité ni même un conseiller ; les premières années du XIX^e siècle voient s'épuiser la conception séculaire du passé comme instance gouvernante.

Postulant que la Révolution fut à ce titre un moment décisif, notre mémoire propose de réfléchir à la manière dont la reconfiguration durable de l'ordre temporel au XIX^e siècle conduit les lettrés de cette époque à renouveler leurs rapports au *passé* des lettres : aux noms propres et aux titres d'œuvres qui meublent leur horizon culturel. Dès l'instant où la rupture révolutionnaire entraîne une mutation en profondeur de la conception générale du temps, les représentations traditionnelles du classique semblent être devenues résolument caduques. C'est ainsi que la prise de conscience de l'historicité du concept s'accompagne du dépérissement de l'idée d'atemporalité de sa valeur. Les lettrés s'aperçoivent par ailleurs que la langue et le contenu des chefs-d'œuvre du passé ne sont pas de l'ordre de

5. Reinhart Koselleck, « “Historia magistra vitæ”. De la dissolution du “topos” dans l'histoire moderne en mouvement », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. de Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 37-62.

6. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, « Points Histoire », 2015, p. 97-133.

l'immuable. L'affaiblissement de l'autorité dont disposait la tradition entraîne un rejet de plus en plus unanime du principe d'imitation des modèles antiques et du XVII^e siècle français. À quoi il faut ajouter qu'à la même époque la lancée romantique réaménage le champ des lettres et, par la même occasion, la mémoire littéraire. Tout ce contexte explique au total que les lettrés soient nombreux à vouloir reconsidérer ou redéfinir une notion qui ne va plus de soi. Comment et en quel sens le XIX^e siècle repense-t-il l'idée de classique, c'est le sujet de ce mémoire.

Insistons pour dire que le nouvel ordre du temps entraîné par la Révolution, et dont nous tenterons de cerner la teneur avec précision dans le cadre de notre étude⁷, s'impose durablement tout au long du siècle. Certes, au cours d'une si vaste période, cette nouvelle conception temporelle ne se traduit jamais de la même façon ni avec la même intensité. C'est bien entendu dans le premier quart du XIX^e siècle qu'elle s'exprime avec le plus de vigueur. Il n'en reste pas moins que c'est au nom du point de vue présent et de l'idée de progrès que le romantisme redéfinit le classique et reconfigure la mémoire des lettres durant la première moitié du XIX^e siècle ; et dans la seconde, les méthodes « scientifiques » de prise en charge des classiques témoignent d'une volonté de comprendre des *objets* tout en tenant compte de leur historicité. Point de vue présent, progrès, esprit historique : voilà autant de phénomènes sinon suscités, du moins précipités par la conception du temps dont accouche la Révolution. Sous ce rapport, cette même conception nous a paru pouvoir éclairer les réflexions même tardives consacrées à la question du classique au XIX^e siècle.

C'est ce qui explique que nous ayons choisi de saisir la dynamique de sa redéfinition dans un temps long, malgré les difficultés que peut poser l'adoption d'une perspective diachronique dans le cadre restreint d'un mémoire de maîtrise. Notre étude, qui commence avec un contemporain de la Révolution, Pierre-Simon Ballanche, débouche ainsi aux extrêmes confins du siècle ; nous ferons de Gustave Lanson notre terminus⁸. De la vaste question du classique au XIX^e siècle, question moins explorée qu'on pourrait le croire⁹,

7. Et plus précisément dans la seconde partie : voir « Penser la rupture », *infra*, p. 32-40.

8. Nous annonçons l'intégralité du corpus à la p. 10 de notre introduction.

9. Peu d'études ont saisi la question du classique dans une perspective historique globale et dans un temps long. Parmi les ouvrages les plus importants, on peut évoquer Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS, 2012, bien que ses analyses s'arrêtent à l'année 1820. On peut aussi citer Judith Schlanger, *op. cit.*, mais son ouvrage ne concerne pas exclusivement le XIX^e siècle et ne se focalise pas uniquement sur la

nous n'avons pas voulu épuiser toutes les avenues, mais simplement proposer quelques grandes lignes. Nous avons tenté de mettre en avant ses principaux enjeux et de rendre visibles les paradoxes qu'elle soulève. Privilégier la longue durée doit donner à voir les éventuels effets de rupture, mais encore les lentes mutations qui s'opèrent à travers un siècle s'efforçant de concilier l'atemporalité et la sacralité de la valeur classique avec l'esprit historique ; un siècle apprenant par ailleurs à gérer la pluralité d'une mémoire élargie, et transformant ses rapports aux chefs-d'œuvre du passé sous l'influence grandissante des modèles des sciences dans le champ général du savoir.

Jusqu'ici nous avons évité de cerner clairement la notion à laquelle s'attachera notre mémoire : le *classique*. C'est bien sûr l'analyse des textes de notre corpus qui doit nous révéler ce qu'il fut *pour* les lettrés du XIX^e siècle ; nous entendons étudier le mouvement de cette catégorie historique en soi — dans sa pluralité et ses contradictions. Inutile de dire, donc, qu'il n'est pas question pour nous de proposer une énième définition théorique du terme ; nous ne cherchons pas à établir une grille *a priori* à partir de laquelle interpréter et soupeser les textes qui nous arrêteront. Or même en prétendant l'observer pour elle-même, la notion de classique pose un problème fondamental. Pour en éclairer la nature, il nous faut préalablement rappeler quelques-unes des principales mutations de sens que ce terme ancien a connu depuis son origine.

D'entrée de jeu l'étymologie peut nous renseigner¹⁰. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le premier sens de « classique » n'est pas culturel, mais administratif. Durant l'Antiquité, le terme latin *classicus*, qui vient de *classis*, correspondait à la première des cinq classes qui distinguaient les Romains d'après leur fortune. Les *classici* étaient les citoyens les plus riches, ceux dont la fortune s'élevait « au-dessus de vingt-cinq mille asses de revenu¹¹. » Ainsi dès son origine le terme associe à la plus haute valeur — entendue ici dans un sens strictement pécuniaire — l'idée de *classement*, de distinction.

question du classique. D'autres études importantes sur cette question sont mentionnées dans la section « Notion de classique et études historiques sur le classique » de notre bibliographie, *infra*, p. 144.

10. Pour ce paragraphe et le suivant, à moins d'exceptions que nous signalons par des appels de note, nous nous appuyons sur l'entrée « Classique » dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, « Le Dictionnaire historique », 2016, p. 487.

11. Wladyslaw Tatarkiewicz, « Les quatre significations du mot "classique" », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 12, n° 43, 1958-1, p. 5.

Au II^e siècle, Aulu-Gelle est le premier à employer le terme au figuré pour désigner les écrivains de premier ordre, les *classici scriptores*. Comme le note Wladyslaw Tatarkiewicz : « Cette expression contenait une distinction, un éloge de l'écrivain, non une caractéristique. Pour être classique celui-ci pouvait appartenir à n'importe quel genre pourvu qu'il fût parfait en son genre¹². » C'est seulement à la Renaissance, sous la plume de Thomas Sébillot¹³, que le terme est introduit en français dans le sens où l'entend Aulu-Gelle.

L'étymologie est utile pour comprendre la spécialisation culturelle qui a été imposée au terme, mais elle n'éclaire pas sa plurivocité. Venons-y : nous nous contentons ici de relever trois des principaux sens apparus à l'époque moderne — trois sens apparus successivement et qui se concurrencent encore aujourd'hui¹⁴. Le classique, c'est d'abord un auteur enseigné dans les classes : « il ne se dit guère », lit-on dans le *Dictionnaire universel* de Furetière de 1690, « que des auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles, ou qui y ont grande autorité¹⁵. » Le classique est un auteur dont la valeur est éprouvée, dont l'autorité est reconnue et qui, pour cela, est jugé digne d'être *mis en avant* dans un contexte pédagogique. Une deuxième acception, beaucoup plus restreinte, se rapporte aux qualités esthétiques de rigueur, de pureté et de raison incarnées par certains écrivains du siècle de Louis XIV. Au long du XVIII^e siècle, ces écrivains furent érigés, à la suite des classiques gréco-latins, en classiques modernes ; leur « poétique », codifiée par Boileau dans son célèbre traité de 1674, fut longtemps considérée — jusqu'au XIX^e siècle — comme *le style* par excellence, comme *la manière* d'écrire ; d'où le statut de modèles à imiter qui leur fut accordé. Enfin, une troisième signification renvoie à l'idée d'exception artistique en un sens large. Elle est apparue sous la plume de Sainte-Beuve au milieu du XIX^e siècle : l'auteur des *Causeries du lundi* invitait alors à voir dans le classique non un modèle à imiter ou un écrivain étudié à

12. *Ibid.*, p. 6.

13. Dans son *Art poétique français* paru en 1548.

14. Pour les trois sens du classique que nous décrivons dans ce paragraphe, nous reprenons en grande partie l'historique que propose Alain Viala au début de son article « Lire les classiques au temps de la mondialisation », *Dix-septième siècle*, n° 228, 2005-3, p. 393-395. Nous nous inspirons aussi d'Alain Rey, *op. cit.*

15. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, cité par Alain Viala, *loc. cit.*, p. 393-394. Le fait que les auteurs de l'Antiquité gréco-latine aient été hégémoniques dans l'enseignement jusqu'au XIX^e siècle explique que le terme soit aussi synonyme d'*antique*, ou encore de ce qui est *conforme à la tradition antique*.

l'école, mais plus largement n'importe quel auteur ayant marqué l'histoire de l'esprit humain, et méritant pour cela d'être donné à l'admiration des lettrés.

Cet historique trop rapide ne prétend évidemment pas ratisser l'ensemble du terrain ; notre étude, d'ailleurs, montrera combien de points de vue et de nuances se trouvent — seulement au XIX^e siècle — sous le terme de classique¹⁶. Nous rappelons seulement ces trois acceptions, sans doute les plus courantes, pour faire ressortir l'idée suivante : malgré l'indéniable polysémie de la notion, il est possible d'affirmer que le classique se rapporte dans tous les cas au phénomène par lequel un auteur ou une œuvre apparaît particulièrement *visible* à l'intérieur d'un espace culturel. En d'autres termes : est dit *classique* ce qui est situé au centre de l'attention lettrée, ce qui fait saillie par rapport au tout-venant des productions culturelles. Reconsidérons nos trois acceptions afin d'éclairer ce point. Les classiques scolaires sont visibles dans la mesure où ce sont les auteurs les plus largement lus, étudiés, commentés, appris par cœur. Parce que l'école les impose à l'attention des jeunes lettrés, parce qu'elle en fait la base de l'éducation littéraire, ces auteurs jouissent d'une forte *présence* culturelle. De même, les classiques du XVII^e siècle font figure de monuments en étant des modèles *incontournables*, placés au cœur même de la création ; l'esthétique qu'ils incarnent est perçue (notamment par le XVIII^e siècle) comme un absolu, un idéal impossible à dépasser. Enfin le troisième sens, celui introduit par Sainte-Beuve, renvoie encore à ce phénomène : un auteur marquant, c'est un auteur *mémorable*, dont la présence dans la mémoire est nécessairement ostensible.

Il existe ainsi un rapport évident entre classique et visibilité, ou valeur et visibilité, que Judith Schlanger résume en ces termes : « Quelle que soit la façon dont on accède à la valeur, quels que soient les motifs et les intérêts en jeu dans la reconnaissance de la valeur, dans tous les cas ce qui est valorisé devient avant tout visible. Commencer à exister dans les lettres, cela signifie entrer dans un circuit de visibilité. On devient précieux et important, on devient pertinent en devenant d'abord visible¹⁷. » Les processus de canonisation abondent, et les raisons d'établir la supériorité de certain auteur ou de certaine œuvre sont multiples ; mais telle qu'elle se présente aux lettrés, la valeur — le classique — se reconnaît

16. On pourra déjà en avoir une idée grâce à la présentation du plan du mémoire qui se trouve *infra*, p. 11 de notre introduction.

17. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 167.

à l'intensité de sa présence, lumineuse et indubitable. Sous cet angle, le classique s'offre comme un phénomène culturel tout à fait palpable, à propos duquel, contre lequel et à travers lequel s'organise une intense activité créatrice et réflexive. Il devient alors tout à fait intéressant de se placer au niveau des lettrés, et d'essayer de voir comment ils se figurent et comment ils se rapportent à ces monuments bien en vue.

Surgit ici le problème que nous annonçons plus haut. Si le classique se reconnaît en étant particulièrement visible à l'horizon des lettres, les manifestations de ce phénomène de visibilité ne sont pas, à l'inverse, systématiquement désignées sous le terme de classique. Expliquons-nous à l'aide d'un exemple¹⁸ : pour référer aux « grands auteurs » du passé, Stendhal rejette le terme de classiques — qu'il réserve à ses ennemis les académiciens — auquel il préfère celui de « romantiques de leur temps¹⁹ ». Ainsi Stendhal emploie-t-il ce dernier syntagme pour désigner Racine. On voit par cet exemple que les noms propres — on pourrait aussi dire les titres d'œuvres — rayonnant dans la mémoire ne sont pas toujours qualifiés de classiques ; il est tout à fait possible de réfléchir aux questions de la valeur et de la mémoire sans avoir recours à ce signifiant.

C'est pour cette raison que nous choisissons de ne pas nous en tenir ici à l'étude du *terme* de classique. On aura compris, en ce sens, que notre étude n'est pas lexicale ; il ne s'agit pas pour nous de faire l'histoire d'un mot. Si nous procédions de la sorte, nous laisserions forcément de côté des réflexions tout à fait pertinentes abordant la question de la visibilité culturelle ; nous écarterions d'incontournables voix s'étant prononcées sur les questions de la valeur et de la mémoire littéraire au XIX^e siècle. Inversement, l'étude strictement lexicale du classique nous conduirait à traiter de questions qui ne se situent pas dans le point de mire de cette étude, à commencer par celle de la vogue néoclassique. D'où l'impossibilité de se borner au *terme* de classique pour étudier la *notion* de classique ; c'est plutôt cette dernière, dans l'étonnante abondance de ses désignations, qui nous intéressera. Nous nous pencherons sur les différentes manières dont les lettrés réfléchissent aux monuments culturels, quels que soient les termes par lesquels ils s'y réfèrent.

18. Exemple que nous analyserons de manière approfondie dans notre cinquième chapitre intitulé « Stendhal et le point de vue romantique sur le “classique” », *infra*, p. 64 *sqq.*

19. Stendhal, *Racine et Shakespeare II* (1825), dans *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, p. 483.

Notre étude adopte à cette fin une perspective inspirée à la fois par l'histoire culturelle et l'histoire des idées. Nous privilégions une approche non systématique, attentive à la pluralité culturelle telle qu'elle se donne à voir à travers ses manifestations multiples, mouvantes dans le temps, et quelquefois confuses. Contrairement à ce que semble appeler un sujet comme le nôtre, notre approche n'est donc pas celle de la sociologie de la littérature. Bien sûr, une étude prétendant aborder la question de la valeur n'aurait pu faire entièrement abstraction des enjeux idéologiques qui préludent à sa distribution et à son maintien ; nous avons, confessons-le, ponctuellement adopté le point de vue sociologique. En revanche chaque fois que le versant politique ou idéologique des mécanismes d'inclusion et de rejet propres à la mémoire culturelle s'est présenté à nous, nous l'avons évité à dessein : nous avons ainsi laissé de côté la dimension politique liée à l'avènement des littératures nationales au XIX^e siècle ; nous ne nous sommes pas appesanti sur les dissensions idéologiques de la querelle entre romantiques et partisans de la tradition classique ; et au moment de parler de l'hégémonie montante des modèles des sciences dans le cadre du traitement intellectuel des classiques, nous ne nous sommes pas embarrassé de l'aspect politique de cette scientification.

Il faut comprendre ce choix méthodologique à la lumière des deux principaux axes que nous nous sommes fixé dans le cadre de notre réflexion. Ces axes forment les deux lignes de fuite de notre étude ; nous les garderons en vue autant que faire se peut, sans toutefois les traiter de façon linéaire ou rigide.

Le premier axe se rapporte aux représentations lettrées du classique au XIX^e siècle. Comment cette époque se figure-t-elle les « grands auteurs » et les « chefs-d'œuvre » du passé ? De quelles manières conçoit-elle les mécanismes, les dynamiques et le fonctionnement de sa mémoire littéraire ? Quels noms propres et titres d'œuvres désignent-elle sous le terme de classique ? En répondant à ces questions, nous prêterons attention aux conceptions individuelles des auteurs de notre corpus, mais nous tenterons par ailleurs de dégager des constats généraux. Nous essayerons de voir dans quelle mesure certaines représentations individuelles reflètent des représentations partagées ; et réciproquement, nous soulignerons les singularités et les originalités qui se détachent de l'air du temps.

Enfin nous chercherons à comprendre comment les représentations du classique propres au XIX^e siècle se distinguent de celles de l’Ancien Régime.

Le second axe concerne les rapports lettrés au passé, la clé, selon Frank Kermode, de notre relation au chef-d’œuvre²⁰. Comment les lettrés se comportent-ils face à l’exception culturelle ? De quelles manières se rapportent-ils aux classiques ? Cet axe, en un mot, renvoie à la *pertinence* du classique, c’est-à-dire ici à son utilité. Un auteur (une œuvre) se voit toujours attribuer le statut de classique à condition de *convenir*, de répondre à ce que les lettrés cherchent en lui et attendent de lui. En d’autres termes, un auteur est institué en classique parce qu’il est en conformité avec les exigences et les attentes lettrées d’une époque. S’attacher à la pertinence du classique, c’est donc poser la question des rapports du lettré au classique. Ici aussi nous serons attentif aux effets de rupture par rapport à l’Ancien Régime, et dans cette optique nous nous demanderons notamment quelle doit être la pertinence des classiques si leur rôle n’est plus d’incarner un idéal à imiter.

Précisons que ces deux axes ne sauraient être envisagés comme indépendants. Certes nous les suivrons quelquefois séparément, mais nous observerons aussi leurs intrications, en nous demandant notamment en quel sens les représentations des classiques supposent et informent les rapports lettrés à la mémoire littéraire. Enfin, on aura deviné que c’est la teneur de ces deux axes qui explique que nous ne proposons pas d’analyse sociologique au premier chef ; nous ferons moins « l’analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l’œuvre de l’art²¹ » qu’une recherche historique sur la manière dont les lettrés interagissent avec la mémoire culturelle²².

Le choix de notre corpus est conforme à notre volonté d’aborder la question du classique dans sa pluralité et dans la richesse de ses échos. Nous avons en effet privilégié

20. Frank Kermode, *The Classic* (1973), résumé par Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 106.

21. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, « Points Essais », 1998, p. 14-15. Les plus importants travaux sur le classique dans une perspective de sociologie de la littérature sont dus à Alain Viala, qui s’inscrit dans le sillage de Pierre Bourdieu. Voir par exemple son article « Qu’est-ce qu’un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, 1992, p. 6-15.

22. Nous définissons la mémoire culturelle comme l’ensemble des noms propres et des titres d’œuvres qui forment l’horizon culturel de chaque époque ou de chaque lieu. Il s’agit du fonds d’excellence, du patrimoine commun de l’admirable. La mémoire culturelle s’oppose au tout-venant de la production artistique ; elle est ce qui fait saillie, cela même qui émerge de la masse insaisissable et totale des produits de l’art : centre de l’attention, elle est, en opposition au tout-venant, le « plus-voyant ».

l'hétérogénéité des voix, en nous penchant sur la réflexion d'un philosophe (*l'Essai sur les institutions* de Ballanche²³), d'un écrivain (les *Racine et Shakespeare* de Stendhal²⁴), d'un critique littéraire (« Qu'est-ce qu'un classique ? » de Sainte-Beuve²⁵), d'un philologue (*L'Avenir de la science* de Renan²⁶) et d'un historien (trois articles de Lanson écrits dans les dernières années du siècle²⁷). Nous aborderons ces auteurs l'un après à l'autre : de ce point de vue, on aura compris que notre progression se veut chronologique. Ces textes par ailleurs ont été choisis comme caractéristiques de la réflexion générale sur le classique au XIX^e siècle. Aussi, bien que nous les ayons d'abord analysés pour eux-mêmes, ils nous ont paru pertinents dans la mesure où ils témoignent d'enjeux dépassant leurs spécificités ; nous avons cru voir en eux des cas illustrant certains traits généraux de la question du classique au XIX^e siècle. Tout en soulignant les infléchissements que la disparité des voix entraîne sur la manière de penser le classique, nous avons été surpris de remarquer à quel point, d'un auteur à l'autre et d'une génération à l'autre, les textes étaient saturés de résonances, de redites et d'obsédantes réitérations.

Parce que la question que nous nous sommes proposée ne saurait être convenablement saisie en se limitant à ces cinq auteurs, nous avons cru bon de faire appel à un corpus secondaire. Comme on le verra, les exemples et les citations qui en sont tirées cherchent à prolonger, étayer, nuancer, voire proposer un point de vue contraire aux textes de notre corpus primaire. C'est à regret que nous avons dû limiter les exemples et les citations, qui auraient exagérément allongé les dimensions de cette étude. Gardons simplement en tête que d'autres illustrations que celles que nous avons convoquées auraient tout aussi bien pu être mobilisées, et qu'il aurait été possible d'en ajouter presque indéfiniment.

23. Pierre-Simon Ballanche, *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles* (1818), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1991. Nous nous penchons sur son essai dans la seconde partie, aux chapitres 3 et 4, *infra*, p. 32-56.

24. Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006 ; *Racine et Shakespeare* (1823), p. 259-306 ; *Racine et Shakespeare II* (1825), p. 435-534. Ces deux pamphlets sont analysés dans la troisième partie, chapitre 5, *infra*, p. 59-80.

25. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.* Cet article est étudié dans la troisième partie, chapitre 6, *infra*, p. 81-105.

26. Ernest Renan, *L'Avenir de la science* (1890), éd. Annie Petit, Paris, Flammarion, « GF », 1995. Cet ouvrage est questionné dans la quatrième partie, chapitre 7, *infra*, p. 109-115.

27. Pour les articles de Lanson, trop nombreux pour être cités ici, voir la section « Corpus primaire » de notre bibliographie, *infra*, p. 139. Ces articles sont examinés dans la quatrième partie, chapitre 8, *infra*, p. 116-123.

Quatre parties divisent le mémoire. La première partie réfléchit à l'imitation en tant que principale modalité du rapport lettré aux classiques au long de l'Ancien Régime. Elle tente de comprendre dans quelle mesure la fonction de *modèle à imiter* alors assumée par le chef-d'œuvre classique est supposée par une conception temporelle commune, selon laquelle le passé constitue une instance gouvernante. Elle débouche sur la Querelle des Anciens et des Modernes qu'elle analyse comme la première étape d'une émancipation du passé souverain.

La deuxième partie interroge le sentiment de rupture que suscite chez les lettrés la Révolution française de 1789, de façon à mettre en évidence la prise de conscience historique qui l'accompagne. Elle analyse comment cette nouvelle conception du passé, à l'origine de l'épuisement de la représentation traditionnelle du classique, conduit les lettrés à rejeter l'imitation et à réfléchir à de nouvelles manières de se rapporter au trésor des lettres.

La troisième partie, la plus longue du mémoire, s'attache aux reconfigurations du canon littéraire — et notamment à son élargissement — apportées par la lancée romantique. Elle gravite autour de la question suivante : dans quelle mesure ces reconfigurations bouleversent-elles les rapports lettrés aux classiques et la notion de classique elle-même ? Cette partie aborde en premier lieu les jeux de valorisation et de dévaluation qui se jouent au nom des valeurs romantiques, et se clôt sur la question des rapports entre exception classique et abondance culturelle.

La quatrième partie s'intéresse aux méthodes à prétention scientifique florissant dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle montre en quel sens ces méthodes imposent un rapport de distance critique à l'égard des classiques, et comment ce rapport tend à nier la valeur exceptionnelle et le statut singularisant qui leur sont d'ordinaire accordés. Cette ultime partie rejoint ainsi la question de savoir si, dans une telle perspective, le classique représente encore une notion pertinente pour les lettrés du XIX^e siècle.

Ces quatre parties correspondent à quatre « moments » distincts de notre question, mais aussi à quatre grandes questions : celle de l'imitation des classiques, celle de leur historicisation, celle des rapports entre *mémoire* et *notion* de classique, celle enfin du traitement savant des classiques. Redisons-le une dernière fois : notre sujet est vaste et il

est certain que nous ne l'épuisons pas ici ; les lignes claires que nous avons proposées cherchent à rendre visibles quelques-unes des principales problématiques soulevées par la volonté des lettrés de *repenser le « classique » au XIX^e siècle*. Nous laissons à d'autres le plaisir de dégager celles que nous aurons passées sous silence.

PREMIÈRE PARTIE

imiter

Avant d'en arriver à l'époque qui nous intéresse, il importe de faire un détour par l'Ancien Régime. Les remarques que nous souhaitons faire ici serviront à éclairer notre objet en le saisissant dans le tissu historique de la longue durée : pour comprendre les métamorphoses des rapports lettrés aux classiques au XIX^e siècle, il nous faut d'abord connaître ce qu'ils furent avant la Révolution. Mais surtout, c'est un constat tiré de la lecture de notre corpus qui nous invite à proposer ce détour : dans les premières années du XIX^e siècle, au moment où les lettrés de la société postrévolutionnaire mettent en cause la notion de classique et se proposent de la repenser, ce ne sont ni aux « grands auteurs » ni aux « chefs-d'œuvre » du passé qu'ils s'en prennent fondamentalement, mais à la relation d'imitation à l'égard de ces derniers. En un mot : il s'agit dans cette première partie de définir et de clarifier ce contre quoi les lettrés des premières décennies du XIX^e siècle repensent le classique.

Chapitre 1 Un passé fécond

Lisez les Anciens : imitez-les, si vous ne pouvez imiter la Nature.

Quoi ! toujours imiter, dites-vous, toujours être esclave ? Créez donc, faites comme Homère, Milton, Corneille : monté sur le Trépied sacré pour y prononcer des Oracles. Le Dieu est sourd, il n'écoute point vos vœux ? Réduisez-vous donc à être, comme nous, Admirateur de ceux que vous ne pouvez atteindre ; & souvenez-vous, qu'un petit nombre suffit pour créer des modèles au reste du genre humain.

Charles Batteux¹.

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle le rapport lettré au passé a été dominé par le principe d'imitation. En s'en faisant ici le prédicateur, Charles Batteux nous rappelle que, longtemps, la création littéraire s'est rapportée aux chefs-d'œuvre de l'Antiquité gréco-latine comme à un réservoir de modèles à imiter. Ainsi les auteurs de ce corpus exclusif et restreint ont-ils été durant plusieurs siècles les seuls « vrais » classiques. Il faut nous arrêter un moment sur ce principe d'imitation ; il importe de comprendre ce qui l'a rendu possible et ce qui peut expliquer sa longévité. Acceptons pour cela, avant d'en arriver au domaine des belles-lettres, d'élargir quelque peu notre perspective : dans le champ général du savoir tel qu'il s'ordonne pendant l'Ancien Régime, comment au juste se définit le rapport au passé ?

L'ordre du savoir

Dès le XVI^e siècle presque l'entièreté du savoir repose sur un rapport étroit avec les textes anciens². « La *res literaria* », écrit Levent Yilmaz, « englobe Strabon et Hippocrate, au même titre que Virgile et Horace, Homère et Longus³. » Cette hégémonie épistémique de l'Antiquité s'explique notamment par le modèle de la *paideia*, qui se trouve au fondement

1. Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, Durand, 1747, p. 105-106.

2. À ce sujet, voir Levent Yilmaz, *Le Temps moderne. Variations sur les Anciens et les contemporains*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2004, ou encore Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans Anne-Marie Lecoq (éd.), *La Querelle des Anciens et de Modernes*, Paris, Gallimard « Folio classique », 2001, p. 7-218.

3. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 105-106.

de l'éducation humaniste⁴. Hérité de l'Antiquité et remis sur pied par les humanistes du XVI^e siècle, ce modèle, qui entend prodiguer une vaste culture qui ne se borne pas aux belles-lettres, assoit l'éducation des lettrés sur la connaissance approfondie des langues anciennes et des textes gréco-latins⁵.

À partir du XVII^e siècle, la prééminence de l'Antiquité dans le champ général du savoir se voit fragilisée : « [O]n assiste alors à la naissance d'un autre ordre qui privilégie aussi le plaisir dans les lettres, au-delà du savoir philologique, et qui étend le domaine de la science aux auteurs modernes⁶. » Et pourtant, malgré une perte en puissance progressive de l'Antiquité qui n'ira que s'aggravant, vers la fin du XVIII^e siècle la *paideia* est toujours bien ancrée dans l'éducation des lettrés. Jean-Claude Milner estime qu'à cette époque, « non seulement en France, mais dans l'Europe entière, tous les gens instruits partagent un même corpus de savoirs, fondé sur les auteurs anciens. Tous partagent un même système de références, tant littéraires qu'historiques et philosophiques⁷. » À la veille de la Révolution, l'étendue de l'empire antique dans l'ordre intellectuel demeure considérable. Les textes gréco-latins constituent le noyau culturel commun à l'ensemble des lettrés en plus d'infuser, à des degrés certes divers, la plupart des domaines du savoir.

Comment ce rayonnement généralisé et durable de l'Antiquité se traduit-il concrètement ? Dans le champ général du savoir, de quelle manière les lettrés se réfèrent-ils aux classiques anciens ? Situés à la base de l'éducation, les auteurs antiques présentent un formidable réservoir d'*exemples*. Ils fournissent des méthodes d'interprétation du monde, un outillage mental et un large ensemble de manières de penser et de faire. Par sa richesse soi-disant infinie, par les caractères d'exemplarité et de complétude que lui prêtent les lettrés (tout a été dit et plus habilement que par soi), le passé antique agit comme un véritable *maître de vie* à l'égard du présent⁸. Les analyses de Jean-Claude Milner ont bien montré, par exemple, comment la pensée de Polybe a servi de grille de lecture aux

4. Jean-Claude Milner, *Relire la Révolution*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 78-80.

5. *Ibid.*, p. 79.

6. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 106.

7. Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 79.

8. Sur le passé comme maître de vie, voir Levent Yilmaz, *op. cit.* ; François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, « Points Histoire », 2015 ; Reinhart Koselleck, « "Historia magistra vitæ". De la dissolution du "topos" dans l'histoire moderne en mouvement », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. de Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 37-62.

révolutionnaires pour interpréter les événements politiques auxquels ils furent confrontés⁹. Et ce n'est pas autrement que Machiavel considère le passé lorsqu'il déplore, dans les premières pages de son *Discours sur la première décade de Tite-Live*, l'attitude qui consiste à admirer froidement les Anciens sans les imiter¹⁰ :

C'est pour détromper, autant qu'il est en moi, les hommes de cette erreur, que j'ai cru devoir écrire sur tous les livres de Tite-Live que la méchanceté des temps ne nous a pas dérobés, tout ce qui, d'après la comparaison des événements anciens et modernes, me paraîtra nécessaire pour en faciliter l'intelligence. Par là ceux qui me liront pourront tirer l'utilité qu'on doit se proposer de la connaissance de l'histoire¹¹.

En Tite-Live Machiavel est assuré de trouver des *exemples* dont l'imitation doit apprendre aux puissants à gouverner et faire la guerre ; c'est dire qu'ici le passé antique apparaît riche d'enseignements et de vérités pertinentes pour le présent¹².

Certains auteurs pourtant, dès le XVI^e siècle, mettent en cause la valeur exemplaire qui justifie la fonction de modèle assumée par les auteurs antiques : ainsi Érasme qui, dans son *Institution du prince chrétien*, réfute l'exemplarité de Xerxès et de César¹³. Nous reviendrons sur la mise en question du passé — qui commence à s'accomplir bien avant le XIX^e siècle — dans le chapitre suivant. Mais même si la suprématie des Anciens se trouve plus d'une fois menacée, ils n'en continuent pas moins, tout au long de l'Ancien Régime, d'exercer un puissant empire dans l'ordre du savoir et de la culture. Et surtout : le passé, antique ou plus récent, demeure une référence qui fait *autorité* ; s'il n'est pas toujours adoré en bloc, le présent garde les yeux rivés vers lui.

9. Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 101-134.

10. Sur la conception de l'histoire comme « maître de vie » selon Machiavel, on peut se référer à Reinhart Koselleck, *loc. cit.*, p. 40, et Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 71 *sqq.*

11. Nicolas Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live* (posthume, 1531), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 378.

12. En ce qui concerne le domaine des belles-lettres à proprement parler, nous connaissons le florilège de manifestes célèbres, d'arts poétiques et de réflexions critiques qui, à partir de la Renaissance, proclament la supériorité de l'Antiquité, sa valeur exemplaire, et la nécessité de marcher dans ses pas. On peut par exemple se référer à cette anthologie publiée par Francis Goyet : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, « Les classiques de Poche », 1990, qui inclut entre autres textes l'*Art poétique* de Sébillot et l'*Abrégé de l'art poétique français* de Ronsard.

13. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 100.

Historia magistra vitæ

Un tel rapport au passé se rattache à un *topos* qui, à en croire Reinhart Koselleck, aurait dominé l'Occident pendant près de deux millénaires : celui de l'*historia magistra vitæ*, de l'histoire comme maître de vie. Cette topique, que l'on doit à Cicéron¹⁴, renvoie à l'idée selon laquelle l'histoire peut tenir lieu de guide au présent. Parce qu'elle fourmille d'exemples et d'expériences éprouvées, l'histoire doit pouvoir orienter l'action présente. Bien sûr, avant de devenir tout à fait caduc vers la fin du XVIII^e siècle, le *topos* a connu son lot de déclinaisons, de déformations de sens, sans compter son contingent de détracteurs¹⁵. Mais sa relative permanence et l'ascendant qu'il a exercé sur la société d'Ancien Régime nous renseignent sur ce que fut le rapport de cette époque à l'égard du passé. L'histoire, en particulier l'histoire antique puisque c'est surtout elle que l'on enseigne aux lettrés, constitue une « sorte de grand collecteur d'expériences multiples¹⁶ », une vaste « dispensatrice d'exemples (*plena exemplorum*)¹⁷ » qui éclairent la marche du présent ou guident les lettrés dans les sentiers de l'existence. D'où l'idée largement admise qu'« on peut tout démontrer à partir de l'histoire¹⁸ ».

Partant des travaux de Reinhart Koselleck, François Hartog invite à voir dans la topique de l'*historia magistra vitæ* le principal « régime d'historicité » de l'Ancien Régime¹⁹. Le « régime d'historicité », tel que le définit François Hartog, renvoie à la façon dont chaque époque (chaque société) élabore, par l'articulation spécifique des catégories du passé, du présent et du futur, sa propre représentation du temps²⁰. On l'aura deviné : l'expérience que l'Ancien Régime fait du temps s'organise selon un rapport hiérarchique de soumission du présent et du futur à l'égard du passé, cette dernière catégorie temporelle ayant résolument autorité à l'égard des deux autres. Or il est tout à fait logique qu'une conception qui pose la préséance de l'« avant-soi » et qui en fait une instance gouvernante privilégie une

14. Reinhart Koselleck, *loc. cit.*, p. 39.

15. *Ibid.*, p. 38.

16. *Ibid.*, p. 37.

17. François Hartog, *op. cit.*, p. 106.

18. La formule, prétendument célèbre, viendrait de Jassoy (cité par Reinhart Koselleck, *loc. cit.*, p. 38).

19. Cette idée est développée dans le chapitre 3 de *Régimes d'historicité* de François Hartog, *op. cit.*, p. 97-133.

20. *Ibid.*, p. 13.

relation d'*imitation* à l'égard du passé, et envisage ses productions comme des *modèles* : il s'agit de marcher dans les pas de ce qu'on juge supérieur²¹.

Mais pour que ce rapport d'imitation soit sinon possible, du moins souhaitable, la supériorité proclamée du passé ne saurait être suffisante. Il faut aussi que règne la conviction que le présent, sans cesse, répète le passé — il faut que domine l'idée selon laquelle « le présent et l'action ont déjà leurs contours avant que d'exister²² ». Autrement dit, si le régime temporel de l'*historia magistra vitae* autorise à voir dans le passé des exemples à imiter, c'est parce qu'il paraît certain que le présent rejoue sans cesse, sous diverses formes, le déjà-là du passé. Les lettrés de l'Ancien Régime, pour la plupart, ont la certitude que rien de nouveau ne survient qui n'ait eu lieu auparavant sous une forme ou une autre²³. C'est ce que résume cette formule tirée de l'*Ecclésiaste* et reprise par Chateaubriand : « il n'y a rien de nouveau sous le soleil²⁴ ».

Pour qu'il soit possible, enfin, de voir dans le passé un réservoir d'intelligibilité à même d'éclairer le présent, il est indispensable que l'*avant* et le *maintenant* soient perçus comme étant de niveau. C'est-à-dire que ceux-ci doivent paraître confondus dans une vaste temporalité homogène, exempte de ruptures fondamentales — comme brodés de la même étoffe. Suivant Reinhart Koselleck, la formule de l'*historia magistra vitae* « renvoie à une compréhension antérieure et universelle des possibilités humaines dans une continuité historique générale²⁵. » Dans un tel régime temporel, il n'y a pas de coupure fondamentale entre le présent et le passé même le plus distant : l'ancien a beau être éloigné de soi, il demeure actuel et effectif au présent. Et ainsi l'imitation du passé est permise — plus

21. « Un tel rapport au temps et à l'histoire », écrit François Hartog à propos du régime d'historicité de l'*historia magistra vitae*, « encourage les rapprochements, incite à rechercher des parallèles entre les Anciens et les Modernes, et devrait justifier la pratique de l'imitation. » (François Hartog, *op. cit.*, p. 108 ; nous soulignons.) François Hartog établit ici un lien explicite entre la conception du temps de l'Ancien Régime et la principale modalité de son rapport au passé (l'imitation).

22. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 73.

23. Bien entendu, l'idée de répétition cyclique de l'histoire ne signifie pas l'absence de changements ou d'événements à l'intérieur d'une société. Cette idée relève plutôt, insistons-y, d'une attitude à l'égard du temps historique : « Il n'existe pas de société sans passé ni changement. Il existe, en revanche, une diversité des attitudes à l'égard du temps historique, qui permet, selon l'insistance qu'une société met sur le changement ou la continuité, de distinguer certaines sociétés des autres. » (*Ibid.*, p. 31.)

24. « Qu'ai-je prétendu prouver dans l'*Essai ? qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil*, et qu'on retrouve dans les révolutions anciennes et modernes, les personnages et les principaux traits de la révolution française. » (François-René de Chateaubriand, « Préface à l'édition des œuvres complètes », *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 15. C'est Chateaubriand qui souligne.) Pour l'*Ecclésiaste*, voir 1.9.

25. Reinhart Koselleck, *loc. cit.*, p. 38.

encore : encouragée — parce que la comparaison avec le passé est possible, parce que « le présent n’acquiert aucune autonomie par rapport au passé²⁶ », parce que ces deux catégories temporelles sont perçues comme existant de plain-pied.

Au centre du dispositif d’Ancien Régime

Resserrons notre perspective ; il nous faut maintenant regarder comment se traduit le principe général d’imitation au sein du champ des belles-lettres, et en quel sens il en infléchit le dispositif. Cela nous conduit tout naturellement à retrouver l’objet de notre enquête, puisque ce qu’imitent les écrivains, ce sont évidemment les classiques. Nous partons de la question suivante : quelles fonctions le classique assume-t-il au sein du dispositif des lettres d’Ancien Régime ? Il ne s’agit pas pour nous, précisons-le, d’expliquer ce dispositif dans sa complexité, ses nuances et ses contradictions ; il est plus modestement question de dégager une vue d’ensemble afin de comprendre de quelles façons et dans quelle mesure le classique s’y trouve intégré. À cet effet nous nous proposons de considérer, avec Judith Schlanger, le dispositif des lettres en tant que structure relativement cohérente autour de laquelle s’agencent trois activités principales : l’*enseignement* des œuvres, leur *production* ainsi que leur *appréciation*. Une tripartition que l’on peut aussi exprimer sous formes interrogatives : « quoi transmettre », « quoi faire », « quoi accueillir²⁷ ». À ces trois questions les réponses qu’apportent les lettrés déterminent la configuration du dispositif des lettres, qui varie selon les époques et les scènes locales ou nationales.

Le dispositif des lettres classique — celui du XVII^e siècle — paraît un bon point de départ : il présente, comme le souligne Judith Schlanger, une situation cohérente et parfaitement intégrante, « un cercle dans lequel on met en jeu les mêmes valeurs et les mêmes démarches, qu’il s’agisse de produire, d’apprécier, d’enseigner²⁸ ». Pour comprendre ce qui rend possible une telle situation, penchons-nous sur chacun de ces trois

26. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 73-74.

27. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Nathan, 1992), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 67.

28. *Ibid.*, p. 64. Pour éviter toute confusion, précisons qu’ici le terme de « classique » dans « dispositif des lettres classique » correspond à la période historique.

aspects. Et d'abord sur la question de l'enseignement, « qui est à la fois formation et transmission²⁹ ». La formation classique se fonde sur l'étude de la rhétorique ; son objectif, dirons-nous pour simplifier, est de former les élèves à devenir écrivains³⁰. En effet l'apprentissage de la rhétorique se rapporte en grande partie à l'apprentissage de l'art d'écrire : les jeunes lettrés, qui se voient astreints à l'imitation des textes de l'Antiquité, sont amenés à s'approprier leurs tournures stylistiques et leurs procédés rhétoriques, en plus des images justes et des « bonnes » expressions qu'ils y retrouvent. L'imitation scolaire des modèles antiques représente donc avant tout un apprentissage d'ordre formel, même si elle s'exerce aussi sur les contenus d'écriture : les classiques gréco-latins fournissent et délimitent le large bassin des sujets qu'il convient de reproduire, de prolonger, de travestir : « En calquant les modèles, en détournant leurs fragments, en reproduisant des tours, des thèmes, des tons, l'élève doit (c'est là l'objectif) devenir apte à produire lui aussi des variations ludiques à partir du même stock³¹. »

Dans le cadre d'une telle formation les classiques de l'Antiquité gréco-latine jouent donc un rôle fondamental et tout à fait concret³² ; ils sont au fondement même de l'éducation lettrée du XVII^e siècle. Donnés à l'admiration par l'institution scolaire, ils ne sont pourtant jamais que de simples objets d'émerveillement ou de contemplation abstraite : ils sont avant tout des *modèles à imiter*³³. Judith Schlanger parle d'« une admiration utile, une admiration qui ne reste pas passivement contemplative : elle débouche sur un savoir-faire pratique³⁴. » À cette époque l'écriture est un métier, un artisanat : dans cette perspective, l'objectif de l'enseignement est de transmettre les

29. *Ibid.*, p. 65.

30. Sur cet aspect, abondamment étudié, nous renvoyons à Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002, p. 359-371 ; Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement », *Figures II* (1969), Paris, Seuil, « Points Essais », 1979, p. 23-42 ; Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-229.

31. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 65.

32. Nous l'avons déjà souligné plus haut : jusqu'à la fin du XVIII^e siècle les noms d'écrivains et les titres d'œuvres désignés sous le terme de « classiques » sont limités à l'Antiquité gréco-latine. Comme le dit Daniel Milo : dans les écoles européennes, de « 500 av. J.C.-1800 : c'est la domination absolue des Grecs puis des latins. » (Daniel Milo, « Les classiques scolaires », dans Pierre Nora [dir.], *Les Lieux de mémoire* [1986], t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 2089.)

33. « Il n'est pas sans intérêt », écrit René Bray, « de se demander sur quoi se fonde cette théorie de l'imitation des Anciens. Sans doute, si l'on va à eux, c'est qu'on a besoin d'eux : la découverte de l'antiquité [*sic*] a engendré l'admiration, qui elle-même est la source de l'imitation. » (René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963, p. 170.)

34. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 65.

« bonnes » œuvres, c'est-à-dire, ici, celles qui assurent l'acquisition des manières de faire et de dire.

Dans la mesure où la formation classique vise à façonner de futurs lettrés, l'activité « production » du dispositif des lettres au XVII^e siècle peut se voir comme le prolongement de l'enseignement. Une fois formés, les écrivains continuent d'imiter les classiques tel qu'ils ont appris à le faire à l'école. Ce n'est pas autrement qu'il faut comprendre Genette lorsqu'il affirme qu'au temps de l'enseignement de la rhétorique, la carrière des lettres n'était pas, « comme aujourd'hui, une aventure et une rupture : c'était le prolongement — on dirait volontiers l'aboutissement normal d'un cycle d'études bien conduites³⁵ ». Du point de vue de la création, les classiques assument ainsi une fonction de relance culturelle évidente : ils indiquent aux écrivains la voie à suivre ; ils dictent ce qu'il *faut* produire en présentant, par-delà les murs de l'école, une sorte de mode d'emploi prescriptif. Et enfin ils circonscrivent un vaste champ d'idées, de thématiques, de contenus : pour les écrivains, les classiques sont de véritables « sources nourricières³⁶ ». Puisque tout a été dit, se figurent-ils, il ne reste qu'à glaner d'après les Anciens³⁷.

Qu'en est-il, enfin, de l'appréciation des œuvres ? Comment la valeur est-elle distribuée à l'intérieur du dispositif des lettres classique — comment y sépare-t-on le bon grain de l'ivraie ? Les classiques étant présentés comme des modèles parfaits et indépassables, ils tiennent lieu d'étalon, à l'aune duquel toute la production littéraire est évaluée. Une œuvre littéraire est jugée « bonne » si elle est conforme à l'idéal de style incarné par les classiques. Cette critique dite « rhétorique » des œuvres consiste donc surtout en une analyse formelle ; elle prête attention au style, au langage, aux procédés et au traitement formel d'un sujet d'écriture. Et puisqu'elle se fait toujours à la lumière de l'idéal esthétique incarné par les classiques, elle conduit forcément à la formulation de *jugements*³⁸. Elle donne aussi lieu à

35. Gérard Genette, *loc. cit.*, p. 26. L'étude de Genette concerne spécifiquement le XIX^e siècle, au cours duquel s'est poursuivi l'enseignement de la rhétorique jusqu'à ce que celui-ci soit supplanté par l'enseignement de l'histoire littéraire, qui s'est lui-même imposé grâce aux réformes scolaires du dernier tiers du siècle. La remarque que nous citons concerne néanmoins tout aussi bien le XVII^e que le XIX^e siècle.

36. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 82.

37. D'un seul nom, bien entendu : La Bruyère. (Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle* [1687], éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 21.)

38. Certains, parmi lesquels Chateaubriand et, à sa suite, Thibaudet, se sont référés à cette critique de jugement comme à une *critique des beautés*, dans la mesure où il s'agit de célébrer les qualités d'une œuvre à l'aune d'un idéal esthétique. (Albert Thibaudet, « Les trois critiques » [1922], *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 726.) Mais cette

une importante activité classificatoire, qui s'attache autant au langage (aux catégories rhétoriques, aux procédés stylistiques, etc.) qu'aux genres du discours rhétorique³⁹. C'est entre autres contre cette critique rhétorique que l'histoire littéraire s'inventera dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nous y reviendrons⁴⁰.

Considérer la morphologie du dispositif des lettres au XVII^e siècle permet de voir que ses trois activités principales — la formation, la production, l'appréciation — s'organisent autour du classique, qui apparaît comme un point central et unifiant du champ culturel. Si ces trois activités se font écho et se rapportent à une même « solution », c'est en raison d'une connivence culturelle, d'une admiration éminemment partagée ; c'est que les lettrés du XVII^e siècle gardent les yeux rivés sur le même horizon, sur l'horizon bien délimité d'un corpus stable, fort, indubitable. La cohésion d'ensemble, autrement dit, est assurée par l'admiration partagée des chefs-d'œuvre antiques. Que le classique serve l'apprentissage de l'art d'écrire, qu'il favorise la relance culturelle ou qu'il fasse office d'étalon pour juger de la valeur des œuvres, il assume dans chaque cas une fonction de *modèle* — fonction qui implique pour les lettrés, en toute logique, une relation d'*imitation*.

Déplacements

Un certain nombre de déplacements qui surviennent au long du siècle suivant empêchent de considérer le dispositif des lettres du XVIII^e siècle comme aussi théoriquement harmonieux et cohérent que celui du siècle précédent. Et pourtant la fonction et la place centrale du classique ne s'en trouvent pas bouleversées de manière fondamentale. On peut s'en rendre compte en rappelant, à titre d'exemples significatifs, quelques-uns de ces déplacements.

La composition du panthéon littéraire, pour une part, se modifie. L'introduction du français dans l'enseignement, que les historiens de l'éducation situent entre 1720 et 1770,

critique des beautés, note Luc Fraisse, « impliquait nécessairement, il faut y songer, une certaine dénonciation des laideurs : ce fut même le premier rôle du critique, que de dénoncer dans les œuvres des défauts, au temps où Malherbe annotait son exemplaire de Desportes, et où l'Académie donnait son sentiment sur *Le Cid*. » (Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 71.)

39. *Ibid.*, p. 83.

40. Dans notre huitième chapitre, *infra*, p. 121-122.

s'accompagne de l'introduction d'une littérature en langue française⁴¹. Pareille concomitance n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que l'enseignement de la rhétorique rattache l'apprentissage de la langue à celui des œuvres littéraires. Ainsi vers la fin du XVIII^e siècle, sans que l'on puisse parler d'un « canon français universellement adopté et enseigné », plusieurs programmes accordent néanmoins une place importante aux auteurs français du siècle de Louis XIV⁴².

Malgré cette ouverture relative, le canon scolaire du XVIII^e siècle résiste le plus souvent à la pénétration des auteurs français, et les classiques gréco-latins continuent de régner en maîtres. La situation est toutefois différente si l'on se tourne du côté des écrivains, qui, en plus des auteurs de l'Antiquité, reconnaissent dans les auteurs du siècle précédent de véritables modèles. Pour l'écrivain du XVIII^e siècle, il s'agit notamment d'imiter « les grands maîtres de chaque genre » : ainsi Molière qui « règne sur la comédie, comme Racine et Corneille sur la tragédie⁴³. » Déjà la mémoire littéraire se reconfigure, parce que les modèles changent ; le réservoir des chefs-d'œuvre antiques commence à se doubler d'un réservoir de chefs-d'œuvre modernes ; mais le lien qui unit le présent des lettres aux classiques du passé (que ce passé soit antique ou moderne) n'en continue pas moins d'être un rapport d'imitation.

Il faut aussi mentionner qu'à côté d'une production instituée, alimentée par l'école, appréciée du public savant et encouragée par la critique — qui prolonge, en quelque sorte, la production du XVII^e siècle —, « une autre production littéraire abonde, une production moderne tout à fait distincte de la précédente⁴⁴. » L'exemple le plus évident en est bien sûr le genre romanesque qui, dépourvu de grand modèle, s'écrit et progresse dans une certaine liberté. Bien que cette production soit appréciée du public, Roger Fayolle insiste sur son discrédit auprès de la critique classique, qui conduit les écrivains à « substitu[er] au titre de roman celui d'*Histoire*, de *Vie* ou de *Mémoires*⁴⁵. » Hors de la référence aux modèles, en

41. Daniel Milo, « Les classiques scolaires », *loc. cit.*, p. 2091.

42. *Ibid.*, p. 2093-2095.

43. Roger Fayolle, *La Critique*, Paris, Armand Colin, « U », 1978, p. 60. On reconnaît ici le principe de distinction des genres, c'est-à-dire la classification des œuvres selon leur conformité à un genre. Comme le rappelle Roger Fayolle, ce principe est gouverné par la référence « à l'écrivain qui en a proposé le modèle [d'un genre] le plus parfait, et il est indiscutable, qu'il se nomme Homère ou Quinault. » (*Ibid.*) Voir aussi René Bray, « Les règles des genres », dans *op. cit.*, p. 303-354.

44. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 68.

45. Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 60. Précisons que c'est encore le cas dans la première moitié du XIX^e siècle, comme en témoignent ces lignes que l'on retrouve au début du *Père Goriot* : « Ah ! sachez-le : ce drame

dehors des circuits de l'imitation, la production littéraire n'est pas impossible, mais elle n'est pas valorisée.

En quel sens peut-on dire que ces déplacements, s'ils réaménagent en partie le dispositif des lettres au XVIII^e siècle, ne constituent pas des mutations fondamentales par rapport au siècle précédent ? Par-delà les discontinuités, il n'y a pas de reconfiguration majeure car la pertinence des classiques ne change pas. Pour les lettrés du XVIII^e siècle, la connaissance des modèles, même lorsque leur effectif s'élargit jusqu'à contenir les écrivains du siècle de Louis XIV, est toujours censée aboutir à un « savoir-faire pragmatique⁴⁶ » — que celui-ci concerne les tournures stylistiques, les convenances propres à un genre ou les sujets d'écriture qu'il faut privilégier. L'ouverture des lettrés à un corpus français (tant dans une perspective productrice que, dans une moindre mesure, formatrice) et la montée en puissance d'une production « hors-circuit » (qui se détourne d'une activité normative régulée par les institutions et la critique savante) ne bouleversent pas fondamentalement la relation des lettrés aux chefs-d'œuvre du passé, en lesquels on continue de voir des modèles à imiter.

n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être ! » (Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* [1835], n. éd. revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1839, p. 2.)

46. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 65.

Chapitre 2 Mettre le passé à distance

Rappelons que la fonction de modèle à imiter assumée par le classique au long des XVII^e et XVIII^e siècles doit se comprendre dans le rapport au temps plus général qui la suppose et la justifie, à savoir, on s'en souvient, celui de l'*historia magistra vitæ*. Or à quel moment cette topique cesse-t-elle d'être tout à fait opérante ? La question que nous posons ici ne se rapporte pas à une interrogation d'ordre chronologique. Nous cherchons à cerner les conditions qui doivent être réunies pour que les lettrés arrêtent de voir dans le passé un réservoir d'exemples à même de guider le présent ; nous voulons comprendre la nature des changements qui doivent s'opérer pour que le principe d'imitation du passé cesse d'apparaître comme une modalité structurante du dispositif des lettres. Puisque l'histoire comme maître de vie est sous-tendue par la conception d'une temporalité cyclique, par laquelle le passé semble se replier sur le présent, la topique ne peut être effective que tant que dure un rapport de proximité entre l'ancien et l'actuel. Autrement dit : il est nécessaire que s'accomplisse une mise à distance du passé pour que l'*historia magistra vitæ* cesse d'être pertinente.

Aussi n'est-ce pas un hasard si Reinhart Koselleck situe la fin du règne de l'*historia magistra vitæ* dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il la fait ainsi coïncider avec l'avènement du concept d'histoire moderne (*die Geschichte*), avènement qui signale une mise à distance radicale du passé. En effet plutôt que de prêter à l'histoire une valeur d'exemplarité, l'histoire-*Geschichte* cherche à mettre en avant « le caractère unique des déroulements historiques et la possibilité d'un progrès⁴⁷. » Dans la mesure où elle impliquait l'idée de répétition du même, l'*historia magistra vitæ* était autorisée à voir dans l'histoire un réceptacle de précédents comparables au tout-venant des situations du présent. Au contraire, l'histoire-*Geschichte* suppose le caractère unique et profondément irréductible de l'événement historique. Ce point de vue est celui de l'histoire pour soi ; et selon cette perspective, le passé est pourvu d'une temporalité propre. Considérés pour eux-mêmes, coupés du contemporain, les événements historiques, ici, n'ont plus valeur d'exemplarité.

47. Reinhart Koselleck, *loc. cit.*, p. 47.

Il est évident que le choc révolutionnaire ne fera qu'accélérer et radicaliser cette coupure. Si la Révolution a toutes les allures d'un effondrement, c'est précisément parce que le caractère inédit de ses événements anéantit toute identification entre le passé et le présent⁴⁸. Mais il faut dire que cet « effondrement » est le fruit d'un long processus que 1789 ne fait que parachever. Car bien avant l'avènement de l'histoire-*Geschichte* et les troubles révolutionnaires, la conception du passé comme instance souveraine s'est vue plus d'une fois questionnée, mise en cause, ébranlée. De cet effort séculaire d'émancipation du présent on retrouve la plus évidente et retentissante manifestation dans un débat culturel connus de tous : la Querelle des Anciens et des Modernes.

Sur la Querelle des Anciens et des Modernes

L'enjeu essentiel de la Querelle des Anciens et des Modernes (le seul que nous considérerons ici) se rapporte à un effort de mise à distance du passé⁴⁹. Qu'aperçoit-on si l'on cesse d'envisager la Querelle comme une alternative imposée, comme une guerre de factions faite de vainqueurs et de vaincus, et que l'on décide plutôt, comme y convie Thibaudet dans une page de la *Physiologie de la critique*, d'en saisir le « procès dans sa nécessité et sa pérennité, dans son mouvement de systole et diastole, comme un rythme profond de notre littérature⁵⁰ » ? Si l'on admet que le conflit débute avec Pétrarque (1304-1374), qu'il connaît son point culminant au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles avec Perrault et Boileau, comment comprendre la durée d'une telle polémique, presque inmanquablement réactualisée à chaque génération ?

Pour une culture qui pose explicitement la supériorité du passé, l'enjeu de la Querelle renvoie à la légitimité du présent. Dans un tel régime culturel, la création pose problème pour chaque génération nouvelle car à l'horizon des lettres, au centre de l'attention et de la mémoire, se dressent des monuments dont la grandeur est telle qu'elle fait obstacle et obstrue l'horizon des possibles. Face à un passé surplombant, le présent cherche à

48. C'est ce que nous nous efforcerons de montrer dans le chapitre suivant : « Penser la rupture », *infra*, p. 32-40.

49. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 39 *sqq.*

50. Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (1930), Paris, Les Belles Lettres, « Le goût des idées », 2013, p. 142-143.

s'affirmer : il doit à la fois proclamer son droit à créer et sa dignité à être visible à son tour⁵¹. Parce que le passé, sacralisé, hautement consacré, déjà éprouvé par les admirations, occupe tout l'espace, l'illustration du présent apparaît comme une tâche nécessaire⁵².

C'est donc toujours par rapport au passé surplombant que s'opère la mise en valeur du présent. Perrault : « Je vois les Anciens sans ployer les genoux, / Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ; / Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste / Le siècle de LOUIS au beau siècle d'Auguste⁵³. » En formulant le droit de rapprocher son époque de celle d'Auguste, Perrault veut placer son présent à lui sous les projecteurs. Le chef de file des Modernes cherche à exalter les écrivains de son temps en les élevant sur le même plan que les auteurs du passé tant admiré. On notera qu'il ne s'agit pas, ni pour Perrault ni pour les autres partisans des Modernes, d'anéantir la valeur du trésor « déjà-là » : il est plutôt question, pour reprendre une expression qu'emploie Judith Schlanger, de la « revendication d'une voix⁵⁴ » — d'une voix dont l'écho résonne du désir de se sentir *à la hauteur*⁵⁵.

Et pourtant ce désir d'affirmation du présent ne se fait jamais sans une certaine dévalorisation du passé⁵⁶. On songe encore aux vers de Perrault que nous citons il y a un instant : pour le Moderne, affirmer la possibilité d'égaliser les Anciens, c'est leur refuser un statut divin et nier qu'ils sont hors d'atteinte ; c'est les faire *redescendre sur terre*, les ramener à soi : « grands, il est vrai, mais hommes comme nous ». Quelque chose de semblable se retrouve dans les *Lettres familières* de Pétrarque, où est préconisée l'imitation des Anciens en vue de retrouver et de réactiver la *virtus* romaine, essentielle à la formation de l'« homme vrai »⁵⁷. De cette façon, Pétrarque croit qu'il sera possible d'atteindre à la grandeur des Anciens⁵⁸. Que ce soit finalement en rehaussant la valeur du présent ou en « humanisant » ces surhommes que semblent être les Anciens : dès la Renaissance, la prise

51. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 114. Sur le versant négatif de l'admiration, voir p. 90 *sqq.*

52. On retrouve un exemple évident de cette *illustration* dès le XVI^e avec l'ouvrage célèbre de Du Bellay dont le titre parle pour lui-même : *La Défense et illustration de la langue française*.

53. Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand* (1687), dans Anne-Marie Lecoq (éd.), *La Querelle des Anciens et de Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 257.

54. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 92.

55. « Faire entendre son point de vue, dégager son champ d'activité possible : émerger, prendre place, être distincte, être reconnue comme distincte, gagner le mémorable, devenir une mémoire. » (*Ibid.*)

56. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 34-35.

57. À ce propos, voir les chapitres 15 et 17 de Levent Yilmaz, *op. cit.* : « Le *bivium pythagoricum* », p. 61-65 et « De quelques hommes illustres », p. 68-71.

58. « En cela », écrit Levent Yilmaz, « Pétrarque fraye un chemin propre aux Modernes en leur proposant de se faire les égaux des Anciens, par-delà les écarts du temps. » (*Ibid.*, p. 79.)

de distance relative du présent à l'égard des admirations du passé revient à reconnaître aux auteurs de l'Antiquité un moindre statut.

Une temporalité nouvelle

En quel sens ce long travail de mise à distance du passé signale-t-il le surgissement progressif puis l'avènement d'une nouvelle conception occidentale du temps ? Tant que la nature du passé n'était pas fondamentalement différente de celle du présent, aussi longtemps que passé et présent demeuraient confondus, confusément enchevêtrés dans l'éternité de la temporalité chrétienne, il n'était pas possible de saisir l'« avant-soi » comme un objet historique radicalement distinct de la temporalité présente. Dès lors que l'ancien et le nouveau se voient lentement dissociés par la mise à distance du présent et du passé, l'Occident quitte le présent éternel pour entrer dans le temps linéaire du progrès : un temps conscient de son passé et tendu vers le futur — et que Levent Yilmaz appelle *le temps moderne*⁵⁹. C'est dans le cadre d'une telle temporalité que les sociétés prêtent attention aux événements de l'histoire plutôt qu'à son caractère répétitif (souvenons-nous des remarques de Reinhart Koselleck que nous évoquions plus haut⁶⁰). C'est aussi sous ce régime temporel, souligne Levent Yilmaz, que la *nouveauté* peut prendre tout son sens et devenir une valeur en soi : « La nouveauté n'a aucun sens pour l'infini ; elle n'existe qu'à l'intérieur d'un temps historique. Ainsi les sociétés qui imitaient le temps immuable et se donnaient pour règle le retour du même essayaient-elles, dans les limites du possible, d'écarter le nouveau⁶¹. »

Fort de tous ces éléments — mise à distance du passé, avènement d'une temporalité linéaire et caractérisée par le progrès, valorisation du nouveau —, revenons maintenant à notre question initiale, celle de l'imitation. On comprend que l'imitation du passé est moins pertinente dès lors que le passé paraît étranger et éloigné de soi⁶². Dans le même ordre

59. Pour un résumé plus exhaustif de ce que nous développons succinctement ici, on se référera à la conclusion de l'ouvrage de Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 205-209.

60. Voir *supra*, p. 25.

61. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 207.

62. Nous laissons de côté la question de l'imitation ludique du passé et les jeux d'intertextualité que l'on retrouve en abondance au XX^e siècle, notamment chez les écrivains de l'Oulipo : nous parlons ici, insistons-y, de l'imitation comme principe structurant du dispositif des lettres. Sur le rapport d'imitation et ses

d'idées, la répétition impliquée par l'imitation n'est plus souhaitable pour une société qui se pense en termes de progrès et qui vénère le nouveau. Et pourtant on ne peut s'empêcher de remarquer que, malgré une mise à distance du passé qui s'affirme de plus en plus dès la Renaissance, le principe d'imitation structure toujours le dispositif des lettres à la veille de la Révolution⁶³. S'il est vrai qu'au XVIII^e siècle les écrivains du siècle de Louis XIV occupent, contre l'Antiquité, une place grandissante dans le cercle d'attention de la mémoire littéraire, cette reconfiguration du canon ne change rien au fait que les lettrés continuent de voir dans le passé une instance gouvernante — un réservoir de modèles à imiter. La mutation survient réellement au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : à partir de ce moment, l'imitation cesse d'être le principe structurant de la relation lettrée aux chefs-d'œuvre du passé. Car si le XVII^e siècle marque ce que Levent Yilmaz appelle « le grand basculement des sociétés dans le temps historique⁶⁴ », le XIX^e siècle se caractérise par la pleine conscience de l'historicité du passé — et plus particulièrement, c'est ce qui nous intéressera bientôt, par la mise en œuvre de « modes d'appropriation⁶⁵ » historiques des chefs-d'œuvre du passé.

Que se passe-t-il à ce moment précis pour que la mise à distance du passé apparaisse telle qu'elle cesse de justifier l'imitation du passé ? Pourquoi est-ce seulement au XIX^e siècle que les lettrés prennent la pleine mesure de la temporalité moderne ? À ces questions une réponse évidente, que l'on a déjà évoquée plus haut : la Révolution. Le sentiment de la rupture révolutionnaire fait basculer le passé même le plus immédiat à distance de soi, radicalisant le hiatus le séparant du présent. Les bouleversements apportés par la Révolution sont tels qu'il n'est plus possible, désormais, de se penser autrement que comme radicalement différent de ce que l'on désignera sous le terme d'*Ancien Régime*. La rupture entre l'ancien et le nouveau est portée à son point d'orgue, et le XIX^e siècle en tire les conséquences : il n'est plus question d'imiter des œuvres si profondément étrangères à un présent perçu comme inédit ; et pour être compris, les chefs-d'œuvre du passé devront

différentes « périodes » entre les XVI^e et XVIII^e siècles, voir René Bray, « L'imitation des anciens », dans *op. cit.*, p. 159-190.

63. C'est aussi le constat de Michèle Gally, « Imitation », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 371-372.

64. Levent Yilmaz, *op. cit.*, p. 206.

65. Nous empruntons ce syntagme à Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS, 2012, p. 176, que nous emploierons désormais sans les guillemets.

être saisis dans une perspective historique. Le XIX^e siècle doit apprendre à relire des chefs-d'œuvre irrémédiablement *mis à distance* de soi, à penser la grandeur littéraire avec la conscience aiguë de son historicité, à concilier l'actualité renouvelée du classique et la distance historique. Mais la Querelle des Anciens et des Modernes doit nous rappeler que, malgré l'impression qu'auront les lettrés du XIX^e siècle d'être les premiers à s'émanciper de l'autorité du passé, ils sont moins les pionniers d'une telle entreprise qu'ils n'en apparaissent comme les ardents héritiers.

SECONDE PARTIE ROMPRE

Dans le premier quart du XIX^e siècle, aucune reconfiguration majeure ne vient modifier le panthéon littéraire. C'est du moins le constat que faisait Stéphane Zékian dans un ouvrage récent : « le XIX^e siècle reçoit et reconduit sans vraiment le modifier un canon classique déjà forgé par les générations antérieures¹. » C'est dire qu'aux lendemains de la Révolution, les classiques désignent encore pour l'essentiel les auteurs gréco-latins et les écrivains du siècle de Louis XIV. Dans la mesure où les noms propres qui composent la mémoire demeurent relativement inchangés, la nécessité de reconceptualiser l'idée de classique ne se fait pas sentir, comme ce sera le cas pour Stendhal et de manière plus évidente encore chez Sainte-Beuve.

En revanche, le premier XIX^e siècle se caractérise par le refus de plus en plus partagé de perpétuer les modes d'appropriation traditionnels des classiques, comme l'admiration normative et surtout l'imitation. Prenant bien souvent la forme d'une nécessité, cette volonté d'abandon est motivée par la rupture révolutionnaire qui aurait brisé toute identification avec le passé. La relation de proximité qui unissait auparavant les lettrés aux classiques semble avoir été abolie : même les « grands auteurs » d'un XVII^e siècle pas si lointain présentent désormais un hermétisme et une étrangeté accusés.

Sans qu'il soit question de rejeter l'héritage littéraire, il s'agit ainsi pour les lettrés du début du XIX^e siècle de repenser le rapport à celui-ci². Que représentent les chefs-d'œuvre d'un passé révolu ? Avant de nous attacher à la réponse qu'il convient d'apporter à cette question, il faut d'abord tenter de comprendre dans quelle mesure la Révolution est à l'origine de décapantes remises en cause des rapports traditionnels aux classiques.

1. Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS, 2012, p. 21. Pour les lettrés des deux premières décennies du XIX^e siècle, les débats portent moins sur une réorganisation de la mémoire littéraire que « sur les modalités convenables de l'admiration » (*ibid.*, p. 337). En ce qui concerne les débats autour du « siècle de Louis XIV » du premier XIX^e siècle, nous renvoyons à l'étude de Stéphane Zékian en général.

2. Signalons d'emblée ce que nous verrons en détail dans notre troisième partie : le XIX^e siècle n'est pas iconoclaste à l'égard de la tradition littéraire ; les reconfigurations du panthéon sont moins des exclusions que des élargissements.

Chapitre 3 Penser la rupture

S'il faut en croire François Furet, tout historien qui se contente de voir dans la Révolution française une fracture historique aura été la dupe du discours des révolutionnaires³. Pareil interprète aura pris le ressenti de ces derniers pour « argent comptant » ; et incapable d'échapper à « la tyrannie du vécu historique et des acteurs et au mythe des origines », il sera demeuré aveugle, par-delà les apparences d'une rupture, à la « continuité dans les faits⁴ ». Or, manifestement, cette crédulité serait le propre d'une vieille tradition historiographique à peine contestée. François Furet estime qu'Alexis de Tocqueville seul aurait proposé une lecture de la Révolution véritablement critique des prétentions et du vécu de ses acteurs, en s'attachant à souligner l'existence d'une continuité fondamentale par-delà les éléments de rupture : « Vous pensez que la Révolution française est une rupture brutale dans notre histoire nationale ? dit-il à ses contemporains. En réalité, elle est l'épanouissement de notre passé. Elle parachève l'œuvre de la monarchie⁵. »

C'est pourtant de ce point de vue hérité des révolutionnaires et perpétué par l'historiographie traditionnelle de la Révolution que nous devons nous placer ici. Car la littérature des premières années du XIX^e siècle s'écrit en grande partie sous le signe d'un imaginaire de la rupture et d'un fantasme du renouveau. Tocqueville lui-même, s'il réfute la césure de fait, concède qu'elle existe bel et bien dans les consciences : ainsi 1789 parut-il « extraordinaire » à ses contemporains, « inouï », « profondément perturbateur et renouvateur⁶ ». Ce ressenti nous intéresse donc dans la mesure où il exerce des effets tangibles sur la littérature du premier XIX^e siècle : la Révolution vécue comme une rupture engage un redéploiement du dispositif des lettres⁷. On a abondamment étudié les

3. François Furet, *Penser la Révolution française* (1978), Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1985, p. 31-36.

4. *Ibid.*, p. 32-35.

5. *Ibid.*, p. 33.

6. Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856), Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1985, p. 61.

7. Dans un ouvrage récent, Alain Viala insistait lui aussi sur cette idée : « si l'on observe bien les pratiques et les façons de penser, il est manifeste que là où les philosophes [du siècle des Lumières] ne pensaient guère à une révolution, le siècle suivant a été obsédé par celle-ci, par les débats sur ses acquis et son héritage, par ses possibles réitérations. [...] Ainsi dessinée, cette période apparaît, dans le domaine de la culture au sens plein du terme — qui inclut les sciences et techniques aussi bien que les Arts et Lettres —, comme le temps d'une fébrilité d'invention. [...] Cette fébrilité a évidemment retenti sur les pratiques et les créations

conséquences des événements de la fin du XVIII^e siècle sur la manière dont s'est réorientée la littérature. En revanche, on a beaucoup moins prêté attention à la façon dont le sentiment de rupture a pu inviter les lettrés du XIX^e siècle à repenser leurs relations aux chefs-d'œuvre du passé. En interrogeant le « surinvestissement de sens⁸ » que reçoit l'événement « Révolution » de la part de la France révolutionnée, en prenant au sérieux ce que Tocqueville et François Furet perçoivent comme un mythe de la rupture, nous serons à même de comprendre dans quelle mesure s'élabore la redéfinition des rapports aux classiques au XIX^e siècle.

La rupture d'après Ballanche

Pour saisir en quel sens la croyance en la rupture révolutionnaire engage les lettrés à repenser leurs rapports aux classiques, il nous semble à propos de nous appuyer sur Pierre-Simon Ballanche et son *Essai sur les institutions sociales*⁹. La raison en est simple : l'argumentation de son auteur, claire et rigoureuse, pose textuellement un rapport de causalité entre la Révolution et les « changements survenus dans notre manière d'apprécier et de juger notre littérature nationale¹⁰. » Dans ce texte paru en 1818, Ballanche annonce d'emblée sa prétention à l'objectivité : « ma tâche est en quelque sorte celle d'un historien sans affection et sans haine¹¹ », dit-il dès la première phrase de son *Essai*. Si l'on ne doit pas prendre une telle affirmation au pied de la lettre, il est vrai qu'ici le ton mesuré de Ballanche est à mille lieues des assertions péremptoires et du ton polémique qu'adoptera Stendhal, cinq ans plus tard, dans le premier *Racine et Shakespeare*¹². Et du reste on ne peut s'empêcher de reconnaître une certaine probité intellectuelle à ce philosophe

artistiques. » (Alain Viala, *De la Révolution à la Belle Époque. Une histoire brève de la littérature française*, Paris, Presses Universitaires de France, « Une histoire personnelle de... », 2017, p. 8-9.)

8. La formule est de François Furet, *op. cit.*, p. 45.

9. Pierre-Simon Ballanche, *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles* (1818), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1991.

10. C'est le titre du quatrième chapitre de l'*Essai sur les institutions sociales* : « Des changements survenus dans notre manière d'apprécier et de juger notre littérature nationale. » (*Ibid.*, p. 69.)

11. *Ibid.*, p. 19.

12. Pour les deux *Racine et Shakespeare*, nous utilisons pour l'ensemble de notre mémoire l'édition de Michel Crouzet : Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006 ; *Racine et Shakespeare* (1823), p. 259-306 ; *Racine et Shakespeare II* (1825), p. 435-534.

d'obéissance contre-révolutionnaire : plutôt que de fantasmer le rétablissement du passé, Ballanche diagnostique et accepte l'état nouveau et irrévocable provoqué par la Révolution — tout en indiquant les conséquences que son époque devrait en tirer¹³. C'est pareille attitude qui a fait dire à Stéphane Zékian que « Ballanche a su tomber le manteau de ses anciennes certitudes pour adapter ses vues au mouvement de l'histoire¹⁴ ».

Il ne fait aucun doute pour Ballanche que les événements révolutionnaires marquent à la fois la fin d'un vieux monde et le commencement d'une ère nouvelle. En cela il est fidèle à la lecture traditionnelle de la Révolution, qui envisage celle-ci comme une rupture historique :

Voudriez-vous soutenir de tristes pans de muraille lorsque le reste de l'édifice, consumé par un incendie dévorant, est déjà presque tout entier caché sous l'herbe ? C'est un malheur, sans doute, mais il est irréparable. On a fait, en quelque sorte, solution de continuité ; et, s'il faut le dire d'une manière sévère, les déplorables événements de 1792 et 1793 ont prononcé un divorce éternel, divorce qu'une usurpation courte par la durée du temps, mais longue par l'intensité du despotisme et par la multiplicité des événements, avaient été sur le point de revêtir du manteau légal de la prescription ; divorce enfin qui fut un instant consacré par ce qu'il y a de plus éclatant parmi les hommes, la gloire militaire. Ah ! nous ne pouvons plus rien contre cette terrible charrue qui a creusé de si formidables sillons¹⁵.

Alors que Tocqueville, répétons-le, tâchera d'articuler le passage d'un ordre des choses à un autre de façon à mettre au jour une continuité historique¹⁶, Ballanche se contente d'observer la cassure sans l'expliquer. Ce qui lui importe, c'est de mettre en exergue un hiatus. Chercher dans l'Ancien Régime le visage de la Révolution comme le fera Tocqueville, voir dans la monarchie une œuvre que 1789 ne ferait que parachever, reviendrait à établir le lien avec un passé dont table rase aurait été faite. Il n'est donc pas souhaitable pour Ballanche d'expliquer ni même de thématiser le passage d'un état à un autre. Dans cette perspective, proclamer la cassure en éludant toute articulation historiographique permet de détourner l'attention d'éventuels éléments de continuité ; et

13. Stéphane Zékian a brièvement étudié, dans une perspective différente de la nôtre, la réflexion de Ballanche sur les classiques, dans Stéphane Zékian, « La leçon de Ballanche », dans *op. cit.*, p. 249-254. Nous renvoyons aussi aux travaux de Paul Bénichou qui s'est beaucoup penché sur Ballanche dans ses études sur le romantisme français, et notamment dans *Le Sacre de l'écrivain* (1973) et *Le Temps des prophètes* (1977), réunis dans Paul Bénichou, *Romantismes français*, t. I, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

14. Stéphane Zékian, *op. cit.*, p. 250.

15. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 59-60.

16. On peut se reporter à quelques titres des chapitres de *L'Ancien Régime et la Révolution* pour se faire une idée de la démarche historiographique de Tocqueville, qui consiste à mettre en avant des effets de continuité : « Que la centralisation administrative est une institution de l'ancien régime, et non pas l'œuvre de la Révolution ni de l'Empire, comme on le dit » (Alexis de Tocqueville, *op. cit.*, p. 98) ; « Comment ce qu'on appelle aujourd'hui la tutelle administrative est une institution de l'ancien régime » (*ibid.*, p. 110), etc.

une fois le franchissement oblitéré, il ne reste que le caractère inédit et extraordinaire de l'événement, qui sous ce jour semble en effet *sans précédent*¹⁷.

Nous ne commentons pas les expressions que Ballanche multiplie dans le but de concentrer l'attention sur la déchirure causée par la Terreur dans le phrasé conjonctif de l'histoire (nous songeons au « divorce », à la « solution de continuité » et à la « charrue terrible » creusant de « formidables sillons¹⁸ »). Contentons-nous de remarquer l'interprétation qui se dégage d'un tel choix historiographique : de quelle lecture de l'histoire la focalisation de Ballanche sur le hiatus provoqué par la Révolution accouche-t-elle ici ? Le passé d'abord se trouve mis à distance du présent ; à tous points de vue, l'Ancien Régime apparaît comme un monde étranger aux contemporains, semblable à une civilisation ancienne et mal connue : « consumé par un incendie dévorant », l'édifice de l'Ancien Régime est déjà, malgré les quelques années qui le séparent de Ballanche, « presque tout entier caché sous l'herbe ». Par ailleurs, faire appel à la rupture permet d'insister sur l'idée d'un présent absolument nouveau, vierge de tout héritage : « [...] tout a disparu de l'ancien édifice social : *les ruines mêmes ont péri*. C'est la première fois que l'on aura vu un ordre de choses nouveau ne pas résulter de l'ordre de choses qui a précédé¹⁹. » La rupture, dans sa clarté brute et étincelante, atténue le grondement du passé : et désormais la France révolutionnée ne semble plus en mesure de percevoir les enseignements qu'elle discernait auparavant dans l'« avant-soi »²⁰.

D'où le sentiment que partagent Ballanche et la plupart de ses contemporains d'une séparation d'avec les chefs-d'œuvre qu'a vu naître le passé prérévolutionnaire. Dans un article de 1803 consacré à Louis de Bonald, Chateaubriand écrivait ainsi :

17. Au contraire, sous la plume de Tocqueville, on croirait presque que cette entreprise de « désarticulation » historiographique a été, de la part des révolutionnaires, le fruit d'un travail concerté : la Révolution, dit-il, fut le « *plus grand effort auquel se soit jamais livré aucun peuple*, afin de couper pour ainsi dire en deux leur destinée, et de séparer par un abîme ce qu'ils avaient été jusque-là de ce qu'ils voulaient être désormais » (*ibid.*, p. 42 ; nous soulignons).

18. Nous aurions pu analyser en détail, si nous n'étions retenu par la crainte d'être trop prolix, la métaphore riche et équivoque de la « charrue terrible » creusant ses « formidables sillons ». Cette métaphore caractéristique du langage révolutionnaire rappelle les moyens violents par lesquels s'est accomplie la Terreur, mais aussi les champs cultivés, la moisson, et donc l'idée de vie et de renaissance. La charrue terrible, en versant du sang, creuse aussi les sillons de l'avenir : la Révolution est *régénération*.

19. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 59.

20. Sur l'idée de rupture révolutionnaire dans une perspective générale, on peut se référer à l'article d'Antoine Broussy, « Préface. Penser la notion de rupture en révolution », *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution*, n° 5, 2011. [En ligne : <https://journals.openedition.org/lrf/318> ; page consultée le 20 août 2021.]

Tous ces hommes vieillis glorieusement dans les lettres, ces écrivains depuis longtemps connus, auxquels nous succéderons, mais que nous ne remplacerons pas, ont vu des jours plus heureux. Ils ont vécu avec Buffon, Montesquieu et Voltaire ; Voltaire avait connu Boileau ; Boileau avait vu mourir le vieux Corneille ; et Corneille enfant avait peut-être entendu les derniers accents de Malherbe. Cette belle chaîne du génie français s'est brisée. La révolution a creusé un abîme qui a séparé à jamais l'avenir et le passé²¹.

L'héritage français classique a longtemps été harmonieux et solidaire : mais dorénavant, Chateaubriand croit que ses grands noms appartiennent à une tradition littéraire définitivement disjointe du présent. À l'instar de son contemporain, Ballanche insiste sur le caractère irréversible de la rupture : dans l'extrait cité plus haut, le « malheur » est dit « irréparable » et le « divorce », « éternel ». Et il conclut en toute cohérence : « les institutions nouvelles, réclamées si impérieusement par le besoin des peuples, ne peuvent, en aucune manière, tenir aux institutions anciennes²². » Tout l'*Essai sur les institutions sociales* est sous-tendu par cette affirmation : il n'en va pas autrement du chapitre IV, intitulé « Des changements survenus dans notre manière d'apprécier et de juger notre littérature nationale ». Ballanche s'y fait encore une fois l'écho de Chateaubriand : lui aussi voit dans la rupture révolutionnaire une cause majeure — si ce n'est *la* cause — de l'éloignement des classiques.

Comment le premier XIX^e siècle, qui se pense en termes de civilisation nouvelle, compose-t-il avec les productions littéraires d'une époque coupée et mise à distance du présent ? Le chapitre IV de l'*Essai sur les institutions sociales* offre une réponse à cette question.

Le vieillissement des classiques

« Notre littérature a vieilli comme nos souvenirs²³ », déclare Ballanche dans la première page du quatrième chapitre de son *Essai*. « Notre littérature » renvoie aux classiques, c'est-à-dire ici aux écrivains du siècle de Louis XIV²⁴. Ballanche constate que depuis la Révolution, ces auteurs jusqu'alors jugés inaltérables auraient brutalement *pris de l'âge*.

21. François-René de Chateaubriand, « Sur la législation primitive », deuxième article sur Louis de Bonald, *Le Mercure*, 8 janvier 1802, repris dans *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, t. XXI, *Mélanges littéraires*, Paris, Ladvocat, 1826, p. 177-178.

22. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 59.

23. *Ibid.*, p. 69.

24. *Ibid.*, p. 70.

Que s'est-il passé pour que Ballanche — il n'est pas le seul — désavoue l'idée si longtemps admise de l'éternelle contemporanéité du chef-d'œuvre²⁵ ? C'est d'abord un « discrédit de la parole » et une soudaine « confusion du langage » qui expliquent que les classiques se voient parés désormais d'une étrangeté nouvelle : « Les mots, il faut le dire, ne représentent plus les mêmes idées pour tous²⁶ ». La langue du siècle de Louis XIV aurait perdu sa transparence et sa prétendue universalité ; il ne serait plus possible de la saisir directement et uniment. Un tel constat, omniprésent dans les décennies qui suivent la Révolution, vient s'opposer à une vulgate héritée du XVIII^e siècle selon laquelle le XVII^e aurait fixé la langue française de manière définitive²⁷. Il est clair ici que l'historicité de la langue classique, rendue évidente du fait de son opacité grandissante, porte un coup à la croyance en l'immutabilité des chefs-d'œuvre du Grand Siècle.

Un second constat formulé par Ballanche se rapporte aux valeurs et aux mœurs représentées dans les œuvres classiques du siècle de Louis XIV. Aux lendemains de la Révolution, celles-ci ne semblent plus exprimer un éternel présent et d'immortelles vérités comme les lettrés ont longtemps cru qu'elles le faisaient. À bien des égards, la littérature classique et l'héritage qu'elle a imposé sont antagoniques aux idées nouvelles entraînées par la Révolution : « N'entendez-vous pas déjà répéter de tous les côtés, et jusque dans nos chaires publiques, que nos grands écrivains du siècle de Louis XIV ne furent pas à leur aise dans les institutions de leur temps, que leur génie a manqué d'indépendance et de liberté [...] ?²⁸ » L'idéal de liberté qui s'est impatronisé dans les consciences post-révolutionnaires fait figure de grand absent au sein de la littérature louis-quatorzienne. Si les classiques semblent donc avoir vieilli, c'est parce qu'un décalage apparaît très nettement entre la société contemporaine et celle du XVII^e siècle : « Notre littérature du

25. Stéphane Zékian s'est attaché aux débats entourant la mise en question de l'intemporalité des classiques aux lendemains de la Révolution : « Jusqu'au tournant du siècle, l'écoulement temporel avait pu sembler dépourvu d'effets corrosifs. Égrenées au fil d'une durée à somme nulle, les années accumulées n'infligeaient pas le vieillissement. Le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles ne jouit plus des mêmes certitudes. » (Stéphane Zékian, *op. cit.*, p. 125.) Si un grand nombre de contemporains se font encore les défenseurs de l'intemporalité des classiques, plusieurs d'entre eux, tels Ballanche, Stendhal, Madame de Staël, démentent cette idée. En tous les cas, il est évident que celle-ci ne va plus de soi. Concernant ce que nous appelons l'« éternelle contemporanéité » du classique, nous détournons légèrement ici l'expression de Stéphane Zékian qui, lui, parle plutôt de « classique comme universel contemporain ». (*Ibid.*, p. 141.)

26. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 69.

27. Stéphane Zékian, *op. cit.*, p. 127. Sur l'intemporalité de la *langue* des classiques (et la mise en cause de cette idée aux lendemains de la Révolution), voir *ibid.*, p. 127-140.

28. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 70.

siècle de Louis XIV a cessé d'être l'expression de la société²⁹ », conclut Ballanche. L'universalité des valeurs et des « vérités » classiques n'est plus.

Ce que laisse entrevoir en somme ce double constat (celui du caractère historique de la langue et des mœurs du Grand Siècle), c'est l'épuisement de l'idée ancienne selon laquelle le classique serait de l'ordre de l'atemporel et de l'absolu. Idée de plus en plus largement partagée au XIX^e siècle — et qui s'accompagne de diverses conséquences. Et d'abord d'une certaine désacralisation du chef-d'œuvre du passé : produit de circonstances et de contingences qui paraissent désormais inscrites en lui, soumis à la force abrasive du temps — à l'érosion des années —, le classique, semble-t-il, a été chassé du jardin inviolable de la perfection artistique. Cette perte d'aura implique naturellement un certain recul du culte des classiques : on n'admire pas avec autant de ferveur des œuvres dont la valeur a manifestement chuté. De fait, Ballanche note le manque de déférence grandissant de ses contemporains à l'égard de la littérature du siècle de Louis XIV : « nous sommes désormais [...] disposés à accueillir les jugements dépréciateurs que les étrangers portent de la plupart de nos grands écrivains ; et ces détracteurs ont parmi nous plus de complices qu'on ne pense³⁰. »

Signalons au passage un second enjeu lié à la prise de conscience de l'historicité des chefs-d'œuvre du XVII^e siècle : des classiques résolument vieilliss peuvent-ils encore être pertinents pour le présent ? Quel usage — s'il en existe un — les lettrés doivent-ils faire d'œuvres dont la langue et les idées mêmes semblent devenues inassimilables à la société postrévolutionnaire ?

Nous laissons ces questions en suspens pour le moment ; elles nous occuperont plus loin³¹. Avant de les retrouver nous voudrions comprendre autre chose : dans quelle mesure l'imaginaire de la rupture révolutionnaire joue-t-il un rôle central dans la prise de conscience du vieillissement et de l'étrangeté des classiques que nous soulignons ici ? Car on se doute bien que, si la Révolution suscite un certain nombre de bouleversements dans la société française, les mutations langagières et l'évolution des mœurs que constate Ballanche n'ont pas attendu 1789 pour se produire. Et par ailleurs on peut remarquer que

29. *Ibid.*, p. 79.

30. *Ibid.*, p. 70.

31. Voir « Rapprocher le lointain », *infra*, p. 51-52 et « Du modèle à imiter au modèle romantique », *infra*, p. 77-80.

les lettrés de l’Ancien Régime étaient séparés des classiques de l’Antiquité par une coupure de langue et de civilisation, ce qui n’empêchait pourtant pas qu’ils s’identifient à eux et qu’ils se les approprient en les imitant³². Quelque chose d’autre doit donc s’être joué pour que l’historicité des classiques du XVII^e siècle se fasse soudainement jour et — surtout — qu’elle apparaisse problématique.

On se souvient que dans la perspective de l’*historia magistra vitae*, le passé n’était pas perçu comme étant radicalement coupé du présent. Parce que dominait l’idée selon laquelle l’histoire se répète, l’interprétation des événements présents s’appuyait sur des exemples tirés du passé. En ce sens la coupure de civilisation entre la période moderne et l’Antiquité ne constituait pas, pour les lettrés de l’Ancien Régime, un obstacle à l’appropriation du passé.

La Révolution, par le caractère inassimilable de ses événements à l’histoire connue, annule la possibilité pour le présent de s’identifier au passé. Jean-Claude Milner souligne à ce titre l’importance de l’épisode de la fuite de Varennes, qui apparut aux contemporains comme un hapax historique : « Dans la représentation qu’en donnait la *paideia*, le tyran le plus infâme n’était pas supposé trahir sa cité. La conduite du roi n’avait pas de précédent historique assuré ; de fait, elle donnait à la trahison une forme qu’on peut dire moderne³³ ». La Révolution constitue une rupture non seulement en ce qu’elle annule la fécondité herméneutique que recelait auparavant le passé, mais aussi dans la mesure où elle met fin à la conception cyclique du temps et à l’idée, héritée de Polybe, de la cyclicité des régimes politiques³⁴. Si la vieille idée du retour du même est désormais épuisée, c’est parce que la nature même du présent a changé.

Cette césure, notons-le, n’a rien d’une parenthèse historique ou d’un soubresaut sans conséquence : elle ouvre au contraire une ère faite d’incertitudes, un présent que ne guide plus le passé, tendu vers un avenir indéterminé³⁵. Reinhart Koselleck cite cette phrase de

32. Sur ce point, voir Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Nathan, 1992), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 80-82.

33. Jean-Claude Milner, *Relire la Révolution*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 106.

34. Sur l’« abandon » de Polybe comme « grille de lecture » politique pour le présent, voir *ibid.*, p. 82-99.

35. Pour François Hartog, l’expérience du temps moderne (postrévolutionnaire) se caractérise par un « futurocentrisme » : « Aux leçons de l’histoire se substitue alors l’exigence de prévisions, puisque le passé n’éclaire plus l’avenir. » (François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Seuil, « Points Histoire », 2015, p. 145.)

Tocqueville pour évoquer ce que représente l'expérience du temps marquée, au XIX^e siècle, par l'épuisement de l'*historia magistra vitæ* : « le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres³⁶. » On pourrait aussi convoquer une phrase de Ballanche que nous avons déjà citée, et qui prend ici toute sa résonance : « C'est la première fois que l'on aura vu un ordre de choses nouveau ne pas résulter de l'ordre de choses qui a précédé³⁷ ».

Voilà pourquoi on ne peut tout à fait comprendre la mise à distance des classiques au XIX^e siècle si l'on ne l'interroge pas à la lumière du rapport au temps. Certes, la distance temporelle est à prendre en compte dans l'opacité grandissante de la langue du XVII^e siècle. Et bien sûr, les mutations sociales et politiques qui s'accomplissent au long du siècle des Lumières et durant la Révolution participent au vieillissement des classiques. Mais insistons-y : dans la perspective de l'*historia magistra vitæ*, ces différents aspects ne posaient pas problème. Pour qu'ils confondent et désarçonnent les lettrés, c'est le rapport au passé lui-même qui a changé. C'est l'« avant-soi » qui, d'un réservoir d'exemples féconds, est devenu comme un champ stérile pour l'action présente. La rupture révolutionnaire est on ne peut plus réelle, car elle transforme l'écart du temps en obstacle à l'appropriation des classiques.

36. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, cité par Reinhart Koselleck, *loc. cit.*, p. 42.

37. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 59.

Chapitre 4

Vers de nouveaux rapports aux classiques

Dès les premières années du XIX^e siècle, l'imitation comme modalité maîtresse du rapport aux classiques se voit profondément mise en cause. On ne doit pas s'en étonner : la nouvelle conception du passé qui se fait jour aux lendemains de la Révolution tend à en abolir la pertinence. Ainsi avant de définir de nouvelles méthodes qui seront propres à rapprocher — à comprendre — des chefs-d'œuvre mis à distance de soi, il importe pour les lettrés de rompre une fois pour toutes avec un mode d'appropriation des classiques devenu caduc. Mais comme on le verra, la chose n'est pas si simple : la volonté de rejeter cette pratique rencontre de fortes résistances. Regardons donc comment se formule en un sens général le refus du rapport d'imitation aux classiques ; nous nous pencherons ensuite sur l'analyse que propose Ballanche des conséquences qu'il voit se profiler de la fin de ce même rapport.

Contre l'imitation

Il est intéressant de noter que la critique de l'imitation, florissante dans les premières années du XIX^e siècle, reconduit bien souvent les mêmes arguments d'un auteur à l'autre. On peut en donner une idée en s'attachant à deux textes représentatifs de cette critique. Malgré les opinions politiques opposées de leurs auteurs³⁸ et des dissemblances notables, *l'Essai sur les institutions*, de Ballanche, et *les Racine et Shakespeare*, de Stendhal — écrits à quelques années d'écart —, présentent des charges contre l'imitation qui se recourent de façon tout à fait étonnante. Nous sommes déjà familiers avec le premier texte. De leur côté, *les Racine et Shakespeare* sont deux pamphlets sur le théâtre écrits en 1823 et 1825³⁹. Remarquons d'abord que Stendhal partage le constat de départ de Ballanche, à savoir l'abîme qui sépare la société de son temps de celle d'avant la Révolution. « De mémoire

38. Stendhal est un libéral et un romantique tandis que Ballanche est un contre-révolutionnaire, malgré certaines tendances progressistes. L'un et l'autre sont donc minoritaires dans leur camp, ce qui leur confère un certain recul et rend leur point de vue respectif d'autant plus intéressant.

39. Bien que *les Racine et Shakespeare* soient en fait deux textes écrits séparément, ici nous les considérerons comme une seule œuvre formant un diptyque. Les échos, les répétitions et la cohérence d'un pamphlet à l'autre nous semblent autoriser cet amalgame.

d'historien », écrit-il dans le premier *Racine et Shakespeare*, « jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823⁴⁰. »

Les ressemblances bien sûr ne s'arrêtent pas là. Les deux auteurs déplorent que la plupart de leurs contemporains persistent encore à soumettre leurs créations aux prescriptions esthétiques héritées du classicisme ; et l'un et l'autre interprètent à peu près identiquement cet entêtement. Selon Ballanche, c'est une sorte d'habitude mécanique plus qu'un enthousiasme véritable — résultat sans doute des injonctions scolaires et académiques — qui explique que la plupart de ses contemporains admirent et s'assujettissent encore aux auteurs du siècle de Louis XIV : « si nos chefs-d'œuvre n'étaient pas consacrés par une admiration traditionnelle, par une renommée continue, je pense que nous les apprécierions fort peu⁴¹. » Ballanche analyse ainsi la persistance du culte des classiques comme un préjugé conservateur.

Le ton de Stendhal se fait plus provocateur, mais au fond sa manière de voir les choses n'est pas très différente : « N'oublions pas que le public français est encore plus obstiné dans ses admirations que les auteurs dans leurs principes ; car les plus classiques renieraient demain Racine et Virgile si l'expérience leur prouvait une fois que c'est un moyen d'avoir du génie⁴². » Plus qu'un simple conservatisme, c'est le snobisme de ses contemporains que Stendhal met en avant pour expliquer la position des défenseurs de l'imitation : leur admiration pour les classiques est butée et sans discernement.

On l'aura deviné, en dénonçant ces gardiens des admirations consacrées, Stendhal et Ballanche ont en tête ceux que l'on a coutume d'appeler les « néoclassiques ». La vogue néoclassique s'est affirmée dès la seconde moitié du XVIII^e siècle en opposition à un phénomène culturel alors en pleine expansion : l'épanchement de la sensibilité dans l'art⁴³. Elle désigne au XVIII^e siècle les partisans de la tradition, c'est-à-dire ceux qui voient dans les auteurs de l'Antiquité et du siècle de Louis XIV des modèles à imiter. Il est important de dire qu'aux lendemains de la Révolution, le néoclassicisme ne représente pas une réalité marginale ; dominant et majoritaire au sein du dispositif des lettres, il est « considéré

40. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 302.

41. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 70.

42. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, *op. cit.*, p. 467.

43. Alain Viala, *op. cit.*, p. 54.

comme légitime puisque diffusé par l'École et les institutions nationales⁴⁴. » Autrement dit, dans les premières décennies du XIX^e siècle, la « position novatrice⁴⁵ » ne s'est pas encore substituée à l'imitation comme principe structurant de la création littéraire. Au moment où parlent Stendhal et Ballanche, la critique de l'imitation témoigne ainsi d'une lutte de légitimation et d'une quête d'affirmation. Sous cet angle, on comprend mieux qu'elle prenne souvent les accents de la nécessité, ou qu'elle s'exprime parfois avec véhémence.

Comment la critique proprement dite est-elle formulée par nos deux auteurs ? Une partie importante du chapitre IV de l'*Essai sur les institutions sociales* insiste sur la désuétude de la doctrine esthétique classique : « Les conceptions littéraires, pour produire le même effet qu'elles auraient produit autrefois, pour jouir de la même estime, pour exercer une influence semblable, doivent être essentiellement différentes⁴⁶ ». Pour Ballanche, des conventions artistiques sont pertinentes suivant l'effet qu'elles peuvent produire sur le public ou le lecteur. On touche ici à un enjeu littéraire fondamental, pour peu que l'on convienne que l'intention minimale de toute œuvre de langage — de toute communication — est de capter l'attention du lecteur (du spectateur), et éventuellement d'agir sur lui (en le persuadant, en l'édifiant, en ébranlant ses convictions). C'est en ce sens, oserons-nous dire, que furent codifiés au XVII^e siècle les principes de la poétique classique : les trois unités tragiques, pour s'en tenir à un exemple connu de tous, cherchaient à entraîner l'adhésion en limitant les effets de détachement par rapport à ce qui était représenté — à saisir l'attention au point de provoquer l'oubli momentané de se trouver face à une représentation⁴⁷.

44. *Ibid.*, p. 62. « Ainsi, la culture littéraire dominante n'était pas du côté des romantiques, loin de là. Ces nouveaux venus de la littérature étaient en position de traduire les aspirations de ceux que l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie ne satisfaisait pas, mais la bourgeoisie dominante inclinait, elle, au classicisme. » (*Ibid.*, p. 67.)

45. Michèle Gally, « Imitation », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 372. La « modernité proclame une rupture en répudiant les modèles au nom du progrès et de l'individu. L'écrivain moderne ne se reconnaît plus dans une relation verticale de filiation. En cela le processus de l'imitation est transformé. L'intertextualité imitative ne cesse pas d'exister, mais elle n'est plus envisagée comme la soumission à des modèles. L'esthétique de l'individu et du "génie" romantique s'est construite sur ce fondement. » (*Ibid.*)

46. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 70.

47. C'était aussi l'une des ambitions du vraisemblable. Bien que ce sentiment n'allait pas de soi même au XVII^e siècle (il suffit de songer à la querelle du *Cid* ou à celle de *La Princesse de Clèves*), il cherchait néanmoins, dans son idéal, à provoquer l'immersion fictionnelle : « Appliquée à des œuvres poétiques, la

Or encore au XIX^e siècle nous nous obstinons, constate Ballanche, à maintenir ces conceptions littéraires héritées des « premiers législateurs de notre langue⁴⁸ ». Ce qui « prouve que nous ne nous rendons pas compte de la distance où nous sommes du point de départ⁴⁹. » Les sensibilités du début du XIX^e siècle sont devenues imperméables aux préceptes et mécanismes de la représentation classique : impossible en ce cas de susciter l'adhésion ou l'identification du lettré. Corrélativement, il ne paraît plus cohérent d'imiter les classiques et de reconduire les principes qu'ils incarnent. Il faudra inventer une littérature nouvelle, qui se fera l'expression du présent, et qui pourra, elle, exercer son effet. Si la littérature du siècle de Louis XIV « cesse de faire loi, nous en aurons une autre qui sera en harmonie avec nos institutions⁵⁰. »

La critique stendhalienne de l'imitation, même si elle est moins structurée que celle de Ballanche, avance encore une fois un argument semblable. Elle s'accomplit essentiellement à travers la mise en examen des règles esthétiques de la tragédie classique : emploi du vers, « tyrannie de la tirade », règle des trois unités, pour ne nommer que les principales concernées. Comme Ballanche, Stendhal ne croit pas que de telles prescriptions soient condamnables en elles-mêmes, mais seulement en vertu d'un relativisme historique. Ce dernier transparaît dans la volonté que l'on retrouve, au cœur des deux *Racine et Shakespeare*, de mettre en exergue l'écart de mœurs qui sépare le XVII^e siècle de l'époque à laquelle écrit Stendhal. Garantir une telle distinction doit prouver la nullité au XIX^e siècle de la poétique classique. Au XIX^e siècle et au XIX^e siècle seulement : car Stendhal nous dit que sous le règne de Louis XIV, les conventions et les prescriptions dramatiques étaient tout à fait pertinentes dans la mesure où elles offraient un système esthétique en adéquation avec les mœurs d'alors. Elles rendaient possible une littérature qui fût l'*expression du présent* : ainsi le Racine d'*Andromaque* — l'exemple est de Stendhal —, en faisant que Pylade s'adresse à Oreste en l'appelant « Seigneur », ne tenait pas seulement à respecter

vraisemblance est pensée comme une idéalisation du vrai. Boileau le rappelle dans son *Art poétique* (1674) : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable », et prône la prépondérance du vraisemblable. Il apparaissait essentiel, en effet, que le spectateur « y croie » pour que la catharsis puisse advenir. » (Denis Pernot, « Vraisemblance », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 805.) À propos du vraisemblable au XVII^e siècle, on peut aussi se reporter à Aron Kibédi Varga, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, « Théorie et critique à l'âge classique », 1990, p. 37-43.

48. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 72.

49. *Ibid.*, p. 72-73.

50. *Ibid.*, p. 75.

mécaniquement la dignité et le style noble commandé par le genre tragique. Plus encore, il peignait les mœurs de son présent : « En 1670, un duc et pair, attaché à la cour de Louis XIV, appelait son fils, en lui parlant, *monsieur le Marquis*, et Racine eut une raison de faire que Pylade appelle Oreste : *Seigneur*⁵¹. »

Mais dans cette logique, ces mêmes principes ne peuvent convenir lorsqu'il s'agit d'exprimer une société radicalement différente de celle qui leur a donné jour. « Aujourd'hui les pères tutoient leurs enfants ; ce serait être *classique* que d'imiter la dignité du dialogue de Pylade et d'Oreste⁵². » Mœurs nouvelles, principes esthétiques nouveaux. Stendhal entend montrer la désuétude du système classique au XIX^e siècle afin d'inviter la littérature à se réorienter : c'est seulement de cette façon qu'elle pourra exprimer convenablement le présent, et avoir ainsi un véritable effet sur les contemporains.

À lire conjointement Stendhal et Ballanche nous ne pouvons manquer de nous étonner tant les ressemblances sont frappantes. Pour l'un comme pour l'autre, c'est l'usage en quelque sorte anachronique des principes de la représentation classique qui est récusé. Si l'imitation n'apparaît plus comme un mode d'appropriation pertinent des classiques, c'est d'abord parce que celle-ci tend à imposer un système esthétique impropre à figurer la société postrévolutionnaire — et, par là, inapte à agir sur les contemporains. Autrement dit : la pertinence de l'imitation s'oblitére dès lors que les classiques sont historicisés et que le passé apparaît disjoint du présent. Et alors il faut se libérer d'un joug qui n'a plus sa raison d'être, s'engager sur une voie différente, inventer, selon l'expression de Ballanche, une « littérature absolument nouvelle⁵³ », qui se fasse véritablement l'expression du présent. En ce point Stendhal comme Ballanche s'opposent à la célèbre formule que Louis de Bonald avait proposée en 1802 : « La littérature est l'expression de la société⁵⁴. » Sous la plume de son auteur la formule prend un sens dogmatique, car Bonald voit dans les

51. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, *op. cit.*, p. 473.

52. *Ibid.*

53. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 73.

54. Louis de Bonald, « Du style et de la littérature » (1806), *Œuvres choisies*, t. 1, *Écrits sur la littérature*, éd. Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2010, p. 133. Gérard Gengembre note que l'expression « apparaît pour la première fois dans un article du *Mercur de France*, n° 41, 1^{er} ventôse an X, soit le 25 février 1802. » (Gérard Gengembre, « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », dans Jean-Louis Cabanès [dir.], *Romantismes, l'esthétique en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, « Orbis litterarum », 2009, p. 143.)

œuvres et les mœurs du siècle de Louis XIV un apogée esthétique et moral après lequel la France serait entrée en décadence. Lorsque les partisans du romantisme s'empareront de l'expression, ils la détourneront pour lui donner une acception empreinte d'un relativisme historique : selon eux, désormais la littérature *doit être* l'expression de la société. Ou pour le dire en d'autres termes : il est impératif de figurer le présent tel qu'il se donne à voir. Et pour cela, plus question d'imiter les classiques : l'avènement d'une littérature neuve et originale apparaît comme la conséquence d'une époque qui, pour représenter la société de son temps, cesse de perpétuer des prescriptions littéraires désuètes⁵⁵.

À travers cet écart, ou ce passage d'un dogmatisme à un relativisme dans l'art, se révèle une nouvelle façon de faire et de penser la littérature. Ce point de vue inédit marginalise l'importance même du classique au sein du dispositif des lettres : la faillite proclamée de la poétique classique s'accompagne forcément d'une perte de rayonnement de ses chefs-d'œuvre, dans la mesure où ceux-ci tenaient leur pertinence du fait qu'ils présentaient aux lettrés les exemples de l'idéal esthétique d'alors.

La présence des classiques dans la mémoire est-elle encore motivée dès lors que se voit récusée la fonction de *modèle à imiter* qui jusque-là justifiait leur transmission culturelle ?

L'archéologisation des classiques

Disons-le sans ambages : le refus d'imiter les classiques n'implique nullement leur abandon. Le constat de leur « vieillissement » aux lendemains de la Révolution conduit au désir de se soustraire à leur joug ; mais les chefs-d'œuvre du passé ne sont pas pour autant relégués aux oubliettes, loin de là. On doit se questionner sur les moyens par lesquels les lettrés — les romantiques tout autant que les partisans de la tradition classique — cherchent à réactiver leur pertinence. Quels nouveaux rapports aux classiques substituent-ils à l'imitation ? Recentrons notre attention sur Ballanche et son *Essai sur les institutions sociales* en laissant Stendhal de côté provisoirement ; nous reviendrons à lui au moment

55. Une thèse de doctorat, récemment soutenue, a été consacrée à ce sujet : Kazuhiko Suzuki, *Les Classiques et les Romantiques : une histoire des querelles littéraires (1824-1834)*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Université de Nanterre (Paris X), 2018. [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02427213/document> ; page consultée le 20 août 2021.]

d'aborder les entreprises de redéfinition du classique à proprement parler⁵⁶. Dans l'extrait qui suit, tiré du chapitre IV de l'*Essai sur les institutions sociales*, Ballanche se propose de réfléchir aux métamorphoses des rapports lettrés aux classiques. Étant donnée sa portée pour la question qui nous intéresse, nous citons le paragraphe en entier malgré sa longueur :

Néanmoins, quel que soit mon désir d'abrèger, je ne puis m'abstenir de redresser quelques idées qui ont été émises dans ces derniers temps. Nous ne connaissons point jusqu'à présent de genre classique ; nous appelions auteurs classiques ceux qui ont fixé la langue, et qui font autorité sous ce rapport ; ensuite, par extension, nous donnions encore le nom de classiques aux auteurs qui sont restés fidèles au génie de la langue et à toutes les convenances de notre littérature nationale. La même acception se trouve chez les Italiens. Maintenant le sens le plus général de ce mot a pris une bien autre extension. Nous appelons littérature classique celle qui est fondée sur l'étude et les traditions des langues anciennes, celle qui a puisé ses règles dans l'analyse des chefs-d'œuvre de ces mêmes langues, celle enfin qui s'astreint à l'imitation de ces chefs-d'œuvre, et qui prend ses sujets à la même source. Par opposition à la littérature classique, on a nommé littérature romantique celle où l'on professe une plus grande indépendance des règles, où l'on se permet de nouvelles alliances de mots, et sur-tout [*sic*] de nouvelles inventions de style ; où l'on secoue les lois de l'analogie, où l'imitation étend son domaine, où la pensée fait effort contre la parole fixée, la parole écrite ; où les sujets sont tirés des traditions modernes. Nous luttons, en ce moment-ci, de toutes nos forces, contre l'invasion de la littérature romantique ; mais les efforts même que nous faisons prouvent toute la puissance de cette littérature. Bientôt peut-être, en France comme en Italie, car les états d'au-delà des Alpes participent au même mouvement, bientôt la littérature classique ne sera plus que de l'archéologie⁵⁷.

Naguère, nous dit Ballanche, « classique » avait un sens esthétique et normatif. Le terme désignait un auteur se conformant à la langue et aux principes esthétiques des codificateurs du français, c'est-à-dire les écrivains du siècle de Louis XIV. En quel sens cette vieille acception peut-elle être qualifiée d'anhistorique ? S'il est vrai que, dans les faits, les modèles littéraires viennent du passé et que leur existence culturelle est historiquement circonscrite — Ballanche parle en effet des écrivains du *siècle* de Louis XIV —, ici cet aspect n'a pas d'importance : le classique est perçu comme un idéal esthétique qui dépasse les bornes de l'époque qui l'a pourtant vu naître : comme un absolu atemporel. C'est dans cette perspective, nous semble-t-il, qu'il faut comprendre Ballanche lorsqu'il affirme que le « genre classique », alors, n'existait pas : le style classique ne se laissait pas voir parce qu'il était *le bon style*, *la manière d'écrire* ; pour qu'il apparût dans toute sa contingence, il était nécessaire qu'il devînt une esthétique lacunaire et temporalisée parmi tant d'autres, dans tout ce que celles-ci peuvent présenter d'imparfait et d'arbitraire. C'est alors seulement qu'a pu se révéler le « genre classique ».

56. Voir notre cinquième chapitre, *infra*, p. 59-80.

57. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 73-74.

Et c'est clairement ce qui s'est passé pour que s'impose la seconde acception décrite par Ballanche. L'avènement de la littérature romantique expliquerait la mutation sémantique qu'a subi l'idée de « classique ». Pourtant n'est-ce pas aussi, comme nous le suggérons plus haut, la désuétude des chefs-d'œuvre du passé qui appelle cette littérature nouvelle ? Il y a, semble-t-il, effet de réciprocité : le vieillissement des classiques engage l'invention d'une littérature nouvelle qui accentue à son tour les rides des classiques. C'est pourquoi Ballanche, bien qu'il affirme que « [n]otre littérature doit subir le même sort que nos institutions⁵⁸ », reconnaît aussi qu'une « littérature absolument nouvelle » existe au moins depuis Rousseau⁵⁹. Si la causalité se produit dans les deux directions, ici Ballanche insiste d'abord sur le rôle d'une littérature romantique qui, se faisant l'expression du présent, achève de révéler le vieillissement du prétendu intemporel siècle de Louis XIV.

Plutôt que d'être décrits comme des œuvres indépassables et absolues, les classiques se voient caractérisés et circonscrits par Ballanche : il les définit comme formant la littérature qui se situe dans un rapport d'imitation et d'assujettissement à l'égard de l'Antiquité. À ce titre la dernière phrase de l'extrait cité plus haut est tout à fait étonnante. Ballanche délaisse le ton didactique qui domine dans le chapitre IV et adopte un ton vaguement prophétique. Tirant conclusion des considérations linguistiques-historiques qu'il vient de formuler, il fait part de son pressentiment sur l'avenir du classique, qui serait voué à n'être plus qu'« archéologie⁶⁰ ». Comment faut-il comprendre pareille expression ? On peut d'emblée s'apercevoir de son audace en se rapportant à la préface de l'*Essai sur les institutions sociales*, écrite douze ans après sa première publication : il faut croire que le terme, employé pour désigner les écrivains du siècle de Louis XIV, effaroucha les contemporains

58. *Ibid.*, p. 11.

59. *Ibid.*, p. 73. Mais évoquer Rousseau, disons-le en passant, n'est pas anodin. Mentionner l'auteur des *Rêveries du promeneur solitaire* et des *Confessions*, c'est aussi choisir un auteur qui exalte le moi, qui fait la part belle au lyrisme et à la sensibilité, et qui ne cesse de se reconnaître et de se penser dramatiquement seul contre son siècle. Or ces éléments deviendront la norme au XIX^e siècle.

60. Même si Ballanche parle au futur et ne fait qu'*annoncer* l'archéologisation des classiques (autrement dit, ces derniers ne seraient pas *encore* du ressort de l'archéologie), il ne fait pas de doute que cette prédiction doit se réaliser incessamment, et inéluctablement : « *bientôt* la littérature classique *ne sera plus que* de l'archéologie. » (*Ibid.*, p. 74 ; nous soulignons.) La prophétie prend ainsi l'allure d'une certitude : les classiques seront archéologie ou ne seront plus.

de Ballanche, car celui-ci croit bon de se rétracter : « J'avouerai sans peine que j'ai été entraîné par le mouvement de la pensée, et que j'ai dépassé la vérité⁶¹. »

Le *Dictionnaire historique de la langue française* nous dit que le terme « archéologie » s'est longtemps rapporté à la science ou à l'étude des civilisations antiques. Ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle qu'il s'élargit et qu'il prend le sens que nous lui connaissons, à savoir l'étude raisonnée non seulement de l'Antiquité mais de toutes les civilisations disparues⁶². Et pourtant dans la majorité des dictionnaires du début du XIX^e siècle, « archéologie » renvoie strictement à sa première acception (l'étude des civilisations antiques)⁶³. Peut-on expliquer ce décalage par l'inéluctable retard des dictionnaires à enregistrer les nouveaux usages des mots ? Rien n'est moins certain : en 1844, Charles Lenormant signalait l'association encore fréquente entre le terme d'archéologie et l'étude de l'Antiquité (« antiquaire » se rapporte alors à la connaissance des choses antiques⁶⁴) :

Un *archéologue* aujourd'hui (car l'usage de cette dénomination ne remonte qu'à un petit nombre d'années) est ce qu'on aurait appelé autrefois un *antiquaire*, si les antiquaires d'autrefois eussent été tout ce que sont aujourd'hui les vrais archéologues. Les deux mots d'antiquaire et d'archéologie sont encore employés concurremment⁶⁵.

Il est donc probable que Ballanche joue du flottement sémantique entre le sens restreint et la nouvelle acception plus générale du terme qui ne paraît pas s'être imposée encore : le XVII^e siècle est-il une civilisation disparue, l'enfant prodige du monde gréco-latin, ou les deux à la fois ? Une chose est certaine : en parlant d'archéologie, l'auteur de *Essai sur les institutions sociales* assimile la littérature du siècle de Louis XIV à l'Antiquité. Et sous cet

61. « Préface », dans *ibid.*, p. 12.

62. Alain Rey (dir.), « Archéologie », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, « Le Dictionnaire historique », 2016, p. 113.

63. L'archéologie est la « [s]cience des monuments de l'antiquité », lit-on dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd., t. I, Paris, Firmin Didot, 1835, p. 98. Pour Pierre Boiste, l'archéologie est la « science de l'antiquité, de ses monuments » (*Dictionnaire universel de langue française* (An IX [1800]), 7^e éd., t. I, Bruxelles, Frechet, 1828, p. 132. Dans Jean-Charles Laveaux, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, t. I, Paris, Déterville et Lefèvre, 1820, p. 112, on lit : « La science des antiquités. L'archéologie comprend l'étude des monuments antiques, et celle des anciens usages. Cependant on donne plus communément le nom d'*archéologie*, à la partie de cette science qui traite des anciens monuments. » Plus laconique, François Raymond, *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, t. I, Paris, Aimé André, 1832, p. 100, indique : « Science des antiquités ».

64. « Antiquaire », *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, p. 81. (*Revue archéologique*, t. I, 1844, p. 3, cité par Jeannine Guichardet, *Balzac, « archéologue » de Paris*, Paris, Sedes, 1986, p. 14.)

65. Charles Lenormant, « Archéologie », *Revue archéologique, ou recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. I, Paris, Antoine Leleux, 1844, p. 1.

éclairage, tous les classiques, antiques et louis-quatorziens, se trouvent réunis dans la même corbeille. Le double fonds des lettres, ainsi, serait moins différencié qu'il n'y paraît — assez ressemblant, en tout cas, pour être considéré comme taillé du même bloc.

Ressemblant, mais en quel sens exactement ? Ballanche achève de faire des classiques des œuvres résolument anciennes, *antiques* — alors que celles-ci étaient auparavant de l'ordre de l'éternel contemporain. Les classiques gréco-latins, nous l'avons déjà souligné, sont depuis longtemps séparés du présent par un écart de langue et de civilisation⁶⁶ ; mais Ballanche sous-entend que depuis la Révolution c'est aussi le cas des classiques français. Comme les littératures antiques, la littérature louis-quatorzienne apparaît désormais tel le trésor d'un monde étranger au présent. Et ici l'amalgame semble d'autant plus convaincant que la première littérature est fondée sur l'imitation de la seconde. Ballanche toutefois n'est pas le premier à proposer un tel glissement. Quelques années avant la publication de l'*Essai sur les institutions sociales*, Madame de Staël écrivait déjà : « On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques⁶⁷. » Le classique se voit refuser sa valeur d'excellence absolue : le terme est employé, de l'aveu de l'auteur elle-même, pour désigner les œuvres qui se rapportent, directement ou par imitation, à l'Antiquité gréco-latine. Mais elle ajoute par ailleurs que la « nation française, la plus cultivée des nations latines, penche vers la poésie classique imitée des Grecs et des Romains⁶⁸ ». Bien que Madame de Staël prenne ici du recul face à l'héritage gréco-latin, elle n'échappe pas, remarquons-le, à la tentation d'en affirmer la valeur.

Ce qui est en jeu au total à travers l'archéologisation des classiques, ce n'est pas la composition du canon : Ballanche ou Madame de Staël ne discutent pas l'effectif classique. Ce qui est en jeu, c'est le regard même que posent les lettrés sur un panthéon des lettres encore relativement inchangé. Ballanche invite ses contemporains à remplacer la lorgnette par laquelle ceux-ci considèrent habituellement les classiques. Nous ne devons pas sous-estimer l'incidence d'un regard neuf, métamorphosé : de la même façon que le repentir

66. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 80-81. Voir ce que nous disons *supra*, p. 38-40.

67. Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), t. II, Paris, Hachette, « Les grands écrivains de la France », 1958, p. 129.

68. *Ibid.*, p. 129-130.

d'un peintre modifiant la lumière d'un tableau vient renverser toute sa signification, le nouvel éclairage que jettent Ballanche ou Staël sur le panthéon classique en bouleverse toute la portée. Non seulement en déplace-t-il la pertinence, mais encore oblige-t-il à repenser les rapports à leur égard. Regardons-y.

Rapprocher le lointain

En tant que telle, l'archéologie est une notion qui contient une dimension épistémique : elle est la *science*, ou l'*étude*, des civilisations anciennes. Il s'ensuit — ce sera notre hypothèse — que l'« archéologisation » des classiques suppose non seulement de leur reconnaître un statut d'ancienneté, mais qu'elle appelle aussi la mise en œuvre d'une « méthode » en mesure d'appréhender adéquatement ces productions désormais perçues comme « archaïques ».

L'*Essai sur les institutions sociales* ne définit pas une méthode à proprement parler, mais il présente en quelque sorte les conditions d'une nouvelle herméneutique des classiques. On s'en souvient : la critique rhétorique, qui domine encore au moment où écrit Ballanche, met d'abord l'accent sur les aspects formels des œuvres dont elle traite (procédés, figures, lieux communs, conformité aux modèles, etc.). Voilà pourquoi elle oublie trop souvent leur contexte historique ; ou alors elle ne s'en préoccupe qu'accessoirement. Elle prétend comprendre et juger l'œuvre depuis un point de vue absolu, répugnant la plupart du temps à tout savoir érudit. Or, parce qu'aux lendemains de la Révolution certaines des idées que véhiculent les monuments du passé sont devenues obscures⁶⁹, le simple fait d'admirer ces œuvres semble exiger un « effort de l'imagination⁷⁰ ». Pour les goûter encore, les ressources de la critique rhétorique ne suffisent plus : « nous avons besoin déjà de nous transporter au temps où notre littérature classique et nationale a paru tout-à-coup avec tant d'éclat⁷¹ ».

Que signifie ici l'exigence de *se transporter* ? Elle suppose que le lecteur, s'il veut comprendre les classiques, doit désormais s'obliger à l'effort intellectuel qui consiste à

69. Et pas n'importe quelles idées : ces « idées fondamentales qui sont le pivot sur lequel toutes les autres roulent » (Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 76).

70. *Ibid.*, p. 83.

71. *Ibid.*, p. 76.

faire abstraction du présent pour se déplacer en esprit dans une époque passée. Ce qui n'est possible qu'à travers le recours aux savoirs extratextuels et aux ressources de l'érudition. Et ce qui n'est envisageable que grâce à un appareil critique ne se trouvant pas directement dans les œuvres : « Pour avoir sur cet objet [le théâtre grec] des idées justes et vraies, ne faudrait-il pas rétablir, par la pensée, les idées qui dominaient à l'époque où Eschyle, Euripide et Sophocle régnaient sur la scène tragique ?⁷² » L'idée, en somme, est qu'il s'agit de mettre en œuvre des connaissances *sur* les classiques, qui puissent combler les lacunes et les obstacles dus aux écarts historiques.

Le chapitre IV de l'*Essai sur les institutions sociales* se clôt sur le constat de l'étrangeté du « plus grand nom des lettres françaises⁷³ », Bossuet : « il me semble voir Bossuet s'enfoncer avec Isaïe et Jérémie dans la nuit des traditions antiques ; et le voile de l'inusité commence à tomber sur sa grande stature⁷⁴. » Sur le visage de Bossuet les rides paraissent de plus en plus accusées — achevant de révéler sa temporalité et son état de monument fragile — et il serait impossible désormais de le comprendre sans une mise en contexte accompagnant sa lecture :

Mais je demande si déjà nous n'avons pas besoin de nous rappeler la personne même de Bossuet, et l'assemblée imposante devant laquelle il parlait, et l'autorité de sa parole, fortifiée par le caractère auguste dont il était revêtu, et l'empire irrésistible de doctrines non contestées, et toutes les gloires et toutes les renommées de cette époque si brillante, et tous les souvenirs de la vieille monarchie, pour sentir les éminentes beautés de l'Oraison funèbre du grand Condé⁷⁵.

Ainsi l'« archéologisation » des classiques se présente-t-elle comme une expression doublement révélatrice, dans la mesure où elle admet l'étrangeté des écrits du passé tout en soulignant, corrélativement, la nécessité d'en faire des objets d'étude — qui appellent à être appréhendés par un effort herméneutique appuyé sur des connaissances extra-discursives.

72. *Ibid.*, p. 78.

73. *Ibid.*, p. 80.

74. *Ibid.*, p. 82.

75. *Ibid.*, p. 80-82. Ballanche analyse aussi le fait que Bossuet soit devenu hermétique par une mauvaise connaissance des textes sacrés au XIX^e siècle : « Mais, je le demande encore, désaccoutumés que nous sommes de la forte nourriture des livres saints, pourrions-nous remarquer dans ce dernier Père de l'Eglise, sa merveilleuse facilité à s'approprier les textes sacrés [...] ? » (*Ibid.*, p. 81.)

La valeur et le sacré

Du point de vue de la mémoire culturelle⁷⁶, comment comprendre la réflexion que nous venons d'analyser ? Ballanche s'attache aux Anciens et aux écrivains du XVII^e siècle, et en ce sens « ses » classiques ne présentent aucun écart par rapport à la norme du début du XIX^e siècle. Ce conservatisme est-il pour autant synonyme de fixité ? Bien sûr que non ; on sait que réaffirmer la valeur d'un canon n'est jamais un geste statique. Accepter un héritage revient à re-connaître sa légitimité et à vouloir le reconduire à son tour. Mais ici la situation est tout à fait singulière : Ballanche parle à un moment où, aux lendemains de la Révolution, la valeur classique, désormais historisée, est fragilisée et précarisée. Comment prolonger la durée culturelle d'auteurs qui semblent déjà enfoncés dans la « nuit des traditions antiques » ?

Associer classique et archéologie participe pleinement, nous semble-t-il, d'une volonté de « renouveler » la durée de la valeur. Certes, c'est d'abord une exigence d'ordre épistémique qui appelle la mise en œuvre d'une herméneutique appuyée sur des éléments extratextuels. Il s'agit par là de ressaisir des classiques mis à distance du présent : l'archéologie ne prétend-elle pas redonner de l'intelligibilité au lointain, au disparu, à tout ce que l'écart du temps a rendu lacunaire et opaque⁷⁷ ? Mais ici repenser les modalités de l'appropriation des classiques revient en outre à penser les conditions de leur transmission. En suggérant une nouvelle manière de les appréhender, de les comprendre, en entendant déplacer leur pertinence et retrouver leur signification, Ballanche présente en même temps

76. Voir *supra* la note 22 de l'introduction pour notre définition de la mémoire culturelle.

77. Il est tout à fait intéressant de distinguer l'archéologie de Ballanche de l'« archéologie du savoir » que proposera Michel Foucault bien plus tard, et en une perspective différente, dans *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, « Tel », 2008. Foucault échafaude sa méthode en s'opposant aux lectures transcendantales et téléologiques de l'histoire qui cherchent à conforter l'identité temporelle du sujet moderne. Selon Foucault, de telles lectures enferment l'histoire dans un horizon univoque et la fédèrent autour d'un centre qui tend à masquer sa pluralité et sa dispersion. Or la grande ambition de l'archéologie foucauldienne est de retrouver l'altérité des « pratiques discursives », l'étrangeté de ce qu'il appelle l'« archive » (*ibid.*, p. 176-180) ; elle entend mettre au jour les effets de diffraction et la différence, l'« écart de nos propres pratiques discursives » avec celles du passé (*ibid.*, p. 180). Il s'agit au total d'« affranchir l'histoire de la pensée de sa sujétion transcendantale » et d'analyser cette histoire « dans une discontinuité qu'aucune téléologie ne réduirait par avance. » (*Ibid.*, p. 275.) L'archéologie dont parle Ballanche est étrangère à cette quête de la différence : sa volonté au contraire est de retisser la déchirure provoquée par la Révolution, de familiariser l'étrangeté dont se sont parés les classiques — en un mot de redéfinir les repères égarés de la France révolutionnée en re-connaissant le siècle de Louis XIV et en le réinscrivant dans un semblant de continuité historique. Nous pourrions en somme parler d'une archéologie réconciliatrice et conjonctive, là où l'archéologie foucauldienne focalise l'attention sur les écarts et privilégie la disjonction.

les moyens par lesquels son époque pourra *continuer* d'admirer convenablement — quoique différemment — les classiques. Ce qui contribue assurément à prolonger leur durée culturelle : admirer autrement pour admirer encore. Dans la mesure où le XIX^e siècle dans l'ensemble continue de goûter les chefs-d'œuvre gréco-latins et louis-quatorziens, ce que nous disons ici paraît essentiel ; il convient de voir dans Ballanche un cas représentatif : celui d'un lettré qui cherche à acclimater à son temps des œuvres conçues pour les climats d'époques éloignées — étrangères. Et en ce sens le souci d'une mise en contexte historique dans le traitement des classiques obéit à des exigences éminemment actuelles ; malgré l'apparent paradoxe, c'est au nom du présent, pour le présent, et pour préserver le trésor même des lettres qu'est proclamée la nécessité de faire abstraction du point de vue actuel et de « se transporter » dans les époques passées.

Une deuxième conséquence de l'archéologisation des classiques se rapporte elle aussi à la perspective de la mémoire culturelle, mais elle concerne moins la question de la durée que celle du « sacré ». Avant le XIX^e siècle, les classiques étaient sacralisés du fait de leur perfection, mais pour les lettrés cette sacralité n'aboutissait nullement à une déférence pudique. Au contraire : on faisait usage des chefs-d'œuvre du passé. Loin d'être des intouchables, ils étaient dévalisés : « Justement parce que les classiques anciens étaient hors d'atteinte », écrit Judith Schlanger, « ils étaient aussi à la disposition des lecteurs. Ils étaient là pour être cannibalisés comme une vieille voiture. On ne les admirait jamais si bien qu'en les mettant en œuvre, c'est-à-dire en les pillant⁷⁸. »

Dans quelle mesure peut-on dire que le chef-d'œuvre classique, une fois « archéologisé », voit sa sacralité renouvelée ? Se rapporter aux classiques comme à des objets d'archéologie s'inscrit dans ce vaste mouvement d'historisation des chefs-d'œuvre du passé sur lequel nous avons beaucoup insisté. Dans ce contexte, on peut remarquer que la nécessité de la reconstruction historique que Ballanche met en avant, mais aussi les différentes méthodes historiques ou philologiques qui voient le jour au XIX^e siècle⁷⁹, observent toutes avec circonspection les œuvres qu'elles étudient. L'interprète qui saisit un

78. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 81.

79. Ces « méthodes » et leurs effets sur les classiques seront abordés dans notre quatrième partie. La philologie de Renan nous occupe dans le chapitre 7, *infra*, p. 109-115, et l'histoire littéraire de Lanson est l'objet du chapitre 8, *infra*, p. 116-123.

texte comme un produit historique affirme, fort d'une prétention scientifique ou érudite, s'effacer et laisser parler l'objet qu'il interroge. Il adopte envers les œuvres ce que nous pourrions appeler une « déférence herméneutique » : il ne s'agit plus de piller les monuments du passé pour les récrire ou les réinterpréter, mais de les comprendre tout en préservant leur intégrité et leur altérité. Il n'est plus question de « cannibaliser⁸⁰ », mais d'entrer « dans le génie d'[une] inspiration⁸¹ ». Et dans cette perspective, la sacralité des classiques ne procède plus de leur intemporalité et de leur caractère indépassable, mais de leur statut d'artéfact.

Cette déférence herméneutique à l'égard des œuvres n'aboutit pas, on s'en doute, à l'imitation, mais plutôt à une forme de sanctuarisation. Sanctuarisation qui affiche un double visage : une exigence d'authenticité et un désir de fixité. L'authenticité d'abord : pour qu'il soit étudié de manière convenable, le classique doit se présenter comme un « original », une pièce intouchée, pure de tous remaniements. Jean-Jacques Ampère, dès 1830, faisait ainsi la part belle aux textes originaux dans le cadre de l'histoire littéraire : « Il y a d'abord un degré préliminaire d'étude ; c'est la connaissance matérielle des poésies dont on veut faire l'histoire. La première chose pour l'acquérir, c'est de se procurer un texte exact, complet, et authentique⁸². » Mais saisir les œuvres littéraires comme des phénomènes historiques implique par ailleurs une certaine fixité, une stabilité du « texte » sans lesquelles leur connaissance paraît impensable. Le texte-artéfact ne saurait être altéré ni profané par celui qui entend le prendre en charge ; il s'agit de l'étudier pour lui-même et tel qu'il se donne à voir. Comme le dit Jean-Jacques Ampère : « C'est manquer de respect au génie que de tronquer et surtout de corriger ses productions⁸³. » Nous parlions plus haut d'une certaine désacralisation du chef-d'œuvre du passé⁸⁴ : pour être exact, il faudrait dire que la conscience historique qui s'affirme au XIX^e siècle abolit moins la sacralité du classique qu'elle en transforme la nature.

80. *Ibid.*

81. Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 79.

82. Jean-Jacques Ampère, *De l'histoire de la poésie. Discours prononcé à l'Athénée de Marseille*, Marseille, Feissat et Démonchy, 1830, p. 15.

83. *Ibid.*, p. 16. Juste avant cette phrase, on lit : « Gardons-nous au contraire de ceux qui mutilent les originaux sous prétexte de les épurer, ou même les altèrent sous prétexte de les embellir. C'est un faux en littérature que de toucher aux monumens qu'on publie. » (*Ibid.*, p. 16.) On peut par ailleurs noter qu'Ampère rejoint Ballanche en affirmant : « L'âge où nous vivons, Messieurs, travaille à une grande œuvre ; il a entrepris de comprendre, de refaire les siècles. » (*Ibid.*, p. 14.)

84. Voir « Le vieillissement des classiques », *supra*, p. 36-38.

Jusqu'ici nous nous sommes limité aux discours qui réfléchissent à partir d'un canon des lettres relativement fixe, hérité du passé. Mais qu'en est-il lorsque le panthéon change ? Lorsque les classiques ne désignent plus uniquement des noms et des titres appartenant à l'Antiquité gréco-latine ou au siècle de Louis XIV ? Et dans quelle mesure peut-on faire usage de la notion si elle n'entend plus subsumer les mêmes noms propres et les mêmes titres d'œuvres ? À partir du moment où c'est le canon lui-même qui est reconfiguré, la notion de classique doit, elle aussi, être repensée, conceptualisée de nouveau — voire abandonnée au profit d'un terme qui semblera plus adéquat. C'est cette perspective qu'il nous faut à présent retrouver.

TROISIÈME PARTIE RECONFIGURATIONS ET REDÉFINITIONS

Des années 1820 jusqu'au milieu du siècle, la querelle entre romantiques et partisans de la tradition classique s'accompagne d'une révision en profondeur du panthéon des lettres¹. De nouveaux noms propres, jusqu'alors dévalués ou laissés de côté, se voient accorder une importance culturelle dont ne jouissaient auparavant que les classiques de l'Antiquité et du siècle de Louis XIV. Quant à ces derniers, les romantiques continuent d'admirer leurs chefs-d'œuvre ; loin de les rejeter du canon des lettres, ils proposent de les envisager autrement — de renouveler leur pertinence. Nous ne voulons pas « écorner le piédestal de Molière », écrivait par exemple Gautier en 1835 ; nous « ne sommes pas assez fou pour aller secouer ce colosse de bronze avec nos petits bras² ». L'auteur de *Mademoiselle de Maupin* invitait plutôt à une relecture décapante du passé consacré : selon lui les classiques anciens, dont les « pieux feuilletonistes » recommandent « chaque jour la lecture et l'imitation, les surpassent de beaucoup en gaillardise et en immoralité³. »

L'heure n'est donc pas aux exclusions culturelles. Elle est à la réinterprétation des valeurs en place et, surtout, à l'élargissement du canon littéraire. Le premier XIX^e siècle, ainsi, promeut de nouveaux auteurs étrangers et contemporains ; il met volontiers au premier plan des œuvres dont l'esthétique est en désaccord évident avec la poétique classique ; enfin il précipite l'avènement des littératures nationales. Forcément, de telles reconfigurations du panthéon sont souvent indissociables d'une réflexion sur l'idée de classique : l'usage d'une notion dont le sens est alors fort restreint est-il encore justifié lorsque le panthéon s'agrandit et que sa portée n'est plus la même ? Nous analyserons deux réponses possibles à cette question, celle de Stendhal et celle de Sainte-Beuve, qui présentent des points de vue opposés. Stendhal refuse d'employer le terme de classique pour désigner les chefs-d'œuvre du passé, mais il continue de voir en eux une utilité concrète. Au contraire, Sainte-Beuve reprend le terme et le redéfinit pour l'associer à l'idée

1. Nous adoptons ici la périodisation que propose José-Luis Diaz pour situer ce qu'il nomme, à la suite de Jules Marsan, la « Bataille romantique » (José-Luis Diaz, « Le champ littéraire comme champ de bataille [1820-1850] », *CONTEXTES*, n° 10, 2012, § 1. [En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4943> ; page consultée le 20 août 2021.])

2. Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin* (1835), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 45.

3. *Ibid.*

d'excellence artistique en un sens large — mais du coup, il refuse au classique toute pertinence pragmatique.

Chapitre 5

Stendhal et le point de vue romantique sur le « classique »

Partons d'une anecdote que rapporte Georges Gusdorf dans la première page de sa monumentale étude sur le romantisme⁴. Dans une lettre à son frère Wilhelm, Frédéric Schlegel prétend qu'il aurait rédigé un ample commentaire sur le terme de « romantique ». Il regrette cependant que le texte en question soit trop volumineux — pas loin de deux mille pages, s'il faut l'en croire — pour qu'il le lui fasse parvenir. Au début du XX^e siècle, des lecteurs de la correspondance entre les deux frères ont émis l'hypothèse suivante : le commentaire de Schlegel n'aurait jamais existé ; en suggérant son incapacité à être concis, l'écrivain allemand aurait simplement voulu « mettre en évidence le caractère indéfinissable du terme⁵ ».

L'espièglerie, s'il s'agit d'une espièglerie, signale un poncif cher à de nombreux penseurs du romantisme, à savoir l'impossibilité de le caractériser clairement⁶. Le romantisme ne proposerait ni principe objectif ni système esthétique rigoureux ; il serait foncièrement indéterminable. Dans la première année du XIX^e siècle, Louis-Sébastien Mercier écrivait déjà : « On sent le romantique, on ne le définit pas⁷. » Et pourtant, à l'inverse, on retrouve à la même époque un nombre important de définitions tout à fait limpides et précises⁸. Si Baudelaire, par exemple, affirme que le romantisme « n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir⁹ », il ajoute aussitôt qu'il est « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau¹⁰. » Et à la page suivante : « Qui dit romantisme dit art moderne¹¹. » Stendhal enfin, dans le premier *Racine et Shakespeare*, caractérise le « romantique » en opposition au

4. Georges Gusdorf, *Le Romantisme* (1982), t. 1, Paris, Payot & Rivages, « Grande Bibliothèque Payot », 1993.

5. *Ibid.*, p. 9.

6. Kazuhiko Suzuki y insiste dans l'introduction de sa thèse intitulée *Les Classiques et les Romantiques : une histoire des querelles littéraires (1824-1834)*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Université de Nanterre (Paris X), 2018, p. 2-4. [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02427213/document> ; page consultée le 20 août 2021.]

7. Louis-Sébastien Mercier, *Néologie*, 1801, cité par Gérard Gengembre, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, « Thèmes & Études », 2008, p. 11.

8. Avant nous, Gérard Gengembre l'a noté dans *ibid.*

9. Charles Baudelaire, *Salon de 1846* (1846), dans *Critique d'art, suivi de critique musicale*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 80.

10. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 80.

11. *Ibid.*, p. 81.

« classique », qu'il est amené, parallèlement, à redéfinir. Cette double entreprise définitoire doit nous intéresser dès maintenant.

Le romantique et le classique comme postures créatrices

Plus haut, en analysant la critique stendhalienne de l'imitation¹², nous avons vu que Stendhal part de la ruine de la poétique classique afin d'insister sur l'urgence d'inventer une esthétique nouvelle, qui *dise* le présent. Dans la France révolutionnée, croit-il, il n'est plus possible d'écrire comme nos aïeux ; l'état inédit des choses doit être exprimé autrement. C'est ce désir d'une mise à jour poétique qui conduit Stendhal à définir le romantisme — ou pour parler en ses termes, le *romanticisme*¹³.

La définition qu'il en propose est demeurée célèbre. « Le *romanticisme* », écrit-il dans le premier *Racine et Shakespeare*, « est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires, qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible¹⁴. » Notons d'abord que, plutôt que de soumettre la création à une norme esthétique objective, le « *romanticisme* » place le critère du jugement dans le sujet. Il importe que les œuvres donnent aux peuples « le plus de plaisir possible » : sur ce point c'est le ressenti du lettré plus qu'une quelconque valeur intrinsèque de l'œuvre qui est mis au premier plan. La subjectivation de l'esthétique¹⁵ — à laquelle Stendhal participe manifestement ici — est un phénomène qu'il faut garder en tête si l'on veut comprendre l'élargissement du canon qui s'accomplit au XIX^e siècle. En effet, pour que les classiques antiques et louis-quatorziens cessent de disposer du monopole de la valeur

12. Voir « Contre l'imitation », *supra*, p. 41-46.

13. Nous ne faisons pas ici de distinction entre « *romanticisme* » et « romantisme ». Ainsi qu'y invite Alain Viala, nous les considérons comme quasi-synonymes : « Le mot romantisme est un terme d'époque, soit sous cette forme, soit sous la forme voisine de "romanticisme". » (Alain Viala, *De la Révolution à la Belle Époque. Une histoire brève de la littérature française*, Paris, Presses Universitaires de France, « Une histoire personnelle de... », 2017, p. 34.) D'ailleurs, à partir du second *Racine et Shakespeare*, Stendhal adopte le mot « romantisme » et abandonne le néologisme qu'il avait proposé dans le premier pamphlet.

14. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 295.

15. En posant les bases de l'esthétique moderne dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), Kant aurait imposé l'idée selon laquelle le jugement de goût repose sur un sentiment, ou un ressenti. Les analyses de Gadamer ont bien montré que, depuis la fin du XVIII^e siècle et la critique kantienne, le jugement esthétique n'appartient plus au domaine de la connaissance objective. (Hans-Georg Gadamer, « "Subjectivation" de l'esthétique par la critique kantienne », *Vérité et Méthode* [1960], trad. de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, « Points Essais », 2018, p. 81-171.)

littéraire, il a d'abord fallu que les lettrés conquièrent la liberté de jugement — que celui-ci cesse d'être assujéti à un idéal incontestable.

Mais qu'est-ce qui est en mesure de plaire aux peuples ? Quelle est, selon Stendhal, la condition du plaisir lettré ? Sera romantique l'œuvre qui figurera des « événements [qui] ressemblent à ce qui se passe tous les jours sous nos yeux¹⁶ » : mœurs, passions, événements — toutes choses *actuelles*, telles qu'on peut les observer à l'époque où écrit Stendhal. Pour qu'un effet se produise sur le lecteur ou le spectateur, il faut donc que la représentation s'approche au plus près de la réalité telle qu'elle se donne à voir. Le romantique devra ainsi mettre en œuvre une poétique qui permette cette représentation fidèle : un style qui « convienne aux enfants de la révolution¹⁷ », par exemple, ou encore des genres nouveaux (Stendhal évoque la « comédie romantique¹⁸ »). De cette façon, le romantique parviendra à créer des œuvres répondant aux « exigences actuelles de la société française¹⁹. »

Qu'en est-il de l'attitude inverse, celle qu'adopte le classique ? Le contraire du romantique, c'est, dit Stendhal, l'auteur qui présente aux peuples « la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères²⁰. » Le classicisme renvoie ainsi à l'actualité passée — ou suivant Hans Robert Jauss, au « succès qu'ont obtenu jadis les œuvres du passé, et non plus [à] une perfection soustraite aux effets du temps²¹. » Le classique refuse de voir qu'une cassure s'est produite ; il veut continuer d'écrire comme avant ; il répugne à tirer les conséquences esthétiques des temps nouveaux. À l'instar de l'enfant de Lautréamont qui « court derrière l'omnibus²² », ce partisan de la tradition semble avoir raté le train de son époque, s'entêtant à imiter une poétique désuète qui servait à exprimer la société d'une époque désormais révolue. S'il persiste dans l'imitation de

16. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, *op. cit.*, p. 476.

17. *Ibid.*, p. 470.

18. Dans le second *Racine et Shakespeare*, Stendhal fait l'exposé sommaire d'un projet de « comédie romantique » intitulée *Lanfranc ou le poète* (*ibid.*, p. 474-477). « Voilà ce que j'appelle une comédie romantique ; les événements durent trois mois et demi ; elle se passe en divers lieux de Paris, situés entre le Théâtre Français et la rue de la Clef ; enfin, elle est en prose, en *vile prose*, entendez-vous. » (*Ibid.*, p. 476.)

19. *Ibid.*, p. 477.

20. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 295.

21. Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception* (1978), trad. de Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 2015, p. 216.

22. Julien Gracq, *La littérature à l'estomac* (1950), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 541.

formes et de contenus d'écriture venus du passé, c'est pour cette seule raison qu'ils paraissent assurer le cachet de la valeur éprouvée.

Au total nous retiendrons que les définitions stendhaliennes du « classique » et du « romantique » renvoient à deux postures créatrices²³. Pour le romantique, l'héritage esthétique du passé ne convient plus ; il faut inventer du neuf. Pour le classique, les chefs-d'œuvre anciens sont atemporels et leur valeur, éternelle : il s'agit de composer avec le *déjà-là*. Remarquons en outre que cette opposition se double d'un antagonisme des rapports au temps : tout se passe comme si le classique vivait encore sous le régime de l'*historia magistra vitæ*, alors que le romantique proclame la faillite de cette topique.

Afin de décrire le phénomène que nous relevons ici — phénomène par lequel coexistent des expériences du temps antagonistes —, un certain nombre d'historiens ont parlé de « “simultanéité des non contemporains” ». L'expression désigne le décrochage en vertu duquel des individus vivant au même moment ne s'inscrivent pourtant pas dans une temporalité commune²⁴. » Sous cet angle, la querelle entre classiques et romantiques manifeste le symptôme d'un schisme de l'expérience du temps entre contemporains. Alors que le « régime d'historicité » propre aux partisans de la tradition ne présente pas de différence majeure par rapport à celui qui a été hérité du XVIII^e siècle, l'autre conception qui commence à s'affirmer avec Stendhal et la lancée romantique est, quant à elle, résolument tournée vers le présent et l'avenir qui reste à inventer ; en ce sens elle apparaît tout à fait inédite.

23. Pour éviter toute confusion, voici le lexique que nous adoptons pour ce chapitre exclusivement. En disant « classiques *stricto sensu* », nous parlons des « grands auteurs » de l'Antiquité et du siècle de Louis XIV. En ce qui concerne les partisans de la tradition classique, nous utilisons le terme de « néoclassiques ». Enfin, nous employons « classique » dans le sens où l'entend Stendhal, c'est-à-dire une posture créatrice tournée vers le *déjà-là*. Les exceptions et les entorses à ce lexique seront systématiquement signalées.

24. Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS, 2012, p. 11. Stéphane Zékian note que Wilhelm Pinder aurait été le premier à employer l'expression (*ibid.*). On se reportera à Alexandre Escudier pour une explication limpide du phénomène : « Si, depuis les années 1920, les sciences humaines plaident en faveur d'une conception plus épaisse du temps — non réductible au mouvement dans l'espace —, elles distinguent nettement entre le simultané et le contemporain. La simultanéité chronologique de deux réalités dans des espaces différents ne dit rien qualitativement de la temporalité historique en général, ni même de la temporalité vécue au plan individuel. La simultanéité ressortit au concept vulgaire de temps, et ne doit pas nous illusionner sur le fait que deux phénomènes concomitants peuvent ne pas être du tout contemporains du point de vue qualitatif. » Alexandre Escudier parle de « non-contemporanéité du simultané » plutôt que de « simultanéité des non contemporains ». (Alexandre Escudier, « La question des générations. Généalogie d'une notion », dans Anne Muxel [dir.], *Temps et politique. Les recompositions de l'identité*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2016, p. 96.)

Stendhal s'élève avec beaucoup de vigueur contre la posture des classiques : la rupture révolutionnaire a bouleversé radicalement le visage de la société, « et l'on veut nous donner toujours la même littérature !²⁵ » Pourtant, notons-le bien, ce discrédit se limite au moment exact où parle Stendhal. Autrement dit le désaveu stendhalien du classique n'est pas catégorique : « le *classicisme* a eu son moment où il était utile et naturel²⁶ ». En des temps de médiocrité artistique, il était entièrement légitime de se tourner vers le passé : « Virgile était tellement supérieur au poème de l'abbé Abbon sur le *Siège de Paris par les Normands* que, pour peu qu'on eût de sensibilité, il n'y avait pas moyen de n'être pas *classique*²⁷ ». C'est à l'heure des temps nouveaux que cela n'est plus convenable : « Mais aujourd'hui (15 février. jour de mardi gras), n'est-il pas ridicule que pour me faire rire on n'ait pas d'autre *farce* que *Pourceaugnac*, composé il y a cent cinquante ans ?²⁸ » Il est assez clair ici, en définitive, que le classique comme le romantique renvoient à deux *manières* de créer, et que l'adoption de l'une ou l'autre manière dépend non d'un impératif absolu mais des circonstances historiques.

Fort de cette distinction — de ce dualisme redéfini par Stendhal — nous voudrions à présent comprendre l'usage qui est fait des notions de classique et de romantique dans les deux *Racine et Shakespeare*. Car Stendhal n'emploie pas seulement les deux termes pour décrire l'actualité de son temps, à savoir la querelle entre néoclassiques et romantiques sous la Restauration. Dans la mesure où ces termes désignent non des réalités historiques circonscrites mais plutôt, répétons-le, des postures créatrices, il est possible d'en faire un usage critique large. La dichotomie offre à Stendhal une grille de lecture qui lui permet de décrire et d'analyser non seulement le présent, mais encore le passé des lettres. Et de fait Stendhal emploie les deux notions pour relire, revisiter, repenser la mémoire culturelle. Dans quelle mesure le critère « romantique » cherche-t-il à redessiner le passé ? Comment permet-il de valoriser l'exclu, en quoi rejoue-t-il la valeur déjà établie ?

25. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 302.

26. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, *op. cit.*, note 1 de la p. 483 (note de Stendhal).

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

Shakespeare et Dante : figures étrangères

Observons d'abord en quels termes Stendhal parle des « grands auteurs » du passé. Non pas en les désignant comme des classiques, ainsi que les lettrés avaient eu coutume de le faire jusqu'alors, mais en invitant à voir en eux des romantiques : « À le bien prendre, TOUS LES GRANDS ÉCRIVAINS ONT ÉTÉ DES ROMANTIQUES DE LEUR TEMPS. C'est, un siècle après leur mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques²⁹. » À la lumière de la distinction entre classique et romantique que nous venons d'analyser, ce renversement terminologique n'a rien d'étonnant. Mais ce nouveau langage est surtout intéressant dans la mesure où il redéfinit les conditions de la valeur littéraire. Pour Stendhal, ce n'est plus le fait d'incarner un idéal esthétique indépassable et atemporel qui est synonyme d'excellence artistique : c'est d'avoir créé une poétique ou une manière de dire en adéquation avec le présent — c'est d'avoir su prendre le pouls de son époque.

Du point de vue de la mémoire, l'usage d'un tel critère de la valeur rend possible un certain nombre de reconfigurations. Il autorise d'abord Stendhal à faire ce qui l'intéresse en priorité : revendiquer et justifier un élargissement du canon littéraire. Nouer la notion de romantique tel qu'il la définit à l'idée de grandeur littéraire permet en effet de donner une place au soleil³⁰ à des écrivains alors jugés secondaires, ou qui du moins ne jouissent pas d'autant de considération que les classiques *stricto sensu*. Parmi ceux-ci, Stendhal évoque principalement Shakespeare, qui « fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et, pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances de passion les plus délicates³¹. » Mais aussi Dante, le « poète romantique par excellence », qui « adorait Virgile » et qui cependant fit « la *Divine Comédie*, et l'épisode d'Ugolin, la chose au monde qui ressemble le moins à l'*Énéide* ; c'est qu'il comprit que de

29. *Ibid.*, p. 483.

30. Christophe Pradeau emploie l'expression lexicalisée « se faire une place au soleil » comme métaphore des mécanismes d'inclusion et de rejet propres à la mémoire culturelle : « choisir un livre, c'est en exclure beaucoup d'autres, contribuer à circonscrire le cercle lumineux de l'attention, participer à une aventure dont l'enjeu est la survie ; vivre dans les lettres, ce n'est pas s'installer dans un patrimoine mais l'inventer, faire du soleil et de la place, inséparablement. » L'intitulation de la préface par cette expression témoigne de l'importance que lui accorde son auteur : la dynamique de la mémoire culturelle telle que l'entend Christophe Pradeau est une *survie pour l'attention*. (Christophe Pradeau, « Une place au soleil », préface à Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* [Nathan, 1992], Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 8.)

31. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 296.

son temps on avait peur de l'enfer³². » Plutôt que de se contenter d'imiter les modèles qu'il admirait, Dante livra à ses contemporains le tableau de leurs inquiétudes existentielles.

On voit que l'attention accordée à ces deux écrivains s'éclaire ici à la lumière de la réflexion cohérente et originale que Stendhal développe dans les deux *Racine et Shakespeare*. On ne saurait pourtant saisir toute la portée de cette double mise en valeur sans la rapporter au contexte beaucoup plus large dans lequel elle s'inscrit : celui de l'intérêt marqué de la première moitié du XIX^e siècle pour les littératures étrangères³³.

Aux lendemains de la Révolution, l'émigration entraîne une intensification des contacts avec les pays voisins³⁴. La littérature romantique se nourrit abondamment de ce commerce avec des langues, des idées et des sensibilités étrangères ; Gérard Gengembre a parlé à ce titre d'un « cosmopolitisme fécond³⁵ ». Les écrivains du début du siècle, à qui le cadre national apparaît trop étriqué, donnent naissance à une floraison de traductions d'œuvres surtout anglaises, allemandes et italiennes³⁶. On se gardera toutefois de parler ici d'une *découverte* des littératures étrangères : la traduction en français d'ouvrages allemands, pour

32. *Ibid.*, p. 302.

33. Au long du XIX^e siècle, les écrivains romantiques à la suite de Stendhal seront à peu près unanimes à reconnaître et à promouvoir la grandeur de Shakespeare et de Dante. Sur la promotion de Shakespeare par le romantisme français, voir Anne-Valérie Dulac et Laetitia Sansonetti (dir.), « Shakespeare après Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 35, 2017, et en particulier les trois articles de la section intitulée « Shakespeare et la France romantique ». [En ligne : <https://journals.openedition.org/shakespeare/3807> ; page consultée le 20 août 2021.] Voir aussi Michel Crouzet, « “Ce livre pourrait être appelé : retour à l'idéal” », préface à Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864), éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2018, p. 11 *sqq.* En ce qui concerne Dante et sa réhabilitation par les romantiques, on peut consulter la grande thèse d'Anthony de Araujo-Rousset, *Figures françaises de Dante : un mythe romantique*, sous la direction de Bruno Pinchard, Lyon, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018. [En ligne : <http://www.theses.fr/2018LYSE3008> ; page consultée le 20 août 2021], ou sa publication en livre : *Un profil romantique. Dante au XIX^e siècle*, Paris, Kimé, « Transhumanisme », 2020. L'auteur montre que les romantiques français — les écrivains comme les peintres, les compositeurs comme les dramaturges — reconnaissent presque tous la grandeur de Dante, à quelques exceptions notables près.

34. Nombreux sont les penseurs et historiens qui ont souligné l'importance de l'émigration en lien avec l'ouverture des romantiques à l'égard de l'étranger : voir Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 128 ; Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 45-46 ; Jacques Bony, *Lire le Romantisme*, Paris, Dunod, « Lettres supérieures », 1992, p. 33.

35. Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 45.

36. Comme le note Frédéric Weinmann, au début du XIX^e siècle l'allemand est la troisième langue traduite en français après le latin et l'anglais. (Frédéric Weinmann, « Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 106, 1999-4, p. 56.) Pour des exemples précis d'auteurs étrangers traduits par les écrivains romantiques, on se reportera à Jacques Bony, *op. cit.*, p. 33-52, ou à Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 45-51.

ne donner qu'un exemple, prospérait déjà depuis le début de la seconde moitié du XVIII^e siècle³⁷.

Si la traduction française d'œuvres littéraires européennes est un phénomène antérieur à la Révolution, les écrivains romantiques, grands traducteurs³⁸, en promeuvent en revanche une toute nouvelle conception³⁹. Avant la lancée romantique, les traductions cherchaient généralement à gommer les passages inintelligibles et les particularismes des textes originaux au nom d'un idéal de transparence et d'une prétendue « clarté française ». C'est cet assainissement — ce travail de familiarisation de l'altérité, pourrait-on dire — que refusent les romantiques. Comme l'affirme Nerval en commentant sa propre traduction de *Faust*, il vaut mieux « s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles, que de mutiler un chef-d'œuvre⁴⁰. » Les romantiques prétendent ainsi rendre plus exactement, ou plus littéralement, la version originale. Or Frédéric Weinmann a bien montré que sous prétexte de fidélité au texte de départ, il s'agit en fait de donner à voir à tout prix l'étonnant, le mystérieux, l'exotique : « il faut que le lecteur ait conscience de lire un texte étranger⁴¹. »

De cette nouvelle conception de la traduction se dégage une attitude que l'on peut définir comme le refus d'une « négation systématique de l'œuvre étrangère⁴². » Plutôt que de traduire les textes originaux en les ramenant à la prétendue pureté de la langue française — et de servir ainsi un idéal d'homogénéité des lettres —, la perspective romantique tient compte de la différence culturelle et valorise la pluralité esthétique (ce qui n'empêche pas que cette différence et cette pluralité procèdent de préjugés culturels). Nous pourrions parler, en ce sens, d'une certaine négation de l'absolu classique — dont l'hégémonie se trouve ici assurément mise à mal.

37. Frédéric Weinmann, *loc. cit.*, p. 53.

38. Voici quelques exemples : Chateaubriand traducteur de Milton, Hugo et Vigny traducteurs de Shakespeare, Nerval traducteur de Goethe, Baudelaire traducteur d'Edgar Allan Poe. Madame de Staël a par ailleurs réfléchi à la traduction dans un ouvrage de 1816, *De l'esprit des traductions*.

39. Nous nous appuyons ici sur l'article de Frédéric Weinmann, *loc. cit.*, p. 53-67.

40. Gérard de Nerval, « Observations » (1828), dans Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le second Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Garnier, « Classiques », 1964, p. 2.

41. Frédéric Weinmann, *loc. cit.*, p. 65. Frédéric Weinmann, qui s'intéresse aux traductions de l'allemand, montre que celles-ci se conforment bien souvent aux préjugés du « fantastique, romantique, sauvage et barbare » qui sont alors associés à l'Allemagne (*ibid.*, p. 66).

42. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, cité par *ibid.*, p. 67.

En même temps, cette attention accordée à l'exotisme et à l'étrangeté des littératures européennes est une façon pour les romantiques français de trouver un remède, en quelque sorte, au diagnostic que posait Madame de Staël en 1813, lorsqu'elle évoquait « la stérilité dont notre littérature est menacée⁴³ ». La différence de l'œuvre étrangère a beau être en partie *fabriquée* par le geste de traduction, elle n'en débouche pas moins sur l'introduction de nouveaux modèles, dont l'exotisme est censé se révéler fécond. Et voilà comment un ailleurs ressourçant se donne à l'inspiration d'une époque qui prend ses distances avec sa tradition classique. Retenons en somme que la valorisation de figures étrangères dans la première moitié du XIX^e siècle, mais plus encore la mise en relief de leur *altérité* — car c'est bien de cela qu'il s'agit ici — participe nettement d'une relativisation du canon classique français.

Le statut ambigu de Racine

En quels termes exactement les lettrés du premier XIX^e siècle parlent-ils de ce canon classique (celui des auteurs antiques et du dix-septième siècle français), dont le caractère absolu est désormais sérieusement entamé ? Revenons aux *Racine et Shakespeare* pour regarder le sort que les deux pamphlets réservent aux classiques *stricto sensu*. Nulle volonté iconoclaste de la part de Stendhal ; car en vérité, nous dit-il, les vrais classiques furent des romantiques : « Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques ; ils donnèrent aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible⁴⁴. » Le plus étonnant sans doute est que Stendhal fasse de Racine lui-même un romantique : « Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné, aux marquis de la cour de Louis XIV, une peinture des passions, tempérée par *l'extrême dignité* qui alors était de mode, et qui faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus tendres de l'amour paternel, ne manquait jamais

43. Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), t. I, Paris, Hachette, « Les grands écrivains de la France », 1958, p. 24.

44. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 295.

d'appeler son fils : *Monsieur*⁴⁵. » Dans la logique des pamphlets, cette alliance a évidemment une saveur polémique : il est tout à fait stratégique que Stendhal fasse de l'idole des néoclassiques et des académiciens un exemple de génie romantique plutôt que de jeter sur lui l'anathème.

Outre cette intention clairement provocatrice, et plus généralement, « romanticiser » les classiques *stricto sensu* — c'est-à-dire, ici, les relire en tenant la posture romantique pour synonyme d'excellence artistique — apparaît comme un geste critique inclusif. Il autorise en effet le canon à accueillir de nouveaux écrivains sans toutefois que ces mises en valeur impliquent l'excommunication d'auteurs canoniques. C'est cette vision libérale qu'évoque d'ailleurs le titre des pamphlets : il n'est pas question de Racine *contre* Shakespeare, ni même de Racine *ou* Shakespeare, mais bien de Racine *et* Shakespeare — conjonction de coordination qui suggère l'union davantage que l'opposition, la ressemblance plutôt que l'antagonisme. S'il n'y a plus lieu d'imiter les classiques, leur présence dans la mémoire se trouve ici justifiée, réactivée, sauvegardée.

Mais bien que ce geste inclusif répugne à tout sacrifice, il est évident qu'en revanche il transforme la teneur des valeurs établies. Et notamment celles des classiques antiques et louis-quatorziens. Certes, faire de Racine un romantique de son temps renouvelle et prolonge son existence culturelle, en ce sens où il apparaît digne d'admiration malgré ce que Ballanche appelait le vieillissement des classiques⁴⁶. Mais la « romanticisation » de l'auteur d'*Andromaque* signifie aussi que sa grandeur réside désormais non plus dans l'universalité et l'intemporalité de son œuvre, mais dans la profondeur du regard qu'il a jeté sur son époque — et dans le style qu'il a mis en œuvre pour dire la société de son temps. Et dès lors que la pertinence de la poétique exemplifiée par les chefs-d'œuvre classiques se voit restreinte au seul XVII^e siècle⁴⁷, ces mêmes chefs-d'œuvre ne peuvent que perdre de l'importance pour les lettrés, qui n'ont plus à s'y reporter à tout prix. En un mot : « romanticiser » Racine et les classiques *stricto sensu* contribue paradoxalement à

45. *Ibid.*, p. 296. Signalons au passage la proximité de cet extrait avec une phrase du second *Racine et Shakespeare*, que nous avons rapportée *supra*, p. 45, note 51.

46. Voir « Le vieillissement des classiques », *supra*, p. 36-40.

47. Ou dans le cas des classiques de l'Antiquité gréco-latine, à l'époque qui fut la leur. Répétons-le : d'absolue et éternellement contemporaine, la pertinence de la poétique classique devient *historique* : et donc uniquement pertinente pour exprimer son époque.

préserver leur place dans le panthéon des lettres tout en entraînant un certain affadissement de leur valeur — une certaine perte de leur aura.

Le présent souverain et la pertinence du passé

Les *Racine et Shakespeare* renferment beaucoup d'autres traces d'une pareille dévaluation. Même si l'on n'y retrouve pas, nous l'avons dit, d'opposition fondamentale entre Shakespeare et Racine (car ces figures du passé, redisons-le, incarnent tous deux des exemples de génie romantique), toujours est-il que Stendhal ne leur accorde pas le même statut. Ainsi Shakespeare apparaît comme un meilleur modèle à suivre que Racine parce que les premières années du XIX^e siècle ressemblent en plusieurs points au présent du poète anglais : « Nous aussi nous avons des partis, des supplices, des conspirations⁴⁸. » Stendhal identifie des similitudes structurelles entre son époque et celle de l'Angleterre du tournant des XVI^e et XVII^e siècles de façon à justifier la pertinence actuelle de Shakespeare.

Comment expliquer les correspondances entre les deux époques ? Par un simple hasard de l'histoire, dit Stendhal. À l'en croire, le présent redouble le passé, mais cet effet de symétrie est en quelque sorte accidentel ; il aurait très bien pu en être autrement. Ici on peut se demander quel est l'intérêt de parler en termes de hasard. Peut-être faut-il voir là une simple démonstration de cette désinvolture que Beyle aime tant à cultiver. Cette supposition est d'autant plus probable que les concordances entre les deux époques ne sauraient être imputées qu'au seul hasard : on sait par exemple que les premières années de la Révolution française se sont délibérément inspirées des révolutions anglaises du XVII^e siècle, en reprenant entre autres le modèle de la monarchie constitutionnelle⁴⁹.

En revanche il est aussi possible, nous semble-t-il, de prendre cette idée de « hasard » au sérieux. Dans cette hypothèse, l'objectif de Stendhal serait d'inviter à suivre les

48. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 303.

49. À ce sujet, on se reportera notamment à Olivier Lutaud, « Emprunts de la Révolution française à la première révolution anglaise », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 37, 1990-4, p. 589-607, ou Michel Biard et Pascal Dupuy, « Le siècle des révolutions », *La Révolution française. 1787-1804*, Paris, Armand Colin, « U », 2020, p. 7-24. Comme le notent Michel Biard et Pascal Dupuy : à la fin du XVIII^e siècle la révolution a « deux modèles : un américain et un anglais. » Ce dernier « est éloigné dans le passé, mais semble, toujours et encore, le plus à même à être adapté en Europe. » (*Ibid.*, p. 23.)

« *errements*⁵⁰ » de Shakespeare tout en se gardant de l'ériger en nouvel absolu esthétique : puisque ce sont les circonstances exceptionnelles du début du XIX^e siècle qui engagent à s'inspirer de l'auteur anglais, le prototype de la tragédie shakespearienne ne saurait se voir établi en nouveau système auquel assujettir durablement la création. Et voilà pourquoi est-ce « [p]ar hasard » que « la nouvelle tragédie française ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare⁵¹. »

Envisagée de la sorte, l'idée de hasard que Stendhal invoque ici témoigne assez clairement d'une conception non dogmatique de la mémoire littéraire, perçue pour ainsi dire comme un réseau de noms et de titres interchangeable — un réseau précaire et mouvant, sujet aux aléas de l'histoire. S'il s'agit d'une conception qui suppose l'instabilité du canon, c'est parce qu'elle confère à la conjoncture actuelle le pouvoir de redessiner sans cesse le visage de la mémoire. Pour Stendhal et les romantiques, dirons-nous brusquement, Shakespeare *a de la valeur*, mais sa valeur n'est pas absolue : elle lui est accordée par un présent accidentel qui cherche à réorienter sa propre littérature. Et justement parce que cette perspective est consciente du fait que le panthéon littéraire doit s'agencer et s'actualiser en fonction des préoccupations du présent, il apparaît parfaitement logique d'accorder le premier rang à Shakespeare qui, bien plus que l'« *extrême dignité*⁵² » et l'affectation de la société louis-quatorzienne représentée dans les tragédies raciniennes, entre en résonance avec la France postrévolutionnaire.

D'un autre côté, il est étonnant que Stendhal accorde autant d'intérêt à Shakespeare, notamment parce que le jeune Beyle affirme très nettement le primat du point de vue présent sur l'« avant-soi » ; c'est en tout cas ce dont témoigne cet extrait : si Racine « vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'*Iphigénie*. Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes⁵³. » Dans cette perspective, il faut nous demander comment Stendhal parvient à

50. Ce terme se trouve dans une question posée par Stendhal en exergue du premier chapitre du *Racine et Shakespeare* de 1823 : « Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ? » (*Ibid.*, p. 267 ; c'est Stendhal qui souligne.)

51. *Ibid.*, p. 303.

52. *Ibid.*, p. 296.

53. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, *op. cit.*, p. 280.

concilier la supériorité proclamée du présent avec l'idée de la pertinence actuelle de Shakespeare et de quelques autres figures du passé.

Pour éclairer ce point, appuyons-nous sur un texte de Hans Robert Jauss⁵⁴ qui part des *Racine et Shakespeare* afin d'explorer les conséquences d'une conception attribuant à « l'art moderne la valeur suprême⁵⁵ ». Avec Stendhal, dit Jauss, une rupture se serait produite. Avant lui on avait promu « l'attrait de ce qui transcende le présent, l'opposition polaire entre la réalité quotidienne et les lointains du passé » ; mais depuis les *Racine et Shakespeare* prévaudrait plutôt « l'actualité, la beauté d'aujourd'hui, qui, devenant celle d'hier, perdra inévitablement son attrait vivant et ne pourra plus présenter qu'un intérêt historique⁵⁶ ». Ici on songe d'abord à Ballanche : les classiques n'étant plus des modèles atemporels et absolus, ils sont appelés à devenir archéologie, c'est-à-dire non plus des œuvres d'art « vivantes » mais des objets « épuisés » et qui devront être appréhendés au moyen de méthodes historiques ou philologiques.

En conférant la primauté au présent, est-il bien certain, comme l'affirme Jauss, que Stendhal n'envisage plus la valeur du passé qu'au nom d'un « intérêt historique » ? Nous n'en sommes pas si certain : en se projetant dans Shakespeare ou Dante, en lisant leurs œuvres à la lumière du présent, Stendhal et les écrivains romantiques animent manifestement ces auteurs d'un « attrait vivant ». L'identification à ces derniers se fait dans le *hic et nunc* : aussi leur présence n'est-elle pas seulement historique, mais encore — surtout ? — éminemment actuelle.

À rebours de la perspective historicisante qui réfute l'atemporalité de l'œuvre d'art, Stendhal repense et rend ainsi possible la pertinence actuelle du passé⁵⁷. L'auteur des *Racine et Shakespeare* déjoue l'aporie du point de vue qui, en postulant la supériorité de l'art actuel, abolirait l'« attrait vivant » du *déjà-là*. La gloire d'un Racine demeure « impérissable », non plus parce que son œuvre est perçue comme atemporelle, mais en raison de sa potentialité d'actualisation — en l'occurrence, par sa capacité à se laisser

54. Nous avons déjà cité ce texte : Hans Robert Jauss, « La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *loc. cit.*

55. *Ibid.*, p. 215.

56. *Ibid.*

57. Judith Schlanger a réfléchi à la question de l'épuisement de l'idée d'atemporalité et d'éternité de la valeur du chef-d'œuvre depuis que s'est imposée au XIX^e siècle la perspective historique dans l'art. (Judith Schlanger, « La fraîcheur de l'œuvre », dans *op. cit.*, p. 127-134.)

« romantiquer ». En d'autres termes, les classiques de l'Antiquité et du siècle de Louis XIV ne doivent plus leur grandeur de ce qu'ils viennent d'un avant supérieur, mais de ce que le présent croit se reconnaître en eux⁵⁸.

Hybridité

Plusieurs autres motifs, encore formulés au nom de l'« intérêt actuel », expliquent et justifient que le XIX^e siècle fasse la part belle à Shakespeare — mais aussi à Dante et d'autres auteurs jusqu'alors marginalisés. Il nous faut insister sur l'un de ces motifs, du fait de son importance aux yeux des écrivains romantiques : nous voulons parler du principe de l'hybridité littéraire. Contre la pureté classique qui impose le respect des convenances, du ton et des règles propres à chaque genre, l'esthétique romantique privilégie la porosité générique et tonale ; elle affiche volontiers sa prédilection pour l'impur et le composite dans la création. On peut songer à la prose poétique de Chateaubriand, aux poèmes en prose d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire, ou au genre hybride par excellence, le roman, qui, comme on sait, acquiert ses lettres de noblesse au XIX^e siècle.

La mise en honneur du brassage des genres conduit les écrivains romantiques à valoriser non seulement Shakespeare et Dante, mais encore tout un « avant-soi » jusqu'alors laissé dans la pénombre : Le Tasse, L'Arioste, Milton, Calderón, Cervantes — pour ne nommer que les plus célèbres⁵⁹. En portant au pinacle ces « “impurs” du passé⁶⁰ », les romantiques entendent consacrer des figures avant-courrières qui pourront faire reconnaître le mélange des genres en tant que ressort légitime de la création. Hugo voit ainsi dans les œuvres de

58. Insistons sur l'idée qu'attribuer un statut supérieur à Shakespeare ne serait pas envisageable sans un certain geste d'actualisation sous-jacent. De fait, lorsqu'il affirme que le théâtre shakespearien représente une société semblable à celle du XIX^e siècle, Stendhal propose une lecture anachronique de l'auteur anglais. Il reconsidère son théâtre ; il le présente sous un jour nouveau : cette réinterprétation, parce qu'elle recompose la teneur d'une œuvre du passé et qu'elle en renouvelle la portée, tend à rapprocher Shakespeare du présent. Travail de rapprochement d'autant plus nécessaire, notons-le, que Shakespeare présente, contrairement à Racine, un double éloignement : culturel — il n'est pas français — et temporel — il est plus « vieux » que Racine. En ce sens, le geste critique de Stendhal n'est pas sans contribuer, d'une manière semblable à la réflexion de Ballanche que nous analysons dans notre quatrième chapitre, à rapprocher un passé mis à distance de soi. L'auteur de *Hamlet*, jusqu'alors laissé de côté pour des motifs d'ordre moral et esthétique, peut intégrer le canon des lettres dès lors qu'on le fait s'adresser au présent.

59. Dominique Budor et Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, § 13. [En ligne : <https://books.openedition.org/psn/10055> ; page consultée le 20 août 2021.]

60. *Ibid.*

Shakespeare, de Dante ou encore de Milton, mêlées tout à la fois de « grotesque » et de « sublime », d'éminents exemples d'hybridité générique⁶¹.

Bien sûr, le simple fait de célébrer désormais ces écrivains « impurs » signifie que la valeur littéraire en un sens large s'est transformée. Mais dans quelle mesure signale-t-il aussi un changement dans la manière dont les lettrés se figurent les mécanismes de rétention de la mémoire littéraire ? Il faut savoir d'abord que l'Ancien Régime établissait un rapport étroit entre son idéal poétique de pureté formelle et la promesse de la postérité littéraire. De son point de vue, la condition minimale du devenir-mémoire des œuvres résidait dans la conformité aux modèles classiques. Considérons par exemple Buffon dans son *Discours sur le style* : « Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité⁶² ». Buffon, en héritier de Boileau⁶³, se rattache ici à l'idéal classique du style ; par « ouvrages bien écrits », il faut entendre les ouvrages en accord avec l'esthétique de pureté et de rigueur venue du XVII^e siècle.

Or il est assez clair que l'on aperçoit, à travers la promotion d'auteurs comme Dante, Shakespeare et des autres figures « impures », l'émergence d'une conception nouvelle des dynamiques de la mémoire littéraire. Là où l'âge classique nouait pureté et mémoire (et inversement : impureté et oubli), le XIX^e siècle associe volontiers l'hybridité à la postérité littéraire. Autrement dit le mélange des genres, dans la lorgnette romantique, ne fait plus obstacle à la survie dans les lettres. C'est une reconfiguration qui ne concerne pas seulement le passé littéraire mais aussi son présent et son avenir : son présent, car elle rend possible et légitime un nouvel horizon pour la création ; son avenir, parce qu'elle montre que l'impur, lui aussi, peut aspirer à la pérennité — qu'il peut à son tour disputer une place au soleil aux épigones de la pureté classique.

61. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell* (1827), Paris, Larousse, « Petits classiques », 2001, p. 38.

62. Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Discours sur le style* (25 août 1753), Castelnau-le-Lez, Climats, « Micro-climats », 1992, p. 29.

63. Bien qu'il ait élaboré une théorie stylistique tout à fait personnelle, Buffon hérite en grande partie de la conception de l'auteur de l'*Art poétique*, ainsi que l'a montré Sylvain Prudhomme, « Plan du texte et organisation du vivant : "Vie" et "lumière" dans le *Discours sur le style* de Buffon », *Poétique*, n° 143, 2005-3, p. 343-357.

Précisons toutefois que si les écrivains romantiques s'accordent généralement à reconnaître que le mélange des genres participe à la grandeur de Shakespeare, tout porte à croire qu'en ce point le Stendhal des *Racine et Shakespeare* s'écarte de ses contemporains :

L'intérêt passionné avec lequel on suit les émotions d'un personnage constitue la tragédie ; la simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détails divers, la *comédie*. L'intérêt que nous inspire Julie d'Étanges est tragique. Le *Coriolan* de Shakespeare est de la comédie. Le mélange de ces deux intérêts me semble fort difficile⁶⁴.

Ce qui intéresse avant tout Stendhal dans l'œuvre du Barde d'Avon c'est plutôt, répétons-le, « la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons » : « notre *tragédie nouvelle* aura plus de simplicité » que celle de Shakespeare, affirme-t-il ainsi, et nous repousserons « le galimatias allemand que beaucoup de gens appellent *romantique* aujourd'hui⁶⁵. »

Comment expliquer cette fidélité imparfaite à Shakespeare ? Pourquoi Stendhal est-il attaché au maintien des distinctions génériques et tonales ? Difficile de répondre avec certitude ; il semblerait néanmoins que cette hostilité à l'égard de l'hybridité littéraire concerne uniquement le genre dramatique (on se souvient que les *Racine et Shakespeare* sont des pamphlets sur le théâtre). En effet selon Michel Crouzet, Stendhal conçoit « l'histoire comme réunissant dans le même événement des aspects contrastés, le haut et le bas, la tension pathétique et héroïque et la détente du ridicule ou du saugrenu⁶⁶. » Et nous savons, depuis les analyses de Gérard Rannaud, que l'adoption par Stendhal du genre romanesque comme mode d'écriture privilégié constitue l'aboutissement de la quête d'une forme adéquate pour écrire l'histoire du présent⁶⁷. C'est donc le roman, forme composite au plus haut point, et non le théâtre, qui seul pourra mettre en scène convenablement la confusion et les contrastes dont le réel de l'histoire est fait.

On retiendra en somme que la consécration de l'auteur de *Hamlet* au XIX^e siècle s'opère au nom d'une bigarrure de motifs. Si nous parlons d'« écrivains romantiques » par commodité, il faut résister à la tentation de réduire la pluralité de leurs intérêts et de leurs conceptions sous une même bannière. En ce sens l'exemple de Shakespeare, placé au centre de la valeur pour des raisons parfois antagonistes et jamais partagées par tous, doit nous

64. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, note 2 (note de Stendhal), p. 524.

65. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 303.

66. Michel Crouzet, « Stendhal, le genre dramatique et l'esthétique romantique », *loc. cit.*, p. 28.

67. Gérard Rannaud, « Stendhal et la tentation de l'histoire », *Romantisme*, n° 107, 2000-1, p. 5-22.

rappeler la complexité et les contradictions de la réalité sous-jacente à tout processus de classicisation.

Le présent souverain et la montée du contemporain

Jusqu'à maintenant nous nous sommes seulement intéressé au point de vue romantique et stendhalien à l'égard du *passé* des lettres. Et pourtant : parce que les romantiques ne se sentent plus sous l'emprise d'un « avant-soi » tout-puissant, et parce que le présent ne leur apparaît plus tout entier contenu dans le passé, la première moitié du XIX^e siècle voit aussi advenir une montée en puissance du *contemporain*. Pour une époque qui se pense comme radicalement différente des temps qui l'ont précédée, la donne du présent, qui demande à être déchiffrée, fait l'objet d'un intérêt grandissant. C'est d'ailleurs dans cette perspective, notons-le, qu'il faut replacer le désir de Stendhal et des écrivains romantiques d'une littérature qui répondrait aux « exigences actuelles de la société française⁶⁸. »

Dans ce contexte, les romantiques sont amenés à porter aux nues et à placer au centre de la valeur littéraire des écrivains contemporains. Un nom en particulier, monument rayonnant et fécond, occupe le devant de la scène : Walter Scott (1771-1832). Durant la première moitié du XIX^e siècle, l'auteur écossais est largement admiré par les romantiques français ; ceux-ci sont à peu près unanimes à reconnaître qu'il a non seulement renouvelé la formule du roman historique, mais encore le roman tout court. « La formule scottienne du roman historique est dans le champ littéraire [...] une bouffée d'air, une innovation saluée par tous, Hugo, Balzac et bien sûr Stendhal », affirme Xavier Bourdenet⁶⁹. Scott « est pour tous les romanciers de la Restauration et de la monarchie de Juillet une figure tutélaire qui hisse le roman au rang de genre littéraire reconnu⁷⁰. »

68. Stendhal, *Racine et Shakespeare II*, *op. cit.*, p. 470. Voir ce que nous disons à propos de cet extrait que nous avons déjà cité *supra*, p. 61.

69. Xavier Bourdenet, « “Notre père Walter Scott” : Stendhal, Walter Scott et la stratégie “romanticiste” », dans Marie-Rose Corredor (dir.), *Stendhal « romantique » ? Stendhal et les romantismes européens*, Grenoble, UGA Éditions, 2016, § 5. [En ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/4917> ; page consultée le 20 août 2021.]

70. *Ibid.*

Ainsi, en même temps qu'il exalte des écrivains du passé comme Dante ou Shakespeare, Stendhal ne cache pas son admiration pour le romancier écossais⁷¹. On trouve dans le premier *Racine et Shakespeare* un passage qui témoigne de façon saisissante de cette simultanéité de l'ancien et du contemporain. Nous en avons déjà rapporté un extrait ; citons-le plus longuement :

Shakespeare fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances de passions les plus délicates. Cent ans de guerres civiles et de troubles presque continuels, une foule de trahisons, de supplices, de dévouement généreux, avaient préparé les sujets d'Élisabeth à ce genre de tragédie, qui ne produit presque rien de tout le *factice* de la vie des cours et de la civilisation des peuples tranquilles. Les Anglais de 1590, heureusement fort ignorants, aimèrent à contempler au théâtre l'image des malheurs que le caractère ferme de leur reine venait d'éloigner de la vie réelle. Ces mêmes détails naïfs, que nos vers alexandrins repousseraient avec dédain, et que l'on prise tant aujourd'hui dans *Ivanhoé* et dans *Rob-Roy*, eussent paru manquer de dignité aux yeux des fiers marquis de Louis XIV⁷².

Shakespeare et Walter Scott ne sauraient plus expressément apparaître sur le même plan : le paragraphe s'amorce avec la mention du dramaturge et, comme en une trajectoire progressive et inéluctable, s'achève sous le signe du romancier⁷³. Remarquons que c'est partant de son propre point de vue sur la création que Stendhal rapproche les deux auteurs : l'Anglais comme l'Écossais sont des romantiques de leur temps qui ont entrepris de décrire le réel historique au mépris des règles de la poétique classique⁷⁴.

Surgit alors une question : comment cette simultanéité de l'ancien et du contemporain au centre de la valeur littéraire est-elle rendue possible ? En distribuant la valeur en fonction de son « intérêt actuel », le point de vue romantique tend à ne pas tenir compte de la durée écoulée. En effet, l'« intérêt actuel » n'est pas *a priori* attiré par l'ancien ou le contemporain, mais, oserons-nous dire un peu tautologiquement, par ce qui apparaît d'abord pertinent à ses yeux. Voilà pourquoi Stendhal et les écrivains romantiques en viennent à accorder un statut équivalent à des auteurs tels que Walter Scott et Shakespeare qui, dans la durée historique, appartiennent pourtant à des époques et des civilisations distinctes.

71. Qu'il aimait d'ailleurs à surnommer : « Notre père Walter Scott ». (Stendhal, *Correspondance*, t. III, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 397, cité par *ibid.*, § 1.)

72. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 296.

73. Xavier Bourdenet l'a remarqué en premier dans *loc. cit.*, § 23-24.

74. Pour Stendhal, l'artificialité des conventions du classicisme s'oppose à l'histoire, qui appartient, elle, au domaine de la vérité. À ce sujet voir Michel Crouzet, *loc. cit.*, p. 79-83.

Affleure ici un effet de brouillage, comme si, dans l'ordre de la mémoire, la frontière entre l'avant et l'actuel tendait à s'estomper. Et tout se complique si l'on observe que désormais le *déjà-là* peut être accueilli comme une nouveauté — c'est Shakespeare —, alors que, d'un point de vue chronologique, la nouveauté peut recevoir la consécration qu'octroie habituellement la durée écoulée. La mémoire littéraire, où coexistent et s'enchevêtrent dorénavant les temporalités, s'assure tout autant de rajeunir le passé en l'actualisant qu'elle donne au présent qu'elle canonise le lustre de l'ancien.

Du modèle à imiter au modèle romantique

Existe-t-il un usage concret du passé des lettres par les écrivains romantiques ? On se souvient qu'il y en avait très clairement un avant la Révolution : le règne du principe d'imitation supposait que la mémoire fût un réservoir de modèles directement utiles pour la création⁷⁵. Les écrivains romantiques, on le sait, jetteront l'anathème sur l'idée de modèle à imiter. Position non seulement partagée par la quasi-totalité d'entre eux, mais encore généralisée à l'ensemble du passé : c'est un désaveu qui concerne autant les nouvelles figures valorisées par le romantisme que les classiques *stricto sensu*⁷⁶. À travers ce point de vue apparaît la volonté de continuer à se référer à un « avant-soi », mais autrement que par un rapport d'imitation. En ce cas, comment s'y réfère-t-on ? Dans la perspective romantique, comment l'acte de création littéraire fait-il usage de la mémoire des œuvres ?

Pour les écrivains du XIX^e siècle les grandes figures du passé constituent encore des modèles ; seulement leur influence se joue tout autrement. Pour Hugo, ainsi, l'auteur de

75. Voir notre premier chapitre, *supra*, p. 14-24.

76. Comme en témoigne notamment Madame de Staël dans *De la littérature*, où elle nuance sa déférence à l'égard du passé consacré d'un désaveu de l'imitation (celle-ci stérilisant l'innovation artistique) : « Il est impossible d'être un bon littérateur, sans avoir étudié les auteurs anciens, sans connaître parfaitement les ouvrages du siècle de Louis XIV. Mais l'on renoncerait à posséder désormais en France des grands hommes dans la carrière de la littérature, si l'on blâmait d'avance tout ce qui peut conduire à un nouveau genre, ouvrir une route nouvelle à l'esprit humain, offrir enfin un avenir à la pensée ; elle perdrait bientôt toute émulation, si on lui présentait toujours le siècle de Louis XIV comme un modèle de perfection, au-delà duquel aucun écrivain éloquent ni penseur ne pourra jamais s'élever. » (Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, « GF », 1991, p. 57-58.)

Hamlet incarne un exemple d'irréductible liberté créatrice⁷⁷ ; et s'il affirme que ce dernier ne peut être érigé en modèle (« Une des grandeurs de Shakespeare », écrit-il, « c'est son impossibilité d'être modèle⁷⁸ »), ici il faut entendre « modèle » au sens traditionnel, ou « Ancien Régime » du terme⁷⁹. Car il est clair que Hugo voit en Shakespeare une figure exemplaire, un éminent créateur de formes ayant su, à l'époque qui fut la sienne, exprimer son présent — et qu'il s'agit pour cela de prendre pour guide.

De même, dans les *Racine et Shakespeare*, Stendhal invite ses contemporains à innover de la même façon que l'ont fait les grands auteurs du passé. « Les romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les drames de Shakespeare », écrit-il : « Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine⁸⁰. » C'est un exemple de regard singulier sur leur époque respective qu'offrent à Stendhal et aux romantiques les modèles du passé. Les imiter revient non à reproduire leurs singularités, mais plutôt à exprimer la sienne propre en proposant à son tour, comme eux l'ont fait, « une manière d'étudier le monde ».

Au modèle classique qui impose des formes et des contenus d'écriture, Stendhal substitue donc ce qu'il convient d'appeler le modèle romantique, dont la « pertinence est indirecte » et la « fécondité », « oblique⁸¹ ». Signalons-en le côté paradoxal, dans la mesure où les écrivains romantiques ne se réfèrent aux modèles du passé que pour mieux se tourner vers le présent : créons une littérature, proclament-ils en quelque sorte, à partir du même type de rapport à notre temps que fut celui de nos modèles à l'égard de leur présent propre. En ce sens, le dialogue entre la création actuelle et les modèles existe toujours, mais il se fait désormais en vertu d'une cassure entre le présent et le passé.

77. Michel Crouzet, « “Ce livre pourrait être appelé : retour à l'idéal” », *loc. cit.*, p. 16-19.

78. Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 277.

79. Rappelons que nous avons expliqué plus haut le rôle et la fonction du modèle littéraire dans l'Ancien Régime : voir « Au centre du dispositif d'Ancien Régime », *supra*, p. 19-22.

80. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 302. Dans l'édition que nous citons, on lit : « la monde au milieu duquel » et « terrifiée qu'ils sont » [*sic*]. Nous nous permettons de corriger ces coquilles.

81. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 82. Plus généralement, sur la pertinence respective des classiques anciens et des classiques modernes en tant que modèles, nous renvoyons à *ibid.*, p. 80-83.

Dans quelle mesure l'avènement du « modèle romantique » se rattache-t-il à l'élargissement du canon littéraire à l'œuvre dès la première moitié du XIX^e siècle et dont, tout au long de ce chapitre, nous avons tracé les grandes lignes ? En promouvant un canon résolument hétérogène, les romantiques rendent problématique la relation aux modèles littéraires. De fait, un panthéon formé d'auteurs nationaux et étrangers, anciens et contemporains, et aussi différents les uns par rapport aux autres qu'un Dante, un Shakespeare, un Racine, un Eschyle, pourrait difficilement — voire nullement — constituer un réservoir d'*exemples à imiter* : au sein de cette pluralité des manières d'écrire et des contenus d'écriture, à quel auteur s'en remettrait-on ? Et pourquoi s'en remettrait-on à un tel plutôt qu'à un autre ? Quelles formes, quels sujets d'écriture faudrait-il privilégier ? En un mot : où donc l'attention culturelle saurait-elle, devrait-elle se poser ?

Dès lors que les auteurs qui forment le canon des lettres n'incarnent plus une poétique unique, prétendument pure et objective, il n'est plus possible de s'y référer comme à un code de lois esthétiques. D'où l'avènement du nouveau type de modèle que nous décrivons ici. Dante et Shakespeare — ces « archi-romantiques⁸² », selon la formule de Michel Crouzet —, sans compter toutes les grandes figures du passé que Stendhal met en avant, ont certes une valeur *exemplaire* ; mais les écrivains romantiques se rapportent à leur époque comme « à l'âge d'une génialité fondatrice qui n'a imité personne, qui a créé absolument et qui offre au XIX^e siècle des modèles et les possibilités d'un ressourcement⁸³. » Tandis que nous analysons dans notre seconde partie le refus de l'imitation de la part des lettrés du XIX^e siècle comme la conséquence d'une mise à distance du passé⁸⁴, ici ce même refus se fait au nom de la liberté créatrice et de la « position novatrice⁸⁵ » qui s'impose dans l'art au XIX^e siècle.

82. Michel Crouzet, « Stendhal, le genre dramatique et l'esthétique romantique », *loc. cit.*, p. 98.

83. *Ibid.* En ce sens, Michel Crouzet s'oppose ouvertement à Jauss affirmant que « Stendhal n'oppose plus à la modernité romantique [...] aucun passé, aucun antécédent qui pourrait avoir pour elle valeur d'exemple, ou la préfigurer. » (Hans Robert Jauss, *loc. cit.*, p. 216.) Nous nous rangeons à l'avis de Michel Crouzet : si les modèles changent de nom, de portée et de nature, il ne fait pas de doute qu'ils ont toujours une pertinence pour Stendhal et les romantiques. On se reportera aussi à Judith Schlanger qui a réfléchi à l'impact des « œuvres classiques modernes » pour les écrivains romantiques. (Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 82 *sqq.*)

84. Voir notre seconde partie « Rompre », *supra*, p. 31-56.

85. Michèle Gally, « Imitation », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 372.

Stendhal et, plus généralement, la perspective romantique, redéfinissent ainsi le classique. La mémoire littéraire apparaît si profondément reconfigurée que Stendhal rejette ce concept, qui lui paraît désormais indigent : les nouvelles figures promues par les romantiques ne peuvent apparemment être subsumées sous l'acception traditionnelle et restrictive du terme. Ce que nous montre cet abandon lexical, c'est que l'idée de classique est toujours formée — du moins les lettrés voudraient-ils qu'elle le soit — par les noms propres et les titres d'œuvres au centre de la valeur littéraire. Aussi en désignant par l'expression de « romantiques de leur temps » l'ensemble des grands écrivains du passé, Stendhal choisit un syntagme qui embrasse autant les classiques *stricto sensu* que les grands auteurs dont l'œuvre n'incarne pas les qualités de rigueur et de pureté propres à la poésie classique. Que Shakespeare se voit érigé en figure sacrée dès les premières années du XIX^e siècle⁸⁶ ne doit donc pas nous faire oublier que Racine, dont l'œuvre est actualisée par la perspective romantique, demeure un auteur canonique. Enfin, gardons en tête que l'impact de la reconfiguration du canon par Stendhal et les romantiques n'est pas purement conceptuel : il se joue aussi sur un plan concret, affectant les manières dont les lettrés se rapportent aux grandes œuvres du passé.

86. Si l'on entend par classique un auteur panthéonisé, c'est bien à un processus de classicisation que répond la promotion de Shakespeare en France au XIX^e siècle. Il faut attendre 1850 et Sainte-Beuve pour que Shakespeare soit désigné sous le *terme* de classique : mais de l'auteur de *La Chartreuse de Parme* à celui des *Causeries du lundi*, l'écart n'est que lexical.

Chapitre 6

Une définition nouvelle : le « classique » d'après Sainte-Beuve

Au milieu du siècle, dans une chronique du *Constitutionnel* intitulée « Qu'est-ce qu'un classique ? », Sainte-Beuve se proposait de repenser la notion de classique⁸⁷. À ce moment, plus d'un demi-siècle s'est écoulé depuis la Révolution ; l'imaginaire de la rupture ne s'est pas épuisé, loin de là, mais il est moins vif que dans le premier quart du XIX^e siècle : désormais il ne règne plus telle une obsession dans les réflexions sur la question du classique. À six décennies de distance du choc révolutionnaire, et alors que la poussière soulevée par la querelle des romantiques et des néoclassiques est à peu près retombée⁸⁸, le ton des lettrés se fait plus posé, moins polémique. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'article de Sainte-Beuve.

On se figure mal aujourd'hui l'influence et le magistère dont a joui Sainte-Beuve au XIX^e siècle⁸⁹. En effet, depuis le célèbre pamphlet de Proust paru de manière posthume en 1954⁹⁰, depuis la « mort de l'auteur⁹¹ » et le rejet implacable du biographique à partir de la

87. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (*Le Constitutionnel*, lundi 21 octobre 1850), repris dans *Causeries du lundi* (15 vol. de 1851 à 1862), t. III (1851), Paris, Garnier, « Classiques », 2014, p. 38-55.

88. Kazuhiko Suzuki suggère de voir dans la décennie 1824-1834 la décennie « forte » de la « bataille » entre classiques et romantiques. (Kazuhiko Suzuki, *Les Classiques et les Romantiques : une histoire des querelles littéraires [1824-1834]*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Université de Nanterre [Paris X], 2018, p. 6-7.) De son côté, René Bray considère la bataille d'*Hernani* (1830) comme l'« ultime journée du mouvement romantique ». (René Bray, *Chronologie du romantisme [1804-1830]*, Paris, Nizet, 1963, p. 217.)

89. Pour s'en rendre compte, on se reportera à Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier (dir.), *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* (Nathan, 1998), 2^e éd., Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à nos jours », 2007, p. 174. On peut aussi le constater à travers l'exemple de la « querelle » de *Salammbô* : le lecteur curieux se surprendra d'une part à lire la critique somme toute assez dure de Sainte-Beuve qui tutoie impudemment le roman de Flaubert et, d'autre part, la réponse de ce dernier, courbé devant l'arrêt du « grand-maître » : « Je termine en vous disant encore une fois merci, mon cher maître. En me donnant des égratignures, vous m'avez très tendrement serré les mains, et bien que vous m'ayez quelque peu ri au nez, vous ne m'en avez pas moins fait trois grands saluts, trois grands articles très détaillés, très considérables et qui ont dû vous être plus pénibles qu'à moi. C'est de cela surtout que je vous suis reconnaissant. » (Gustave Flaubert, « Réponse de Flaubert à Sainte-Beuve » [23-24 décembre 1862], dans *Œuvres complètes*, t. III, 1851-1862, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 978.)

90. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (posthume, 1954), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1987. José-Luis Diaz rappelle que l'attitude de Proust à l'égard de Sainte-Beuve et du biographique demeure étrangère aux « positions antihumanistes qui seront celles du structuralisme formaliste des années 1960 » (José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, « Les littéraires », 2011, p. 223.) Aussi est-ce moins le *Contre Sainte-Beuve* lui-même qu'un contresens, ou du moins une interprétation abusive du pamphlet, qui expliquerait l'« anti-beuvisme » qu'a suscité sa réception.

91. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), repris dans *Essais critiques*, t. IV, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1964, p. 61-67.

fin des années 1960, un constat s'impose : on ne lit plus guère celui qui fut à la fois un écrivain admiré de ses contemporains⁹² et regardé comme le plus grand critique de son temps⁹³. Dans les faits, nous serions en mesure de déceler les symptômes d'un discrédit jeté sur Sainte-Beuve bien avant la seconde moitié du XX^e siècle : ainsi Lanson en 1895, qui exprime une admiration réticente pour celui en qui il reconnaît pourtant un éminent maître de la critique : « sa méthode, qui fut à son heure un progrès, serait un recul aujourd'hui si l'on prétendait y revenir⁹⁴. » Vingt-cinq années après lui, Thibaudet regrettera les hostilités qui s'engageront contre l'auteur des *Causeries du lundi* à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, lui révélant la fragilité de sa place dans la mémoire⁹⁵.

Or depuis trois décennies, un regain d'intérêt à l'égard de Sainte-Beuve jette un éclairage nouveau sur une œuvre critique d'une puissante originalité et d'une étonnante mobilité⁹⁶ ; sans qu'on puisse parler d'une réhabilitation à proprement parler — car lit-on davantage Sainte-Beuve aujourd'hui qu'il y a trente ou quarante ans ? —, on convient désormais de l'apport essentiel, voire révolutionnaire, de l'auteur de *Port-Royal* dans l'histoire de la critique⁹⁷.

Cet apport, quel est-il ? Sainte-Beuve a élaboré sa méthode biographique en opposition à la vieille critique rhétorique et normative. Rappelons que celle-ci s'attachait aux œuvres d'une telle manière qu'elle en venait bien souvent à en perdre de vue le contexte⁹⁸. C'est ici qu'apparaît la grande originalité de Sainte-Beuve : à quelques exceptions près, il est l'un des premiers critiques à s'intéresser à cette donnée extratextuelle que représente

92. Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner (dir.), *op. cit.*, p. 175.

93. *Ibid.*, p. 173.

94. Gustave Lanson, « Avant-propos », *Hommes et livres. Études morales et littéraires* (1895), Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1979, p. VII.

95. Albert Thibaudet, « Le centenaire d'Herbert Spencer » (1920), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 369 ; voir en particulier la note 2.

96. Cet intérêt renouvelé se signale dès les années 1990 avec, entre autres, la publication des anthologies suivantes : Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Anthologie critique*, éd. Michel Balzamo, Paris, Éditions universitaires, « Encyclopédie universitaire », 1990 ; *La Vie des lettres*, éd. Pierre Berès, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 1992, 4 vol. ; *Pour la critique*, éd. José-Luis Diaz et Annie Prassoloff, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992. Ajoutons le n° 109 de la revue *Romantisme* paru en 2000, intitulé « Sainte-Beuve ou l'invention de la critique ». Enfin on pourra se référer à José-Luis Diaz, « Avant-propos », *ibid.*, p. 3-6, où l'auteur dresse un état de la question qui rend bien compte de la montée de l'intérêt accordé à Sainte-Beuve dans la dernière décennie du XX^e siècle.

97. Comme en témoigne le titre du n° 109 de *Romantisme* (voir la note précédente).

98. Voir ce que nous avons développé dans notre première partie, *supra*, p. 21-22.

l'*auteur*⁹⁹ ; son ambition, telle que l'a résumée José-Luis Diaz, est « d'aller chercher derrière la façade intellectuelle de l'œuvre une vérité biographique dérobée¹⁰⁰. » Mais Sainte-Beuve est aussi un esprit versatile, un « [c]améléon de génie¹⁰¹ » : s'il demeure fidèle, au long de sa carrière lettrée, aux grands principes de son biographisme, il ne cesse de parcourir en long et en large le paysage critique de son temps et de réorienter son discours au gré des courants intellectuels ambiants¹⁰². Ainsi demeure-t-il inépuisablement en quête de nouvelles formes d'expression critique¹⁰³.

D'où la nécessité de nous demander en quel point de son parcours intellectuel se trouve Sainte-Beuve lorsque paraît en 1850 son article consacré à l'idée de classique. S'étant fait le contributeur, à partir des années 1830, de prestigieux journaux et revues, ayant amorcé la publication de *Port-Royal* en 1840, siégeant à l'Académie française depuis 1844, il est alors un critique reconnu et largement respecté : au mitan du siècle, il exerce une pleine autorité sur le champ littéraire. L'année 1849 marque un tournant majeur : Sainte-Beuve se libéralise et, de ce fait, commence à écrire pour *Le Constitutionnel*¹⁰⁴. À ce moment sa critique s'engage dans une nouvelle voie puisqu'il adopte le modèle de la *causerie*, une forme plus libre que celle du portrait qu'il avait privilégiée jusqu'alors. Ce « genre intermédiaire » permet à cet « homme des nuances et des entre-deux » de « flotter » sans cesse, comme il s'y plaît, « entre plusieurs régimes de sens, [de] chercher la vérité sous plusieurs espèces à la fois¹⁰⁵. » Roger Fayolle a noté à juste titre que si Sainte-Beuve prétend se faire *juge* à partir de l'époque des *Causeries du lundi*, il demeure en vérité « plus soucieux de tout comprendre que de condamner¹⁰⁶. »

Cette volonté de pratiquer une critique libérale et médiatrice, nous la retrouvons très nettement dans l'article « Qu'est-ce qu'un classique ? » paru le 21 octobre 1850¹⁰⁷.

99. José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, *op. cit.*, p. 161.

100. *Ibid.*

101. *Ibid.*, p. 153.

102. *Ibid.*, p. 150-153. Voir aussi p. 159-160.

103. *Ibid.*, p. 168-169.

104. Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier (dir.), *op. cit.*, p. 174.

105. José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 177.

106. Roger Fayolle, *La Critique*, Paris, Armand Colin, « U », 1978, p. 114.

107. Précisons que c'est Antoine Compagnon qui a conféré une nouvelle visibilité à cet article en en proposant une lecture dans « Sainte-Beuve and the Canon », *Modern Language Note*, n° 110, 1995-5, p. 1188-1199. Le passage consacré à l'article de Sainte-Beuve dans *Le Démon de la théorie* (1998), Paris, Seuil, « Points Essais », 2014, p. 278-284, reprend plusieurs éléments de l'étude de 1995.

Refusant les sens restreints et normatifs auxquels certains lettrés souhaitent encore limiter le classique, Sainte-Beuve invite à désigner très largement sous ce terme tout auteur ayant durablement marqué l'histoire de l'esprit humain¹⁰⁸. Et il n'hésite pas, non sans une certaine complaisance, à signaler l'originalité de sa réflexion : « Je ne dissimule pas que cette définition que je viens de donner du classique excède un peu l'idée qu'on est accoutumé de se faire sous ce nom¹⁰⁹. »

La réinterprétation du concept est-elle aussi décapante qu'il le prétendait ? Oui et non. En ce point l'originalité de Sainte-Beuve est surtout d'ordre terminologique ; car avant lui, nous le savons, Stendhal et les romantiques avaient déjà proposé une conception élargie du panthéon des lettres. En revanche, choisir le terme de classique plutôt qu'un autre pour désigner l'excellence artistique en un sens large ne va pas de soi. Pour nous autres, lecteurs du XXI^e siècle, la chose paraît évidente, car nous sommes les héritiers d'une telle conception : nous entendons par « classique » toute œuvre remarquable, tout auteur ayant fait date dans l'histoire d'un art. Mais à l'époque où écrit Sainte-Beuve, le mot renvoie encore aux auteurs gréco-latins et louis-quatorziens, ou encore aux partisans de la tradition classique ; il ne prend pas le sens que l'auteur des *Causeries du lundi* et nous-mêmes, aujourd'hui, lui donnons¹¹⁰. On se souvient que Stendhal avait opté pour la formule de « romantique de [son] temps » : preuve que l'association entre classique et valeur littéraire en un sens libéral n'a rien d'une évidence.

C'est que Sainte-Beuve adhère à la définition goethéenne du couple romantique / classique, suivant laquelle le « classique » est « *le sain* » et le « romantique » est « *le malade* »¹¹¹. Voilà pourquoi il associe le premier terme à l'idée d'excellence artistique et qu'il rejette au contraire le mot de « romantique ». Par ailleurs, on peut expliquer ce choix lexical en le rapportant au contexte dans lequel Sainte-Beuve prend la parole. Son article,

108. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, p. 42.

109. *Ibid.*, p. 43.

110. Voir ce que nous disons à ce propos dans notre introduction, *supra*, p. 5-6.

111. « J'appelle le classique *le sain* et le romantique *le malade*. Pour moi le poème des *Nibelungen* est classique comme Homère ; tous deux sont bien portants et vigoureux. Les ouvrages du jour ne sont pas romantiques parce qu'ils sont nouveaux, mais parce qu'ils sont faibles, maladifs ou malades. Les ouvrages anciens ne sont pas classiques parce qu'ils sont vieux, mais parce qu'ils sont énergiques, frais et dispos. » (Goethe cité par Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, p. 46.) On retrouve cette citation, en une traduction toutefois différente de celle rapportée par Sainte-Beuve, dans Johann Peter Eckermann *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1988, p. 287-288.

répétons-le, s'inscrit dans la lignée de la querelle entre romantiques et néoclassiques¹¹². Mais là où l'auteur des *Racine et Shakespeare* affichait un évident parti pris, la visée de Sainte-Beuve ne se présente pas comme étant polémique : le critique se pose en conciliateur et affirme se situer en surplomb de la querelle, affectant une attitude distante et prétendument impartiale. Prenons garde toutefois de ne pas être dupe d'un tel *ethos* : car quoi qu'en dise Sainte-Beuve, il ne fait pas de doute qu'il part de la perspective romantique afin de justifier la nécessité de redéfinir l'idée de classique¹¹³. Son article réitère ainsi après Ballanche et Stendhal l'aporie du point de vue qui fait du classique un modèle à imiter. Nous n'analyserons pas ses arguments : bien qu'exprimés autrement, ils redisent la même chose que ceux mis en avant par ses devanciers. En revanche il est intéressant de noter que Sainte-Beuve se croit tenu d'affirmer, encore en 1850, la nécessité de dissocier l'idée d'excellence littéraire de la poétique classique.

S'il doit le faire, c'est bien sûr que d'autres font encore ce rapprochement. Et en l'occurrence le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835¹¹⁴, cité textuellement par Sainte-Beuve dans son article. Le critique s'oppose ouvertement à la définition du classique proposée par les académiciens, qui parlent de « *modèles, de règles établies pour la composition du style, de règles strictes de l'art auxquelles on doit se conformer*¹¹⁵. » La conformité aux modèles, dit Sainte-Beuve, n'est pas forcément gage de qualité ; et des œuvres jugées atypiques ou impures peuvent tout à fait être des chefs-d'œuvre¹¹⁶ : il « n'y a pas de recette pour faire des classiques ; ce point doit être enfin reconnu évident¹¹⁷. » À

112. Cet élément de contexte a été largement signalé, entre autres par Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 278-284, ou encore par Alain Viala, « Lire les classiques au temps de la mondialisation », *Dix-septième siècle*, n° 228, 2005-3, p. 394.

113. Ce qui n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que Sainte-Beuve, né en 1804, fait partie de la génération romantique à laquelle appartiennent aussi Hugo, Balzac, Mérimée, Musset, etc. Sainte-Beuve demeure manifestement pétri de romantisme même s'il prétend avoir pris ses distances avec ce courant dès la fin des années 1830. (Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner [dir.], *op. cit.*, p. 174.)

114. « Classique », *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd., t. I, Paris, Didot Firmin, 1835, p. 327.

115. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 42.

116. Voir *ibid.*, p. 46-47. Dans ces pages, Sainte-Beuve met en évidence l'idée selon laquelle les plus éminents créateurs — ceux dont la valeur est la plus hautement consacrée dans la mémoire littéraire — ne sont pas toujours conformes aux principes du classicisme (Sainte-Beuve offre Homère en exemple, auquel on a attribué *a posteriori* les qualités de rigueur, d'urbanité, etc., propres à l'esthétique classique). Inversement, les écrivains dont l'œuvre respecte les règles de la poétique classique ne sont pas toujours des auteurs du premier rang : Sainte-Beuve pense à Pope considéré comme le classique anglais par excellence et qui, pourtant, par rapport à Shakespeare, n'est qu'un écrivain de « second ordre ».

117. *Ibid.*, p. 49

partir de là il s'agit pour Sainte-Beuve de reprendre le classique à son compte, en retenant uniquement la dimension de la *valeur* que le terme véhicule.

Qu'est-ce qu'un classique ?

Penchons-nous sur la définition du classique que propose Sainte-Beuve dans son article :

Un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau et sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges¹¹⁸.

Sainte-Beuve invite à reconnaître le « vrai », l'*authentique* classique, à son caractère totalisant et unifiant. Ce trait n'a pas échappé à Antoine Compagnon : ici « [l]e classique transcende tous les paradoxes et toutes les tensions : entre l'individu et l'universel, entre l'actuel et l'éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l'originalité, entre la forme et le contenu¹¹⁹. » Et pourtant il faut en convenir : la définition de Sainte-Beuve n'est pas exempte d'un certain flou. De fait, on comprend que le classique est exceptionnel en ce qu'il réunit et dépasse tous les contraires ; mais notre critique se garde bien de mettre en avant un critère objectif et spécifique qui, par là, serait trop restreignant. C'est qu'il s'agit visiblement pour lui de proposer une conception aussi inclusive que possible. Cette volonté d'intégration est renforcée par l'impression de complétude que le critique suggère à travers une longue et unique phrase, construite selon le modèle rhétorique de la période. Sainte-Beuve entend englober sous le terme de classique qu'il redéfinit une pluralité de grands auteurs issus d'horizons multiples ; et ici la phrase, d'un seul et ample mouvement, paraît les saisir tous : voilà une définition dont l'envergure semble à même d'embrasser la totalité composite et hétérogène du rivage classique.

En même temps, Sainte-Beuve noue très clairement la notion de classique à celle de patrimoine. Ce dernier terme n'apparaît pas textuellement dans son article, mais il y semble

118. *Ibid.*, p. 42.

119. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 279.

infusé de la première à la dernière ligne ; il court partout sans qu'on le rencontre nulle part. Ainsi il ne fait aucun doute que pour Sainte-Beuve les grands auteurs du passé se présentent comme autant de merveilles d'un fonds patrimonial universel et partagé : le « vrai classique » est celui « qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor¹²⁰ ».

Certes, il faut dire qu'en un sens les classiques de l'Ancien Régime formaient eux aussi un patrimoine conjointement admiré. Les grands auteurs de l'Antiquité gréco-latine et les écrivains du siècle de Louis XIV constituaient un réservoir de chefs-d'œuvre ; ils formaient le trésor partagé des lettres. Mais parce que ce dernier était transmis à des fins utiles en présentant aux lettrés le canon des modèles à imiter, il demeurait naturellement conservateur et peu enclin aux inclusions nouvelles. « Dans la perspective des Lumières », note André Chastel, « le fonds à retenir, le patrimoine des esprits avertis, est extraordinairement sélectif : il se limite à ce qui intéresse et fortifie les dogmes néo-classiques¹²¹. » Or le point de vue de Sainte-Beuve marque de toute évidence un écart par rapport à la manière dont l'Ancien Régime envisageait non seulement son patrimoine classique lui-même mais encore les modalités de sa transmission. En rejetant tout critère *a priori* ou trop exclusif, et en refusant d'associer les classiques à un idéal formel, la définition de Sainte-Beuve témoigne en effet d'une volonté de garder toutes les portes ouvertes. Selon un tel point de vue, de nouvelles merveilles peuvent à tout moment venir enrichir le trésor des lettres ; et non seulement le canon est-il autorisé à embrasser un passé vaste et hétérogène, mais encore demeure-t-il ouvert à l'intégration de nouveaux venus, d'œuvres futures — de classiques *à venir*.

En ce point il est clair que la réflexion de Sainte-Beuve s'embarrasse de la temporalité future et d'ailleurs elle est, nous semble-t-il, sous-tendue par l'idée de progrès : le classique est l'auteur ayant « fait faire un pas de plus » à l'esprit humain. « Un pas de plus » : c'est supposer, dans l'art, la possibilité d'une avancée, d'une accumulation, et par le fait même

120. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 42.

121. André Chastel, « La notion de patrimoine », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* (1986), t. I, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 1437. André Chastel rappelle par ailleurs que l'apparition d'une conscience patrimoniale en France serait une conséquence des destructions révolutionnaires ; la première moitié du XIX^e siècle voit ainsi s'imposer l'usage culturel du terme de patrimoine. (*Ibid.*, p. 1437-1438.) Dans ce contexte on ne peut s'empêcher de penser à Mérimée : voir par exemple Elisabeth Morel, *Prosper Mérimée. L'Amour des pierres*, Paris, Hachette, 1988, ou encore André Fermigier, « Mérimée et l'inspection des monuments historiques », dans Pierre Nora (dir.), *op. cit.*, p. 1599-1614.

de la *nouveauté* inhérente au progrès. Pareille conception est significative d'un « régime d'historicité », pour parler comme François Hartog, qui ne pose plus la préséance du passé mais qui a plutôt le regard tourné vers le présent et l'avenir¹²². Envisagé de la sorte, le classique de Sainte-Beuve n'est pas qu'une note de bas de page qui viendrait se greffer, tel un excédent superfétatoire, à un patrimoine préexistant, absolu et indépassable. Il est bien davantage ; il représente un surcroît d'être pour ce patrimoine qu'il fait fructifier ; il en augmente « réellement le trésor ». Chaque classique à qui une place est faite au soleil vaut son pesant d'or et constitue une plus-value effective pour le patrimoine culturel¹²³. Si l'âge classique ne faisait, suivant la formule de La Bruyère, que glaner d'après les Anciens, les romantiques augmentent sans cesse la surface cultivée.

Dans quelle mesure enfin la perspective du progrès à l'œuvre dans la définition de Sainte-Beuve se répercute-t-elle sur sa conception du patrimoine ? Nous dirons qu'elle suggère en quelque sorte ce qu'il s'agit de garder et de transmettre¹²⁴. De fait, pour cette perspective qui tend à s'imposer au long du XIX^e siècle, « les connaissances humaines “forment une masse éternelle”, un “impérissable trésor” qui toujours s'accroît, la conservation va de pair avec l'amélioration¹²⁵. » Parce que l'accumulation des idées, tournée vers l'avenir, est indéfinie, et corrélativement parce que l'esprit humain est perfectible, la philosophie du progrès tend à faire du passé un cercle d'attention peu exclusif. Pour reprendre les termes de Sainte-Beuve : le désir d'*enrichir* et d'*augmenter* le trésor culturel suppose la préservation et la transmission d'un vaste héritage. Ce schéma est tout à fait contraire au dispositif d'Ancien Régime qui, en posant le primat d'un idéal poétique précis, transmettait au premier chef le corpus incarnant cet idéal — et qui forcément demeurait restreint. Pour la perspective du progrès, tout l'« avant-soi » est

122. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, « Points Histoire », 2015, p. 144-149.

123. Rappelons que nous employons l'expression lexicalisée « se faire une place au soleil » dans le même sens où l'entend Christophe Pradeau : voir *supra*, p. 64, note 30.

124. Alain Rey indique que *patrimoine* vient du latin *patrimonium* qui signifie « bien de famille » (c'est l'héritage légué par le *pater*, le père) ; mais le terme latin était aussi employé au sens figuré, « comme dans l'expression *patrimonium populi* “trésor public”. » (Alain Rey [dir.], « Patrimoine », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, « Le Dictionnaire historique », 2016, p. 1655.)

125. Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 204. Pierre-André Taguieff cite ici *De la perfectibilité de l'espèce humaine*, un texte de Benjamin Constant paru en 1829.

potentiellement pertinent : nulle œuvre admirable ne devrait alors être exclue d’entre les admirables.

Ce qui ne signifie évidemment pas que les lettrés s’extasient face à l’entière de cette mémoire élargie. Dans la « masse » de l’« impérissable trésor », ils se découpent une fenêtre d’attention ; chacun d’entre eux proclame la liberté de choisir *ses* classiques en puisant au cœur du patrimoine abondant. Les lettrés du XIX^e siècle s’autorisent en outre à reconnaître des génies individuels à tous les âges de l’esprit humain, et non plus seulement à l’époque antique ou au siècle de Louis XIV¹²⁶ ; chacun tend à se constituer un panthéon intérieur où se côtoient de grands auteurs de tous les siècles et de tous les styles. Hugo et *ses* « génies » offrent un bon exemple d’une pareille tendance : « dans la région supérieure de la poésie et de la pensée, il y a Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, Jean de Patmos, Paul de Damas, Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare¹²⁷. » Voilà bien un panthéon tout à fait idiosyncrasique, formé d’auteurs de toutes les époques et présentant des esthétiques disparates. Mais Hugo est conscient que le trésor des lettres déborde largement la liste qu’il déroule ici ; il rappelle que ses classiques à lui relèvent d’une *sélection*, ou d’un classement, qui se détache sur un arrière-plan plus vaste encore : « Ces suprêmes génies ne sont point une série fermée. L’auteur du Tout y ajoute un nom quand les besoins du progrès l’exigent¹²⁸. » L’idée de progrès qui, on s’en souvient, se dégageait aussi de la définition de Sainte-Beuve, fait entrevoir ici la survenue de nouveaux génies — qui ne s’annoncent que sous la forme incertaine d’un horizon encore vaporeux. Tout se passe donc comme si Hugo, derrière ces quatorze noms propres, voulait rappeler au lecteur l’existence bourdonnante d’un « plein d’excellence¹²⁹ », d’une tradition dense et sans cesse

126. Dans une étude récente, Stéphanie Dord-Crouslé a montré que, pour Flaubert, les classiques renvoient aux « écrivains dont le classicisme n’est plus en lien avec une époque donnée mais sanctionne des mérites individuels qui les proposent dorénavant comme modèles aussi bien à leurs successeurs qu’aux écoliers. » (Stéphanie Dord-Crouslé, « Flaubert et les classiques sans âge », dans Delphine Antoine-Mahut et Stéphane Zékian [dir.], *Les Âges classiques du XIX^e siècle*, Paris, Éditions des archives contemporaines, « Actualité des classiques », 2018, p. 250.) Comme Sainte-Beuve, Flaubert redéfinit le classique à rebours de la définition en usage à son époque : « pour lui, il n’y a tout simplement pas d’âge(s) classique(s) ou surtout pas d’âge des classiques : il n’y a que des individualités, des génies classiques qui se développent indifféremment à tous les âges, c’est-à-dire dans tous les siècles. » (*Ibid.*, p. 256.)

127. Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864), éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2018, p. 128.

128. *Ibid.*

129. Nous empruntons cette expression à Judith Schlanger, « Le passé avec Thibaudet », *Littérature*, n° 146, juin 2007, p. 9.

fructifiante. Cette ambivalence entre la masse du patrimoine des lettres d'une part et le cercle restreint des admirations individuelles de l'autre est aussi à l'œuvre chez Sainte-Beuve ; nous y reviendrons.

Plusieurs horizons

Ainsi Sainte-Beuve, comme Stendhal, promeut un panthéon élargi. En revanche sa conception du canon diffère de celle de son prédécesseur. Si l'on prête un instant attention aux grands auteurs que notre critique désigne sous le terme de classiques, on constate qu'elle se rapporte à l'idée de littérature mondiale. Son article de 1850 présente en effet un patrimoine littéraire formé non seulement des grands auteurs français et gréco-latins, mais encore des littératures européennes (italienne, anglaise, espagnole) et orientales (Sainte-Beuve mentionne Confucius ainsi que les poètes indiens Vâlmiki et Vyasa, et le Perse Ferdowsi).

La mise en valeur d'un patrimoine mondial s'accompagne d'une autre visée, qu'Antoine Compagnon a soulignée en montrant à juste titre que Sainte-Beuve se soucie de « l'avènement de classiques dans les littératures modernes, en italien, en espagnol et enfin en français¹³⁰. » Si donc, écrit l'auteur des *Causeries du lundi*, « pour les Modernes, à l'origine, les vrais, les seuls classiques furent naturellement les anciens¹³¹ », l'émergence des littératures modernes s'accompagne de la naissance de classiques modernes : « quelques-unes des plus précoces, comme l'italienne, avaient leur manière d'antiquité déjà¹³² ». L'Italie eut son Dante, l'Espagne son Cervantès, l'Angleterre son Shakespeare et les Français, plus tardivement, reconnurent leurs classiques dans les écrivains du siècle de Louis XIV. C'est dire que Sainte-Beuve cherche à valoriser et à intégrer, sur le « fond lumineux » des « vrais et classiques auteurs de la double antiquité¹³³ », un nouvel horizon : celui des classiques nationaux¹³⁴.

130. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 280.

131. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 39.

132. *Ibid.*, p. 40.

133. *Ibid.*, p. 39.

134. Sur cette question, on peut se reporter à Judith Schlanger, « Classiques modernes », *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 99-105.

Nous laissons de côté la dimension politique liée à l'avènement des littératures nationales au XIX^e siècle¹³⁵. D'ailleurs, rappelons que Sainte-Beuve parle dans son article non des classiques de l'esprit français mais de l'« esprit humain ». Si les cultures nationales l'intéressent, c'est dans la mesure surtout où elles forment une totalité, un ensemble commun ; son point de mire est universel¹³⁶. Dès lors la question qu'il nous faut poser est la suivante : du point de vue de la mémoire culturelle, que signifie cette sédimentation des différents corpus lettrés ? Les figures du passé que convoquait Stendhal étaient certes diverses et, *de facto*, issues d'horizons variés, mais elles n'étaient pas envisagées comme faisant partie d'héritages multiples : elles étaient indistinctement considérées à travers le prisme romantique. Or de son côté Sainte-Beuve pense la multiplicité des canons : dans l'univers de la mémoire, les classiques nationaux, qui constellent le ciel de la littérature mondiale, viennent s'ajouter aux classiques déjà présents de l'Antiquité gréco-latine ; et Sainte-Beuve n'oublie même pas de faire une place — certes ténue — à l'Orient lointain.

Sous cet angle, la réflexion de Sainte-Beuve témoigne d'un phénomène de « stéréoscopisation » de la mémoire littéraire¹³⁷. Après l'introduction des classiques nationaux sur fond de littérature mondiale, le canon des lettres n'est plus un trésor relativement homogène — ou pensé comme tel —, mais un patrimoine fait de plis et de creux, un assemblage de corpus hétéroclites. Surgit alors la question de leur autonomie respective : devrait-il y avoir autant de rapports lettrés au passé qu'il existe de corpus ? Autrement dit : se rapporte-t-on à un classique national de la même manière qu'à un classique étranger, ou qu'à un auteur grec ou latin ? On peut imaginer que le point de vue en faveur d'un cloisonnement affirmerait que des différences évidentes de langue, de culture, de civilisation, d'éloignement temporel, sont à prendre en compte ; et que d'autres

135. Nous renvoyons plutôt à Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1998 ; Françoise Mélonio, *Naissance et affirmation d'une culture nationale. La France de 1815 à 1880*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 2001 ; Anne-Marie Thiesse, « Communautés imaginées et littératures » *Romantisme*, n° 143, 2009-1, p. 61-68.

136. Comme nous le verrons (« L'hypotypose de Sainte-Beuve », *infra*, p. 96-103), la mise en valeur des littératures nationales et le ralliement à l'idée de littérature mondiale ne sont pas contradictoires, au contraire.

137. Nous détournons ici l'expression que Judith Schlanger emploie pour parler du phénomène par lequel le passé devient, au XIX^e siècle, « une anthologie éclectique des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. [...] La littérature nationale se détache sur un fond littéraire défini comme universel, qu'il soit antique ou éclectique. Antique ou éclectique, un autre espace littéraire soutient, redouble, ceinture la littérature nationale. C'est ce qui donne à la vision des lettres un effet stéréoscopique de relief, d'acuité, de profondeur, sans lequel nous n'imaginons pas l'intimité lettrée. » (Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 104-105.)

données plus difficiles à mesurer doivent aussi être considérées (par exemple le sentiment national, le conservatisme scolaire, les divergences de goût), sans compter certains éléments circonstanciels et sujets à de brusques changements (l'admiration de la France pour la culture allemande aux lendemains de la Révolution, ainsi, est à mille lieues de la germanophobie française des années 1870¹³⁸). En somme : les corpus sont éclectiques et pour cette raison les lettrés ne devraient pas, d'après le point de vue que nous décrivons ici, réfléchir en fonction d'une relation unique à la mémoire des œuvres, mais selon des rapports distincts, adaptés aux différents espaces culturels.

Et pourtant c'est la perspective inverse qui se dégage de l'article de Sainte-Beuve, où apparaît clairement le désir de contenir sous un seul terme — sous un seul concept — la nouvelle configuration accidentée du patrimoine des lettres : le « classique », pour Sainte-Beuve, renvoie à n'importe quel auteur admirable, peu importe la tradition littéraire à laquelle il appartient. Tout se passe comme si les différents corpus voulaient être compris comme faisant partie d'un stock unique auquel se rapporter sans distinction : « On peut mettre, si l'on veut, des noms sous cette définition, que je voudrais faire exprès grandiose et flottante, ou, pour tout dire généreuse¹³⁹. » Sainte-Beuve désire donc manifestement que l'abstraction « classique » soit à même d'englober la totalité hétérogène d'une mémoire diffractée et reconfigurée.

De la relation féconde au rapport désintéressé

Mais comment penser de manière uniforme la relation à une mémoire stéréoscopique — à l'ensemble de ces héritages culturels bigarrés ? Quel genre de rapport aux classiques la conception totalisante d'un patrimoine littéraire fait de corpus éclectiques implique-t-elle ? À l'usage pragmatique d'une mémoire relativement homogène que préconisait l'Ancien Régime, Sainte-Beuve propose de substituer un rapport d'admiration désintéressée aux classiques : « Contentons-nous de les sentir, de les pénétrer, de les

138. Si la détestation de l'Allemagne après 1871 est d'abord d'ordre politique, il va sans dire qu'elle se reflète dans la culture et la littérature : on songe par exemple à *Boule de suif* de Maupassant ou au recueil de Bloy, *Sueur de sang*.

139. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 42.

admirer¹⁴⁰. » Là où, pour les lettrés de l’Ancien Régime, l’admiration était utile et devait aboutir sur un « savoir-faire pratique¹⁴¹ », pour Sainte-Beuve l’admiration se suffit à elle-même : elle est purement contemplative. Ici le classique n’a plus d’autre fonction que de s’offrir à l’émerveillement, rien d’autre à faire, pour reprendre une formule que Michel Foucault employait dans un autre contexte, « que scintiller dans l’éclat de son être¹⁴². »

Il faut mentionner toutefois que l’article de Sainte-Beuve est traversé de remarques qui viennent contredire ce désir d’un rapport d’admiration strictement désintéressé. Plusieurs passages laissent en effet entendre que les classiques ne sont pas *seulement* des objets d’émerveillement ; Sainte-Beuve va jusqu’à leur conférer une fonction pragmatique : « L’idée de classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure¹⁴³. » Si le classique se caractérise par l’influence dont il rayonne et par la postérité qu’il engendre, c’est donc qu’il ne s’offre pas uniquement à la contemplation : il assume aussi une fonction de relance culturelle et configure la suite des choses¹⁴⁴.

Ailleurs dans le même article, Sainte-Beuve reconnaît aux classiques une valeur d’émulation : « demandons-nous de temps en temps, le front levé vers les collines et les yeux attachés aux groupes de mortels révéérés : *Que diraient-ils de nous ?*¹⁴⁵ » Les chefs-d’œuvre du passé sont ici des exemples d’excellence ; ils maintiennent *la barre haute*. Leur grandeur doit inciter les écrivains à se surpasser, à hisser la qualité de leurs œuvres au même niveau que ces figures supérieures.

Ces exemples démentiraient l’idée d’un rapport d’admiration désintéressée aux classiques si Sainte-Beuve, après les avoir soulevés, ne se rétractait aussitôt : « Mais pourquoi parler toujours d’être auteur et d’écrire ? il vient un âge, peut-être, où l’on n’écrit

140. *Ibid.*, p. 54.

141. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 65.

142. Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 313.

143. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 40.

144. On notera que pour Sainte-Beuve, la fonction du modèle n’est évidemment pas prescriptive ; selon lui, les écrivains se réfèrent d’abord aux grandes figures classiques pour légitimer leur liberté créatrice : « Il en résulte que nous avons, moins que tout autre peuple, trouvé dans nos ancêtres-auteurs de quoi réclamer hautement à certains jours nos libertés littéraires et nos franchises, et qu’il nous a été plus difficile de rester classiques encore en nous affranchissant. » (*Ibid.*, p. 49.) Ici nous retrouvons d’une certaine manière l’idée de la fécondité paradoxale du classique pour les romantiques que nous avons développée plus haut : « Du modèle à imiter au modèle romantique », *supra*, p. 77-80 (voir en particulier le dernier paragraphe de la p. 78).

145. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 54.

plus. Heureux ceux qui lisent, qui relisent, ceux qui peuvent obéir à leur libre inclination dans leurs lectures !¹⁴⁶ » Ainsi c'est bien à une conception « lectrice » du classique — dépourvu de toute pertinence pragmatique — qu'invite d'abord l'article de 1850.

Seulement : comment faut-il comprendre ces remarques contradictoires ? Ce qui apparaît vraisemblablement dans les hésitations de Sainte-Beuve, c'est sa difficulté à concevoir un rapport au classique qui soit purement contemplatif, détaché de tout usage pratique. Certes, nul n'a jamais été forcé d'écrire et de participer à la vie des lettres. Il n'en reste pas moins que le point de vue structurant de la relation lettrée au classique a longtemps été celui des écrivains ; du moins cela fut-il le cas tant que les chefs-d'œuvre du passé assumèrent la fonction de modèle à imiter. Il ne faut pas minimiser l'importance d'une telle perspective car elle est essentielle, oserons-nous dire, à la relance culturelle. Peu importe que l'influence du chef-d'œuvre soit directe (en aboutissant à son imitation) ou indirecte (en suscitant l'émulation, ou en donnant envie de créer à son tour) : la continuité des lettres est difficilement imaginable sans ce sentiment grisant que procure la grande œuvre — sans ce désir de vouloir faire aussi bien ou mieux que ce qu'on admire. « Je veux être Chateaubriand ou rien » : cette formule demeurée célèbre, que Hugo prétendait avoir notée dans un journal intime un peu avant sa quinzième année, montre bien que le sentiment de la grandeur peut susciter l'envie d'être grand à son tour¹⁴⁷.

C'est justement parce que le point de vue de l'écrivain revêt une telle importance que surgit la question suivante : qu'est-ce qui peut expliquer ce glissement d'une relation pratique et féconde à un rapport strictement lecteur aux classiques ? Comment analyser le déplacement opéré dans l'article de 1850 ? Les réponses sont variées. Nous pouvons indiquer d'abord que Sainte-Beuve se place non du point de vue de l'écrivain mais de celui du lecteur ou, si l'on peut dire, du « lecteur-critique » : « Il vient une saison dans la vie, où, tous les voyages étant faits, toutes les expériences achevées, on n'a pas de plus vives jouissances que d'étudier et d'approfondir les choses qu'on sait, de savourer ce qu'on sent, comme de voir et de revoir les gens qu'on aime : pures délices du cœur et du goût dans la

146. *Ibid.*

147. À propos de la formule, voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil (1802-1851)*, Paris, Fayard, 2001, p. 142. Sur l'admiration et sa vertu d'émulation, voir Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 88-93.

maturité¹⁴⁸. » Ce n'est clairement pas la perspective du créateur qui s'exprime ici, mais celle d'un érudit que la simple jouissance des classiques contente. Posture qui n'est pas rare au XIX^e siècle, et que l'on peut en partie attribuer au goût de l'érudition qui se renouvelle et se répand dès les lendemains de la Révolution¹⁴⁹. Celle-ci trouvera d'ailleurs son lot de détracteurs, parmi lesquels Renan : « Quelle plate manière que ce système de vie intellectuelle qui se contente de *ruminer*, mastiquer, s'occuper, tripoter des classiques...¹⁵⁰ » Cette mise à l'index est significative du fait que le XIX^e siècle tend à favoriser et légitimer la fréquentation purement lectrice des œuvres littéraires.

À un niveau plus profond, il faut évoquer aussi le déclin du régime de mémoire traditionnelle supposée par l'*historia magistra vitae*, qui fait place peu à peu à un autre type de mémoire¹⁵¹ : une mémoire historienne qui privilégie des modes d'appropriation intellectuels et critiques du passé¹⁵². En plus du point de vue qu'adopte Sainte-Beuve et du contexte de sa prise de parole, il faut donc comprendre la possibilité d'une fréquentation désintéressée des classiques par l'avènement d'un nouveau type de mémoire, qui renvoie à l'histoire « pour elle-même », « cette passion », disait Thibaudet, « qui fait que les palais des rois ne sont plus bons pour nous qu'à loger des musées et des bibliothèques¹⁵³ ». Mentionnons toutefois que la montée en puissance de l'histoire n'implique pas l'effacement de la mémoire traditionnelle. À cet égard l'article de Sainte-Beuve offre une

148. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 54.

149. Sur les métamorphoses et les développements de l'érudition au XIX^e siècle, voir Stéphane Zékian, « Du commentaire à l'enquête », dans *op. cit.*, p. 175-191 ; Anne-Gaëlle Weber, « Formes de l'érudition littéraire au XIX^e siècle », *Belphégor*, n° 17, 2019 ; Judith Schlanger, « La vocation de l'érudit », *La Vocation* (Seuil, 1997), Paris, Pocket, « Agora », 2020, p. 189-257.

150. Ernest Renan, *Œuvres complètes*, t. IX, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 272, cité par Judith Schlanger, *ibid.*, p. 216. Nous pouvons rapprocher la citation que nous venons de faire de ces lignes tirées de *L'Avenir de la science* : « c'est une bien vaine existence que celle de l'érudit curieux qui a passé sa vie à s'amuser doctement et à traiter frivolement des choses sérieuses. » (Ernest Renan, *L'Avenir de la science* [1890], éd. Annie Petit, Paris, Flammarion, « GF », 1995, p. 204.) Précisons que Renan ne condamne pas l'érudition en bloc ; il s'oppose seulement à cette pratique lorsqu'elle se limite à elle-même et ne se poursuit pas dans la pensée. En effet selon Renan, les classiques ont une pertinence épistémique tout à fait concrète : nous revenons sur cette idée dans notre septième chapitre intitulé « Les classiques au service de la philologie selon Renan », *infra*, p. 109-115.

151. Nous renvoyons une fois de plus aux analyses de Reinhart Koselleck, « “Historia magistra vitae” ». De la dissolution du “topos” dans l'histoire moderne en mouvement », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. de Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 37-62.

152. Nous abordons cette question de manière approfondie dans notre quatrième partie, « Distances », *infra*, p. 106-131.

153. Albert Thibaudet, « Dans le monde de la mémoire » (1925), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 1026.

double illustration : en plus des hésitations de son auteur à assumer un rapport absolument désintéressé aux classiques, à l'origine de sa rédaction on retrouve, rappelons-le, la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 — qui fait du classique un modèle à imiter. Ces deux exemples montrent bien que la mémoire historique ne se substitue pas à la « mémoire-tradition » ; toutes deux coexistent au long du XIX^e siècle. Et du reste il n'est pas impossible de les envisager imbriquées au sein d'une même conception : « quand nous avons besoin d'un modèle », écrit ainsi Goethe, « nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau. Tout le reste, nous devons le considérer seulement du point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon¹⁵⁴. » Goethe, ici, tente visiblement de concilier l'esprit historique et l'idée d'atemporalité des modèles associée au principe d'imitation.

L'hypotypose de Sainte-Beuve

Attachons-nous maintenant de manière plus approfondie à la conception de la littérature mondiale qui se dégage de l'article de Sainte-Beuve. Une telle conception présume l'hétérogénéité des données culturelles, la multiplicité des scènes nationales ou locales ; elle suppose l'idée d'*abondance*. Ce n'est pas là une singularité de la pensée de Sainte-Beuve : la diversité apparaît comme « une condition de la littérature mondiale telle que la conçoit le romantisme allemand¹⁵⁵. » On ne saurait penser le patrimoine littéraire mondial en faisant litière de son caractère innombrable et bourgeonnant ; on ne saurait l'habiter sans la certitude qu'il y a trop à lire et qu'on ne pourra jamais tout lire, sans ce sentiment de vertige que suscite sa masse immesurable. Mais justement parce qu'elle présente une situation de trop-plein culturel, la littérature mondiale demande à être débroussaillée et, comme sur les rayons d'une bibliothèque, *mise en ordre*.

Ce double enjeu de la pluralité et de son organisation, Sainte-Beuve n'est évidemment ni le premier ni le dernier à s'y confronter. De fait, son article s'inspire de l'idée de

154. Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, *op. cit.*, p. 206.

155. Christophe Pradeau, « Présentation de "Philologie de la littérature mondiale" d'Erich Auerbach », dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2005, p. 17.

Weltliteratur que Goethe avait théorisée quelques décennies plus tôt¹⁵⁶. L'auteur allemand invitait alors à considérer la poésie comme un « patrimoine commun à l'humanité¹⁵⁷ » ; insistant avec vigueur sur l'existence d'œuvres éminemment admirables dans chaque région du globe, il soulignait l'enrichissement possible de contacts féconds entre les littératures nationales¹⁵⁸. Plus tard, Erich Auerbach se réclamera de Goethe lorsqu'il réfléchira lui-même à la *Weltliteratur* : la littérature mondiale, sous sa plume, renvoie à la communauté humaine en tant que « fécondation réciproque du divers¹⁵⁹. » Auerbach soulève par ailleurs l'inévitable problème de la synthèse : comment penser l'unité — mais non l'homogénéité — de la profusion et de la diversité des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ? Comment procéder à l'organisation d'un « matériau infini, qui ne cesse de s'accroître¹⁶⁰ » ?

Avant Auerbach, Sainte-Beuve se heurte donc à des questions semblables, lui qui cherche à baliser un patrimoine colossal aux contours mal définis. Son souci est moins de proposer un inventaire que de suggérer les moyens d'ordonner l'hétérogène et de synthétiser l'abondant. Dans les dernières pages de son article, à travers une longue hypotypose, il imagine ainsi un Parnasse idéal, son « Temple du goût », « le Panthéon de tous les nobles humains¹⁶¹ » qui, à bien des égards, apparaît comme une tentative de cartographier le relief accidenté de la mémoire élargie qu'il cherche à promouvoir. Nous avons déjà une bonne idée de son effectif ; comme on doit s'y attendre, classiques antiques, modernes, étrangers figurent dans cette esquisse de panthéon. Aussi, plutôt que d'énumérer les noms propres, nous voudrions en dégager les principes structurants et l'économie générale, de façon à voir comment Sainte-Beuve organise un canon littéraire répondant à sa conception vaste et inclusive du classique. Étant donnée sa portée, celle-ci

156. Antoine Compagnon l'a noté dans *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 284. Le fait que Sainte-Beuve cite Goethe à de nombreuses reprises dans son article, en plus des concordances de sa conception avec celle de l'auteur allemand, autorisent le rapprochement que nous proposons ici.

157. Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, *op. cit.*, p. 206.

158. Plus encore, à l'époque où parle Goethe, ces contacts apparaissent nécessaires afin de ne pas tomber dans une « présomption pédantesque » à laquelle vouerait l'isolement : « Le mot de *Littérature nationale* ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de *Littérature universelle*, et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. » (*Ibid.*)

159. Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale » (1952), trad. de Diane Meur, texte publié dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *op. cit.*, p. 25.

160. *Ibid.*, p. 30.

161. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 50.

peut paraître séduisante : mais qu'en est-il concrètement, lorsque Sainte-Beuve sort du domaine de l'abstraction et met sa conception à l'épreuve de la masse bariolée des grands noms de la littérature mondiale ?

Pour que l'idée de classique et le canon proposés par notre critique soient en adéquation, il s'agit « de rien sacrifier, de rien déprécier », de « n'exclure personne entre les dignes » : il faut rebâtir le « Temple du goût » en l'agrandissant¹⁶². C'est dans ce but que Sainte-Beuve élabore son hypotypose ; il convie le lecteur à le suivre dans une enceinte imaginaire semée de temples et de collines, au sein de laquelle coexistent les différents classiques. La description de ce lieu idéal s'organise d'abord par un travail de mise en espace. Des hiérarchies de valeur établies par Sainte-Beuve règlent avant tout la répartition spatiale du panthéon imaginaire : si le lieu n'exclut personne qui mérite d'y figurer, il importe que « chacun y [soit] à sa place¹⁶³ ». Ainsi « Homère, comme toujours et partout, y serait le premier » ; trois poètes orientaux seraient « derrière lui¹⁶⁴ ». Virgile se trouverait « [sur] la colline la plus en vue et la plus accessible », et « [sur] la même colline que Virgile, et un peu plus bas, on verrait Xénophon¹⁶⁵ ». On remarquera au passage que Sainte-Beuve se fait le complice du mouvement de réhabilitation de l'époque médiévale au XIX^e siècle : « Le moyen âge, croyez-le bien, et Dante occuperaient des hauteurs consacrées¹⁶⁶ ».

Cette organisation spatiale selon un axe vertical permet de donner à voir aisément et directement les rapports hiérarchiques entre les classiques à l'intérieur du canon. La mise en espace ordonne la masse innombrable du patrimoine littéraire mondial ; Sainte-Beuve d'ailleurs fait de cet idéal d'ordre un point de mire avoué : « la confusion apparente [de l'enceinte idéale] ne serait jamais sans accord et sans harmonie¹⁶⁷ ». L'objectif est de dégager la vue et d'assurer que chacun y voie clair, en faisant valoir le meilleur d'abord (les grands auteurs situés sur les hauteurs des collines ou sur les portiques des temples) et les écrivains secondaires ensuite (situés en contrebas).

162. *Ibid.*

163. *Ibid.*

164. Vâlmiki, Vyasa et Ferdowsi (*ibid.*, p. 51).

165. *Ibid.*, p. 52.

166. *Ibid.*, p. 53. Sur la mise en valeur du Moyen Âge au XIX^e siècle, voir Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2006.

167. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 51.

Pareille organisation ne se veut pas rigide ; si elle établit des hiérarchies en répartissant les classiques dans l'espace, elle insiste aussi sur la liberté de regard et de circulation de tout un chacun à l'intérieur des terres consacrées : « Et, malgré tout, ces demi-dieux une fois honorés, ne voyez-vous point là-bas une foule nombreuse et familière d'esprits excellents qui va suivre de préférence les Cervantes, les Molière toujours [...] ?¹⁶⁸ » Chacun est libre d'élire ses propres figures tutélaires, même si elles ne trônent pas aux plus hauts sommets. Sainte-Beuve, visiblement, cherche ici à assurer l'objectivité de la valeur culturelle — en imposant des hiérarchies — tout en laissant place à un certain relativisme.

Outre les répartitions hiérarchiques, d'autres formes de mises en relation structurent elles aussi l'hypotypose et participent du même coup à la disposition des classiques en un « panthéon intelligible ». Elles visent à mettre en avant les ressemblances qui, dans le vaste creuset de la littérature mondiale, ne se donnent pas à voir d'elles-mêmes. La tâche de Sainte-Beuve est de les faire apparaître ; il s'agit d'être attentif aux liens éventuels et aux points de contact entre les auteurs. Certaines mises en relation tombent sous le sens ; elles sont tout bonnement formulées à travers la répartition spatiale : « les nations diverses », par exemple, « auraient chacune un coin réservé¹⁶⁹ ». Mais le plus souvent, Sainte-Beuve se plaît aux rapprochements inattendus et audacieux¹⁷⁰, ce qui laisse à penser que la mémoire culturelle telle qu'il la conçoit, loin de se satisfaire de l'inertie et de la stabilité, doit être envisagée dans une dynamique relationnelle : « les auteurs se plairaient à [...] sortir [de leurs places réservées], et ils iraient en se promenant reconnaître, là où l'on s'y attendrait le moins, des frères ou des maîtres¹⁷¹ ».

Sainte-Beuve, enfin, établit des points de jonction à travers ce que l'on pourrait qualifier d'*esthétique de l'entretien*¹⁷² : « Lucrèce, par exemple, aimerait à discuter l'origine du monde et le débrouillement du chaos avec Milton ; mais, en raisonnant tous deux dans leur sens, ils ne seraient d'accord que sur les tableaux divins de la poésie de la nature¹⁷³. » Le

168. *Ibid.*, p. 53.

169. *Ibid.*

170. Parmi les nombreux exemples que nous pourrions rapporter, contentons-nous de citer celui-ci : « Les Solon, les Hésiode, les Théognis, les Job, les Salomon, et pourquoi pas les Confucius lui-même ? accueilleraient les plus ingénieux modernes, les La Rochefoucauld et les La Bruyère ». (*Ibid.*, p. 51.)

171. *Ibid.*, p. 53.

172. C'est le mot qu'emploie Sainte-Beuve dans son article : « Virgile entouré de Ménandre, de Tibulle, de Térence, de Fénelon, se livrerait avec eux à des entretiens d'un grand charme et d'un enchantement sacré » (*ibid.*, p. 52).

173. *Ibid.*, p. 53.

dialogue tend à déshistoriser les classiques et à mettre au jour des similitudes transhistoriques, par-delà les désaccords. Ainsi Xénophon, qui « plus bas » que Virgile, « réuni[t] autour de lui les attiques de toute langue et de tout pays, les Addison, les Pellisson, les Vauvenargues, tous ceux qui sentent le prix d'une persuasion aisée, d'une simplicité exquise et d'une douce négligence mêlée d'ornement¹⁷⁴. »

De nombreuses prosopopées émaillent de la sorte l'hypotypose de Sainte-Beuve, faisant converser entre eux des classiques aux affinités quelquefois insoupçonnées. Il arrive que Sainte-Beuve crée des associations entre des figures canoniques apparemment antagoniques, comme s'il cherchait, par-delà les oppositions, à révéler l'eurythmie du canon littéraire. Par exemple, en plaçant sur le plus haut sommet Pope et Despréaux aux côtés de Virgile et d'Horace, l'Anglais devient « moins irritable » et le Français « moins grondeur » ; et en y situant Montaigne également, ce dernier « achè[er]v[e] d'ôter à ce coin charmant tout air d'école littéraire¹⁷⁵. » La conception traditionnelle et restreinte du classique ne songerait pas à camper Montaigne auprès de tels écrivains (elle lui en refuserait le statut de classique même) : or pour Sainte-Beuve, l'auteur des *Essais* assume une fonction d'équilibre dans l'économie du canon. La mise en relation ne vise pas à fabriquer une unité factice, mais au contraire à suggérer que la diversité et la contradiction sont constitutives de la notion de classique : ici le canon littéraire est un vaste sanctuaire polyphonique, où résonnent les échos tantôt harmonieux, tantôt divergents, toujours coexistants, d'une littérature séculaire et mondiale.

Quelles conclusions devrait-on tirer de l'hypotypose de Sainte-Beuve ? Notons d'abord qu'elle offre une illustration du critique à l'œuvre. Bien qu'il nie toute prétention à se faire « architecte ou ordonnateur¹⁷⁶ » du canon littéraire, c'est pourtant à cette activité qu'il se livre, aussi partiel et inachevé qu'apparaisse le résultat de son entreprise. Le critique esquisse les grands traits du patrimoine des lettres tel qu'il se le représente : il signale les intersections, suggère des rassemblements, établit des hiérarchies, note les antagonismes

174. *Ibid.*, p. 52.

175. *Ibid.*

176. « Pour moi, qui ne saurais à aucun degré prétendre (c'est trop évident) à être architecte ou ordonnateur d'un tel Temple, je me bornerai à exprimer quelques vœux, à concourir en quelque sorte pour le devis. » (*Ibid.*, p. 50.)

— en un mot il pense l'équilibre global du panthéon. En même temps qu'il s'affaire à mettre de l'ordre dans le fatras immaîtrisable des chefs-d'œuvre du passé, Sainte-Beuve ressemble à un cicérone qui, sans jamais se montrer péremptoire, guide le profane dans le paysage accidenté de la littérature mondiale.

En son principe la spatialisation des classiques peut faire office d'une méthode mnémotechnique (car elle associe ces derniers à des lieux précis), mais elle concourt surtout à l'accomplissement d'une synthèse. La tâche de Sainte-Beuve, ici, est d'autant plus ardue que son objet — les classiques de la littérature mondiale — est vaste, difficilement appréhendable. Comme le notent Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault dans une réflexion sur la littérature mondiale, « plus la bibliothèque s'accroît et moins on la maîtrise, plus il nous appartient de la ranger et de la comprendre comme totalité. L'impossible saisie du divers implique les tentatives de rassemblement¹⁷⁷. » En réunissant les grands auteurs en un même espace tout en respectant leur inévitable hétérogénéité, Sainte-Beuve cherche à embrasser la démesure à laquelle il s'attaque. C'est d'ailleurs ici qu'apparaît l'intérêt de l'hypotypose : la description veut tout faire tenir ensemble ; et parce qu'elle est une mise en écriture, elle apparaît déjà comme la saisie d'un réel abondant. De surcroît, l'hypotypose est une figure qui s'appuie sur l'innombrable des détails, sur la vivacité du trait et le dynamisme des images qu'elle convoque ; elle est un procédé qui cherche à *donner à voir* comme si on y était, à *tout montrer* ce qu'on devrait voir. Voilà bien une tentative pour penser la profusion confuse du passé des lettres et lui conférer un peu d'intelligibilité — de façon à donner à l'admiration ce qui mérite d'être admiré.

Et sur ce point Sainte-Beuve touche à un aspect essentiel de la question du classique. De fait, peu importe le sens qu'on lui donne, le classique désigne toujours un titre d'œuvre ou un nom d'auteur qui fait saillie sur l'horizon des lettres. Par rapport au total de la masse écrite il se distingue, émerge, rayonne tel un phare¹⁷⁸. Or, l'exception est-elle vraiment encore exceptionnelle lorsque l'ordre culturel abonde en exceptions ? Parce qu'elle préconise la multiplicité des corpus, la conception de Sainte-Beuve ne tend-elle pas à diluer

177. Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, « Introduction », dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *op. cit.*, p. 7.

178. Voir ce que nous disons dans notre introduction, *supra*, p. 6-7.

l'attention lettrée à l'égard de l'admirable — et corrélativement, la portée de la valeur classique ?

Il est difficile de répondre à de telles questions. En revanche on peut déplacer légèrement la perspective en nous demandant en quel sens le XIX^e siècle conçoit et gère la pluralité dans les lettres. Pour éclairer ce point, revenons un instant à la perspective d'Ancien Régime. Même s'il élisait un patrimoine sélectif, l'âge classique présentait en quelque sorte, comme le dit Judith Schlanger, une situation culturelle saturée : la mémoire des œuvres, alors, constituait une sorte de « corne d'abondance » en offrant aux écrivains une matière poétique inépuisable¹⁷⁹. À partir d'un cercle restreint de chefs-d'œuvre, une réelle infinité de variations possibles. Dans un tel cadre, la tradition littéraire semble *pleine* en étant une « source féconde qu'on peut toujours reprendre sous un rapport ou un autre, ce qui la laisse longtemps vive parce que longtemps vitale¹⁸⁰. » Le sentiment de plénitude ne vient pas ici de ce que le patrimoine classique embrasse le tout-venant des lettres (évidemment), mais de ce qu'il offre aux lettrés *tout ce qu'il leur faut*.

Que se passe-t-il au XIX^e siècle ? Qu'arrive-t-il alors pour que le sentiment de trop-plein culturel apparaisse désormais problématique ? Nous retrouvons la question du progrès que nous évoquions au début de notre chapitre. En effet pour le XIX^e siècle l'impression de surabondance ne procède pas de la plénitude de la perfection classique, mais de l'accumulation indéfinie des œuvres et de la diversité des corpus. Il n'est plus exactement question de saturation — car l'horizon culturel, malgré son abondance, ne paraît jamais tout à fait rempli — mais d'*éparpillement* ; et l'on ne cherche plus la variation, mais la *nouveauté*. En ce sens l'enjeu n'est pas quantitatif mais bien qualitatif : c'est parce que le XIX^e siècle valorise la différence et l'unique et parce qu'il rejette la répétition et l'harmonieux qu'il conçoit la pluralité culturelle comme foncièrement hétérogène. Hétérogène, disséminée, et donc éminemment problématique : car sous ce rapport, c'est l'attention lettrée elle-même qui se trouve forcément dispersée à son tour. Les grandes synthèses — souvent inachevées — mises en œuvre par le XIX^e siècle cherchent justement

179. Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, « Littérature », 2016, p. 40.

180. *Ibid.*, p. 42.

à rassembler un tant soit peu l'éclatement de l'ordre culturel¹⁸¹. De ce point de vue l'hypotypose de Sainte-Beuve cherche à *rendre visible* — à concentrer l'attention sur ce qu'il juge admirable.

Limites de la conception du classique de Sainte-Beuve

Par sa complexité et l'adresse avec laquelle elle semble résoudre les difficultés entraînées par un canon élargi, l'hypotypose de Sainte-Beuve peut paraître remarquable. Et néanmoins elle n'est pas exempte d'un certain nombre d'apories. En premier lieu : certes, la description du canon littéraire élaborée par le critique présente en théorie tous les éléments pour fixer l'innombrable et mettre en ordre l'hétérogène. Mais dans les faits elle ne réalise aucun programme : elle n'offre qu'une esquisse. D'ailleurs Sainte-Beuve place de son propre aveu sa description sous le signe du lacunaire, appelant à une véritable synthèse du patrimoine des lettres¹⁸². Aussi son hypotypose apparaît-elle comme un prototype, comme l'ersatz d'un projet qui doit advenir ; la refonte véritable du canon souhaitée par Sainte-Beuve est à peine entamée.

Dans les faits, serait-il possible de réunir tous les classiques de la littérature mondiale en un seul tableau ? Du côté de Sainte-Beuve, que ce soit avant ou après son article de 1850, la *réalisation* concrète d'une pareille ambition n'a jamais vu le jour. L'essentiel de sa critique élabore des « tableaux » ou des « portraits » : formes statiques, qui saisissent d'abord les classiques en tant qu'individualités — et non à l'intérieur d'une représentation générale où ils sont mis en relation¹⁸³. Son célèbre *Port-Royal*, paru entre 1840 et 1859, est sans doute ce qui se rapproche le plus d'une fresque saisissant la littérature dans sa

181. L'idéal de synthèse de la totalité du réel, qui entend réunir ses contradictions et en embrasser l'impureté, est un idéal hérité du romantisme. Georges Gusdorf parle d'une « épistémologie de la totalité ». (Georges Gusdorf, *Le Romantisme* [1982], t. I, Paris, Payot & Rivages, « Grande Bibliothèque Payot », 1993, p. 392 *sqq.*) Sainte-Beuve offre une esquisse de synthèse avec son article ; et quant à l'idéal d'une synthèse du réel demeurée inachevée au XIX^e siècle, on peut penser, du côté du roman, à *La Comédie humaine*.

182. Souvenons-nous en effet cette phrase déjà citée, placée en tête de l'hypotypose : « je me bornerai à exprimer quelques vœux, à concourir en quelque sorte pour le devis ». (Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 50.)

183. Voir par exemple son *Tableau historique et critique de la Poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Sautet, 1828, 2 vol., ou encore ses *Portraits littéraires*, Paris, Didier, 1844, 2 vol., et ses *Portraits de femmes*, Paris, Didier, 1844, tous deux réédités dans ses *Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949-1951, 2 vol. Sainte-Beuve a aussi écrit des *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1846, 3 vol.

dynamique d'ensemble¹⁸⁴ ; mais loin de concerner les classiques de la littérature mondiale, son objet se borne aux jansénistes français du XVII^e siècle. On peut donc douter de la faisabilité d'une véritable synthèse de l'« hétérogénéité classique » ; et même en supposant qu'un chantier pharaonique comme celui-ci soit envisageable, Sainte-Beuve ne lui donna jamais jour. Dans son article, il préfère en déléguer la tâche à son lecteur¹⁸⁵ : « Voilà nos classiques ; l'imagination de chacun peut achever le dessin et même choisir son groupe préféré¹⁸⁶. »

« [C]hacun peut achever le dessin », dit Sainte-Beuve ; et pourtant, le relativisme qui se dégage de sa conception du classique ne manque pas d'être freiné, en une apparente contradiction, par le désir d'un canon immuable : « Car il faut choisir, et la première condition du goût, après avoir tout compris, est de ne pas voyager sans cesse, mais de s'asseoir une fois et de se fixer. Rien ne blase et n'éteint plus le goût que les voyages sans fin ; l'esprit poétique n'est pas le Juif errant¹⁸⁷. » Il faut comprendre, à notre avis, cette contradiction comme une opération de sauvetage de l'objectivité de la valeur littéraire¹⁸⁸. Ce que voudrait Sainte-Beuve, c'est un canon inclusif, accueillant les œuvres à venir, et qui demeurerait en même temps relativement immuable. Pour des raisons évidentes, cette position est difficilement tenable, d'autant plus que c'est une relation désintéressée aux classiques que le critique cherche à promouvoir. Un tel rapport détermine une grande flexibilité du canon littéraire, car l'accession au rang de classique n'est régie par nulle autre condition que l'admiration — ou le goût du moment. Les dynamiques d'inclusion et de rejet sont alors facilitées et, par là, deviennent possiblement innombrables. Malgré ses

184. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Port-Royal* (1840-1859), éd. Maxime Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953-1955, 3 vol.

185. Selon la perspective romantique, la tâche de la synthèse ne reviendrait pas au « critique en guide », mais à tout un chacun : « Conformément au protocole romantique, c'est à l'individu qu'il revient de relever le défi de la synthèse, parce que seul un individu est en mesure de donner à une telle entreprise l'unité rayonnante sans laquelle elle ne saurait habiter les mémoires avec cette chaleur qui est le propre de l'œuvre d'art authentique. » (Christophe Pradeau, « Présentation de "Philologie de la littérature mondiale" d'Erich Auerbach », *loc. cit.*, p. 18.)

186. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, p. 53.

187. *Ibid.*

188. Antoine Compagnon a parlé à propos de l'article de Sainte-Beuve d'un essai de « sauvetage des classiques ». (Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 278.)

précautions, la conception du classique d'après Sainte-Beuve tend donc à favoriser une atomisation du noyau classique et une instabilité du canon littéraire.

Dernière remarque : le fait de ne considérer les classiques qu'en objets d'admiration ne risque-t-il pas de conduire à leur muséification ? On peut à bon droit louer la largeur des vues de Sainte-Beuve ; mais parce que celles-ci préconisent la pluralité culturelle, elles tendent à retirer aux classiques toute fécondité — toute pertinence pragmatique. Dans son article, répétons-le, il s'agit de donner à voir et à admirer les grands auteurs et les grandes œuvres, exclusivement. D'un tel rapport à la mémoire littéraire on retrouve le cas extrême avec les poètes orientaux, dont le critique nous dit qu'il est bon « de savoir du moins que de tels hommes existent¹⁸⁹ ». Il suffit d'*être au fait* : or il est évident que cette façon de se rapporter aux classiques conduit à leur spectacularisation. Sainte-Beuve présente ainsi son canon comme un « hommage rendu à ce qu'il suffit d'apercevoir et de reconnaître », où « l'œil [se complaît] en mille spectacles agréables ou augustes¹⁹⁰ ». Au moment où le chef-d'œuvre du passé a définitivement perdu la pertinence pragmatique que lui conférait sa fonction de modèle à imiter, Sainte-Beuve le redéfinit pour en faire une donnée culturelle qui *est*, sans autre finalité que celle de se donner à l'émerveillement des lettrés.

Mais disons-le : Sainte-Beuve présente en quelque sorte un cas limite. Au long du XIX^e siècle, la plupart du temps les classiques ne sont pas considérés seulement comme des œuvres éminemment dignes d'admiration, mais aussi comme des objets d'étude — ce qui suppose de tout autres rapports qu'une simple relation contemplative. C'est ce qu'il s'agit maintenant de regarder dans une dernière partie consacrée à Renan et Lanson, qui envisagent tous deux — mais chacun à sa manière — le classique en tant qu'objet de science et de connaissance.

189. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, p. 51.

190. *Ibid.*

QUATRIÈME PARTIE DISTANCES

Si nous savons que dès la seconde moitié du XVIII^e siècle la critique littéraire manifeste des velléités d'émancipation¹, et que bien avant l'éveil d'une nouvelle conscience historique qu'entraînera la Révolution, cette pratique entend libérer son discours de l'« admiration rituelle de l'œuvre exemplaire des Anciens² », ce n'est qu'au long du XIX^e siècle qu'elle se détache véritablement de la création à proprement parler et qu'elle se constitue en discipline autonome. Elle devient alors un discours *sur* la littérature, indépendant *de* la littérature³. Cette mutation dans la manière de parler des chefs-d'œuvre et des grands auteurs signale le passage d'un paradigme normatif — qui engage surtout la critique à l'énonciation de jugements esthétiques — à un paradigme analytique selon lequel il s'agit au premier chef de saisir, de décrire et d'expliquer un *objet*.

On ne saurait comprendre ce changement épistémologique sans le replacer dans le contexte, au XIX^e siècle, de l'hégémonie grandissante des modèles des sciences dans le champ général du savoir. C'est ce contexte qu'évoque Gadamer dans les premières pages de *Vérité et Méthode*, en regrettant que les sciences de l'esprit se soient inventées par analogie avec la méthode des sciences exactes⁴. De fait, il est significatif à cette époque que le discours sur les œuvres, en même temps qu'il affirme son autonomie et devient une pratique raisonnée et consciente de ce qu'elle fait, tend bien souvent à se réclamer d'une certaine scientificité. Scientificité qu'il faut comprendre ici en un sens large, car sous ce terme, combien de différentes manières de faire et de penser, combien de nuances et d'oppositions ! L'« *histoire naturelle littéraire*⁵ » qu'entend composer Sainte-Beuve, ainsi, n'est pas assimilable aux ambitions de Jean-Jacques Ampère, qui se fait le chantre d'une

1. Ces velléités d'émancipation sont concomitantes à l'épuisement de la topique de l'*historia magistra vitae*, phénomène que nous avons abordé dans « Une temporalité nouvelle », *supra*, p. 28-30.

2. Roger Fayolle, *La Critique*, Paris, Armand Colin, « U », 1978, p. 67.

3. Ce qui a fait dire à Albert Thibaudet : « La critique telle que nous la connaissons et la pratiquons est un produit du XIX^e siècle. Avant le XIX^e siècle, il y a des critiques. Bayle, Fréron et Voltaire, Chapelain et d'Aubignac, Denys d'Halicarnasse et Quintilien sont des critiques. Mais il n'y a pas la critique. » (Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* [1930], Paris, Les Belles Lettres, « Le goût des idées », 2013, p. 27.) Sur la critique littéraire au XIX^e siècle, voir Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2001.

4. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (1960), trad. de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, « Points Essais », 2018, p. 21 *sqq.*

5. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Mes poisons*, précédé de Henri Guillemin, « Sainte-Beuve secret », Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1965, p. 123.

« science littéraire⁶ » ; et le positivisme de Taine qui traite les œuvres en tant que faits, eux-mêmes « produits » d'une triple détermination (race, milieu, moment)⁷, se distingue de l'« esthopsychologie » qu'Émile Hennequin définit comme la « science de l'œuvre d'art en tant que signe⁸ ». Il n'y a donc pas, au XIX^e siècle, « une » science de la littérature : nous parlerons plutôt d'une pluralité d'approches critiques qui ont pour point commun de se réclamer, à des degrés divers, d'une certaine scientificité⁹. Enfin l'histoire littéraire, qu'il importe évidemment de distinguer de la critique à proprement parler, mais qui constitue elle aussi un type particulier de discours autonome *sur* les œuvres, — l'histoire littéraire s'est conçue dans la première moitié du XIX^e siècle telle une « science nouvelle », en opposition à la vieille critique rhétorique¹⁰.

On notera par ailleurs que l'avènement de ce paradigme analytique-scientifique s'accompagne des développements de l'érudition. Certes la nécessité de faire appel à une information contextuelle approfondie se fait ressentir dès les lendemains de la Révolution. Mais à ce moment son recours est motivé par la volonté de déjouer les obstacles herméneutiques entraînés par le vieillissement soudain des classiques¹¹. Pour la critique « descriptive » et surtout l'histoire littéraire, l'érudition participe avant tout d'un souci de méthode et d'impartialité : le discours sur les œuvres tient à s'appuyer sur des sources extratextuelles et sur un savoir fiable et fondé dans le but de s'objectiver¹².

Enfin, les réformes scolaires du dernier tiers du XIX^e siècle montrent que le paradigme scientifique en vient même à s'imposer dans l'enseignement de la littérature. À partir du Second Empire la formation rhétorique bat de l'aile¹³ ; les réformes de Jules Ferry la remplacent officiellement par le cours d'histoire littéraire en 1880¹⁴. Tel que l'a montré

6. Jean-Jacques Ampère, *De l'histoire de la poésie. Discours prononcé à l'Athénée de Marseille, pour l'ouverture du Cours de littérature*, Marseille, Feissat et Démonchy, 1830, p. 7.

7. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (1864), Paris, Hachette, 1866, p. XXIII.

8. Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris, Perrin et Cie, 1888, p. 22.

9. Roger Fayolle a parlé, à propos de la critique du second XIX^e siècle d'une « génération positiviste », allant de « la critique dogmatique à la critique scientifique ». (Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 111.)

10. Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002, p. 71.

11. Voir « Rapprocher le lointain », *supra*, p. 51-52.

12. Sur la mobilisation de l'érudition par l'histoire littéraire, voir Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 387 *sqq.*

13. André Chervel, *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Retz, « Usuels Retz », 2006, p. 749.

14. *Ibid.*, p. 748. Sur le passage d'un enseignement rhétorique à un enseignement historique de la littérature on peut notamment se référer à Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement », *Figures II* (1969), Paris, Seuil, « Points Essais », 1979, p. 23-42 ; Luc Fraisse, « Les facteurs de continuité : nouveaux

Gérard Genette, désormais seule cette dernière présente une légitimité pédagogique : « l'étude descriptive, libérée de tout souci d'application, échappe par là même au domaine rhétorique et passe, dès le début du siècle, sous la juridiction de la "science" de la littérature, sous la forme que lui a donnée le XIX^e, la seule qui soit reconnue comme objective et enseignable : l'histoire littéraire¹⁵. » C'est l'enseignement de la littérature qui se trouve ici profondément modifié — et avec lui, tout le rapport aux classiques scolaires.

Le paradigme analytique-scientifique tend ainsi à se répandre très largement et à s'imposer au long du XIX^e siècle comme l'un des principaux rapports structurants aux classiques. Quelles en sont les implications ? En quel sens la prise en charge savante ou scientifique de la littérature transforme-t-elle le statut et la valeur des chefs-d'œuvre du passé ? Et dans quelle mesure peut-on dire, concernant ces nouvelles approches, qu'elles fabriquent de la distance à l'égard des classiques ? Notre quatrième partie tente de répondre à ces questions en s'arrêtant sur la pensée d'un philologue et celle d'un historien du dernier tiers du XIX^e siècle : Ernest Renan¹⁶ et Gustave Lanson.

arguments contre la rhétorique », *op. cit.*, p. 359-373 ; Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

15. Gérard Genette, *loc. cit.*, p. 29.

16. Renan, nous le savons, fut aussi écrivain, philosophe, historien : ici nous ne nous intéresserons qu'au Renan philologue.

Chapitre 7 Les classiques au service de la philologie selon Renan

L'esprit philologique : connaître et admirer

On trouve dans *L'Avenir de la science*, écrit en 1848 mais publié en 1890 seulement¹⁷, une réflexion marquée par les développements de l'érudition. Les travaux érudits y sont vus comme un moyen privilégié de connaissance des temps antérieurs ; et les sciences philologiques y sont présentées « comme condition nécessaire de l'histoire de l'esprit humain et de l'étude du passé¹⁸. »

Le grand projet auquel invite cet ouvrage étonnant est celui de recomposer l'« édifice du passé¹⁹ », ou l'histoire de l'esprit humain, en s'appuyant sur l'ensemble de ses traces écrites²⁰. Renan croit en effet que l'étude des œuvres d'une époque précise peut permettre de comprendre et de connaître cette époque : « Il reste à la science un moyen plus direct encore pour se mettre en rapport avec ces temps reculés : ce sont les produits mêmes de l'esprit humain à ses différents âges, les monuments où il s'est exprimé lui-même, et qu'il a laissés derrière lui comme pour marquer la trace de ses pas²¹. » Et là où Sainte-Beuve faisait de l'« avant-soi » un simple objet de contemplation, Renan redonne une utilité tout à fait concrète aux œuvres du passé : la vaste étude à laquelle il aspire ne sera « possible que par l'étude immédiate des monuments, et ces monuments ne sont pas abordables sans les recherches spéciales du philologue²². » Sous cet angle, il faut comprendre l'apologie

17. Cet écart entre les dates de rédaction et de publication n'est pas insignifiant : il suppose que ces « pensées de 1848 » (c'est le sous-titre de l'ouvrage) sont encore jugées actuelles par Renan plus de quarante ans après leur rédaction. Comme le note Annie Petit, malgré un certain nombre d'autocritiques qui touchent surtout à des questions d'ordre formel, « Renan proclame avec fierté sa fidélité aux “idées fondamentales” de sa jeunesse ». (Annie Petit, « Introduction », dans Ernest Renan, *L'Avenir de la science* [1890], Paris, Flammarion, « GF », 1995, p. 8.)

18. Ernest Renan, *ibid.*, p. 185.

19. *Ibid.*, p. 186.

20. Précisons : certes toutes les traces du passé sont à prendre en considération, mais ici il est seulement question d'œuvres de *l'esprit humain* : littérature, philosophie, histoire, etc. Renan ne s'intéresse qu'aux « sources » qui cherchent à élaborer une *pensée*, qui sont *composées*. Il ne s'occupe pas des autres traces écrites qui peuvent retenir l'attention de certains historiens, telles les archives judiciaires et autres documents écrits dont la fonction initiale est purement utilitaire. Sur la distinction entre l'archive « pure » et la source « composée », on se reportera à Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (1989), Paris, Seuil, « Points Histoire », 1997, p. 7-26.

21. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 214-215.

22. *Ibid.*, p. 186.

des sciences philologiques au cœur de *L'Avenir de la science* comme la volonté de promouvoir, aux côtés des sciences de la nature, une « science des produits de l'esprit humain²³ ». La philologie, écrit Renan, « est la science exacte des choses de l'esprit²⁴ » ; elle constitue le seul mode de connaissance valable des produits de l'esprit humain²⁵.

Dans *L'Avenir de la science* la philologie et l'érudition n'ont pas qu'une pertinence épistémique : elles apparaissent en outre comme une condition de l'admiration. Nous croyons, affirme Renan, que notre sentiment d'admiration vient de ce que nous reconnaissons dans le chef-d'œuvre un idéal esthétique atemporel ; dans les faits, « [n]ous n'admirons qu'à la condition de nous reporter au temps auquel appartiennent ces monuments, de nous placer dans le milieu de l'esprit humain²⁶ ». Le chef-d'œuvre paraît certes s'imposer à soi ici et maintenant ; mais pour l'apprécier véritablement, il est nécessaire de tenir compte des circonstances historiques de sa production : la « beauté d'une œuvre ne doit jamais être envisagée abstraitement et indépendamment du milieu où elle est née²⁷. » De même, nous n'admirons réellement une œuvre que parce qu'elle représente la vérité d'une époque précise et qu'elle en peint les mœurs singulières²⁸. Les classiques du XVII^e siècle, ainsi, sont éminemment dignes d'admiration — ce sont d'ailleurs les écrivains favoris de Renan — mais ils ne le sont pas au nom d'un point de vue idéal et dogmatique : « L'admiration absolue est toujours superficielle : nul plus que moi n'admire les *Pensées* de Pascal, les *Sermons* de Bossuet ; mais je les admire comme œuvres du XVII^e siècle. Si ces œuvres paraissaient de nos jours, elles mériteraient à peine d'être remarquées. La vraie admiration est historique²⁹. » Renan refuse les idées d'atemporalité et de « beauté éternelle » associées au chef-d'œuvre et leur oppose une explication d'ordre historique : si les classiques du XVII^e siècle sont dignes d'admiration, c'est parce qu'il est possible à l'heure actuelle de réanimer la présence du passé, c'est parce qu'il est possible d'accéder à

23. *Ibid.*, p. 191-192. Pour cette citation comme pour la suivante, c'est Renan qui souligne.

24. *Ibid.*, p. 200.

25. Sur l'ambition et l'utilité de de la philologie d'après Renan, on se reportera à Judith Schlanger, *La Vocation* (Seuil, 1997), Paris, Pocket, « Agora », 2020, p. 207-210.

26. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 234. On ne peut s'empêcher ici de songer à Ballanche.

27. *Ibid.*, p. 235.

28. À ce titre Renan donne un argument convaincant : une fois qu'un public naguère admiratif eût appris la supercherie de James Macpherson, et qu'il se rendit compte que les poèmes d'Ossian n'étaient pas l'œuvre d'un barde écossais du III^e siècle mais bien celle d'un mystificateur du XVIII^e siècle, il s'en désintéressa : « Si les chants ossianiques de Macpherson étaient authentiques, il faudrait les placer à côté d'Homère. » (*Ibid.*)

29. *Ibid.*, p. 237-238.

leur sens et à leur beauté singulière au moyen de la philologie et l'érudition : « la critique est la condition de la grande esthétique³⁰. » Entre l'œuvre admirée et le lettré admiratif vient s'interposer l'exigence d'un troisième terme : la méthode.

Dans l'œil du philologue

Résumons : la philologie est le moyen que privilégie Renan pour aborder le passé ; grâce à sa « science des produits de l'esprit humain³¹ », les œuvres des époques antérieures pourront être acclimatées au présent, d'un point de vue épistémique aussi bien qu'esthétique. À partir de ce point, nous voudrions nous demander : en quel sens le regard philologique transforme-t-il la face des objets qu'il entend étudier ? En d'autres termes, qu'arrive-t-il aux classiques relus à travers la lorgnette du philologue ?

Dans la visée synthétique de reconstitution de l'« édifice du passé » qui est celle de Renan, toute œuvre de langage, quelle qu'elle soit, se révèle utile. Dans la mesure où ils expriment les époques qui les ont vus naître, les classiques sont de précieux témoins de leur temps, mais pas davantage que n'importe quelle autre forme d'expression écrite ; le philologue ne saurait se limiter à leur étude pour « arriver à concevoir largement la science de l'esprit humain³² ». Autrement dit dans la perspective philologique les chefs-d'œuvre n'occupent pas un rang à part ; ils ne font nullement figure d'exception : « rien n'est inutile ; les œuvres les plus insignifiantes sont souvent les plus importantes, en tant que peignant énergiquement un côté des choses³³. » Renan va donc jusqu'à affirmer qu'en leur valeur de témoins du passé, les ouvrages esthétiquement médiocres sont souvent bien plus pertinents que les classiques eux-mêmes : « à ce large point de vue de la science de l'esprit humain, les œuvres les plus importantes peuvent être celles qu'au premier coup d'œil on jugerait les plus insignifiantes³⁴. » Ou, dit autrement, par l'une de ces métaphores biologiques si nombreuses dans *L'Avenir de la science* : « L'anatomie comparée tire bien

30. *Ibid.*, p. 238.

31. *Ibid.*, p. 191-192.

32. *Ibid.*, p. 245.

33. *Ibid.*, p. 229.

34. *Ibid.*, p. 232.

plus de résultats de l'observation des animaux inférieurs que de l'observation des espèces supérieures³⁵. »

Si les ouvrages médiocres non moins que les chefs-d'œuvre intéressent Renan, c'est qu'il ne lui importe pas de *juger* la valeur du passé, mais bien d'arriver à une *connaissance exacte* de l'esprit humain. Pour le philologue c'est tout l'« avant-soi », ainsi, qui apparaît pertinent. En quoi cette redéfinition de la pertinence du passé témoigne-t-elle d'une mutation dans l'ordre du savoir ? Au modèle épistémique de la *paideia*, qui fait des classiques la base d'une culture humaniste, Renan préfère « un nouvel humanisme, “sérieux”, scientifique, par et pour lequel la science est une religion nouvelle³⁶. » De ce point de vue, les classiques participent moins de la formation de chaque individu par l'apprentissage du jugement et du goût³⁷ qu'ils sont envisagés en véritables objets de science — nécessitant d'être saisis par la méthode scientifique de la philologie, dans le but ultime d'établir des connaissances et des résultats généraux. « Nous ne sommes pas des écrivains qu'on étudie pour leur façon de dire et leur touche classiques », écrit Renan, « nous sommes des penseurs, et notre pensée est un *acte scientifique*³⁸. » Difficile ici de ne pas songer à Taine qui invitait à voir chez le critique le « naturaliste de l'âme », celui qui « accepte les formes diverses » et « n'en condamne aucune et les décrit toutes³⁹. » Pour Renan comme pour Taine, une œuvre n'est pas *importante* du fait de ses qualités esthétiques, mais par sa valeur documentaire. Et dans cette optique, l'excellence formelle des chefs-d'œuvre classiques ne compte plus ; ici leur valeur esthétique supérieure ne saurait se voir plus entièrement abolie.

Le classique est-il une idée morte ?

Une fois la valeur des chefs-d'œuvre du passé neutralisée par la philologie, que devient la pertinence de la notion de classique ? Pour répondre à cette question il faut nous

35. *Ibid.*, p. 245.

36. Annie Petit, *loc. cit.*, p. 14.

37. Sur les idéaux de la formation humaniste, voir Hans-Georg Gadamer, « Concepts directeurs de l'humanisme », dans *op. cit.*, p. 30-80.

38. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 265.

39. Hyppolite Taine, « M. Michelet », III, « L'oiseau » (*Revue de l'Instruction publique*, 15^e année, n° 52, 27 mars 1856, p. 706-710), repris dans *Essais de critique et d'histoire*, 4^e éd., Paris, Hachette, 1882, p. 152, cité par Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 120.

demander en quoi la pensée de Renan se distingue des réflexions que nous avons analysées jusqu'à maintenant. Si les lettrés de chaque génération qualifient de « classiques » des noms propres et des titres d'ouvrages on ne peut plus différents, il est possible néanmoins de relever une constante : le fait de désigner un auteur ou une œuvre sous ce terme accomplit nécessairement une distinction — une singularisation. Ainsi, des lettrés de l'Ancien Régime à ceux du XIX^e siècle, et de Ballanche à Hugo en passant par Stendhal et Sainte-Beuve, faire d'une œuvre ou d'un auteur un *classique* revient toujours à conférer un statut d'exception. C'est bien un tel principe distinctif qui, nous semble-t-il, fait de cette idée une notion si féconde et sans cesse réinvestie par les lettrés : conférer le label « classique », c'est opérer un rehaussement en donnant à voir l'admirable ; c'est placer l'unique, l'exemplaire, l'exception sur un socle autour duquel toute l'activité lettrée pourra s'organiser : appréciation et commentaire, enseignement et formation, création et relance culturelle⁴⁰.

Or dans la perspective scientifique qui est la sienne, la philologie de Renan refuse de tenir compte du statut différencié reconnu d'ordinaire aux classiques. Envisagés comme des archives et réifiés au même titre que n'importe quelle trace écrite du passé, les monuments littéraires ont encore une pertinence, mais celle-ci ne procède plus de leur valeur singulière ou de leur caractère remarquable ; et surtout, la relation du lettré aux chefs-d'œuvre du passé n'est pas différente de celle qui l'unit à la masse informe de l'ensemble des autres écrits de l'esprit humain. Peut-on dire en ce sens que la notion de classique se trouve évidée ? Est-elle encore utile et féconde, si la philologie tend précisément à annuler ce qui distingue certaines œuvres remarquables de tout le reste des sources composées — si elle tend à dissoudre l'exceptionnel dans une masse indistincte de discours ? Renan nous laisse imaginer une situation culturelle où les lettrés ne dialogueraient plus avec des monuments remarquables — et dans ce cadre, il est certain que le classique et sa pertinence conceptuelle paraissent s'effacer.

Mais que le traitement philologique des textes tende à gommer le statut singularisant des chefs-d'œuvre classiques ne change rien au fait que, dans la réalité, certains monuments se dressent et rayonnent davantage que tous les autres. Au-delà des raisons pour lesquelles ils sont jugés supérieurs ou dignes d'admiration, il suffit de remarquer que ces monuments,

40. Sur ce point, voir notre introduction *supra*, p. 6-7.

en ayant de l'importance pour les lettrés, *font saillie* sur l'horizon des lettres. Sur ce point l'effet d'aplanissement de la philologie de Renan touche à sa limite. Car, en imposant une distance critique censée assurer le traitement neutre et uniforme de l'ensemble des œuvres du passé, cette « science » fait litière du phénomène par lequel certaines d'entre elles parviennent à retenir durablement l'attention culturelle — au point, justement, d'être distinguées et élevées au-dessus de toute la masse écrite du passé. La pertinence singulière des classiques a beau être abolie par la prise en charge scientifique des textes, certains titres d'œuvres et certains noms propres n'en continuent pas moins de s'imposer aux lettrés dans leur stature de monument lumineux ou de monstre sacré.

Cela, Renan ne l'ignore pourtant pas. Il est tout à fait conscient de la présence persistante et en quelque sorte massive d'un héritage culturel ostensible. Il sait aussi à quel point cet héritage dessine la perspective et le visage même des lettres. Mais à l'en croire, ce n'est pas la valeur intrinsèque des chefs-d'œuvre littéraires qui explique qu'ils aient été transmis jusqu'au XIX^e siècle, mais le simple fait de leur ancienneté et d'une tradition ininterrompue : « Les littératures grecque et latine sont classiques par rapport à nous, non pas parce qu'elles sont les plus excellentes des littératures, mais parce qu'elles nous sont imposées par l'histoire⁴¹. » Même si Renan analyse ici la place à part des classiques dans l'ordre culturel par une explication d'ordre historique, il n'en reconnaît pas moins leur statut d'exception.

L'Avenir de la science est émaillé de ce genre de contradictions, qui témoignent de la difficulté — de l'impossibilité ? — pour son auteur à penser les lettres en en dédaignant la « perspective nominaliste⁴² » — c'est-à-dire en faisant fi des monuments qui la meublent. Renan reconnaît ainsi l'omniprésence culturelle de l'héritage gréco-latin imposé par l'histoire et, pour cette raison même, finit par justifier et prôner l'enseignement

de la portion de l'antiquité qui, relativement à chaque nation, est classique. Or, ce choix, qui ne peut jamais être douteux, l'est pour nous moins que pour tout autre peuple. Notre civilisation, nos institutions, nos langues sont construites avec des éléments grecs et latins. Donc, le grec et le latin, qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas, nous sont imposés par les faits. [... L]'étude de nos langues

41. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 247.

42. « D'abord il y a œuvre, c'est ainsi que peut naître la littérature », écrit Judith Schlanger. « Tout commence par les monuments culturels, et tout se joue du long autour d'eux. Car la mémoire culturelle, on le voit bien, est une mémoire héroïque et monumentale, une mémoire des noms propres et des œuvres. La perspective lettrée est foncièrement nominaliste. » (Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* [Nathan, 1992], Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 89.)

classiques, inséparables l'une de l'autre, sera toujours chez nous, par la force des choses, la base de l'éducation⁴³.

Notre présent est en quelque sorte entièrement contenu dans notre passé et chaque « idée moderne est entée sur une tige antique⁴⁴ » : comment pourrait-on sérieusement faire abstraction des classiques, ces œuvres si largement infusées dans l'ensemble de la culture occidentale ?

Une telle contradiction nous permet enfin d'apercevoir une chose essentielle : si chaque génération rejoue la valeur du passé et choisit de transmettre, de rejeter, de renouveler la valeur et la mémoire des œuvres, sa liberté est toujours étroite. La culture s'invente et, comme s'est plu à le dire Malraux dans un mot demeuré célèbre, elle se *conquiert*⁴⁵ — mais cela ne doit pas nous faire oublier qu'elle s'hérite aussi. Aussi, et sans doute avant tout. Cernant les lettrés de toutes parts, les noms propres et les titres d'œuvres qui occupent l'horizon culturel sont reçus comme un don et un fardeau — mais ils sont la face même des lettres. Tout se passe, dit Judith Schlanger, « comme s'il y avait chef-d'œuvre avant même qu'il y ait littérature : le canonique avant le tout-venant, l'éblouissant d'abord⁴⁶. »

Ce phénomène dont Renan voudrait ne pas avoir à tenir compte, Lanson, quelques années après lui, en prendra la pleine mesure.

43. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 252-253.

44. *Ibid.*, p. 252.

45. « Car la culture ne s'hérite pas, elle se conquiert. Encore se conquiert-elle de bien des façons, dont chacune ressemble à ceux qui l'ont conçue. » (André Malraux, « Hommage à la Grèce au nom du Gouvernement français pour la première illumination de l'Acropole » [Athènes, 28 mai 1959], *Oraisons funèbres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 41-42.)

46. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 89.

Chapitre 8

Lanson et les « individualités littéraires » : le classique retrouvé ?

Nous partirons de la question suivante : en quel sens peut-on considérer que Gustave Lanson fait de la notion de classique le point de mire de l'histoire littéraire telle qu'il la définit ? Pour rendre compte de ce point, il nous faut évidemment tenter de comprendre comment se construit sa méthode. Si Lanson n'a pas conçu de système à proprement parler, on retrouve dans ses écrits, ainsi que l'a noté Luc Fraisse, « une pensée critique cohérente⁴⁷ ». C'est le mouvement de cette pensée élaborant sa propre méthode que nous devons retracer ici ; pour répondre à notre question, il importe de voir comment Lanson invente son histoire littéraire, et dans quel but il en circonscrit la spécificité.

Rappelons d'abord que Lanson parle dans le contexte de la scientification du champ du savoir que nous décrivions plus haut⁴⁸. Aussi ne serons-nous pas étonné d'observer que c'est en tant que « science » que l'historien conçoit sa méthode. Comme nous le verrons, son histoire littéraire se définit et fonde sa légitimité scientifique du même coup, et au moyen de deux types de procédés au moins sur lesquels nous nous arrêterons. En retraçant les lignes de force de cette entreprise définitoire, notre objectif est de montrer que si l'histoire littéraire lansonienne s'élabore à l'image d'une science, elle admet en parallèle les limites de sa propre scientificité, et cela en raison même de l'objet qu'elle entend appréhender : l'*individualité littéraire*⁴⁹.

47. Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 17.

48. Au début de notre quatrième partie : voir *supra*, p. 106-108.

49. Précisons que Lanson n'emploie pas le terme de « classique » pour parler des « grands auteurs ». Outre « individualités littéraires » ou « individualités créatrices », il fait usage d'un très large éventail d'expressions qui renvoient à la même idée, dont voici quelques exemples : « génie poétique », « écrivain immortel », « grand écrivain », dans « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire » (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1979 ; ou encore : « personnalité artistique », « grande personnalité littéraire », dans « L'histoire littéraire et la sociologie » (1904), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 69. Sur la nécessité de ne pas s'en tenir au terme de « classique » pour étudier la notion de classique, voir notre introduction *supra*, p. 7-8.

L'exception littéraire à l'épreuve de la méthode

L'« individualité littéraire » constitue donc l'objet de la méthode historique de Lanson : « l'histoire littéraire a pour objet la description des individualités⁵⁰ ». Avant d'en arriver à sa méthode comme telle, disons un mot de cet objet. Si les individualités intéressent Lanson, c'est dans la mesure où celles-ci créent des œuvres qui se distinguent du tout-venant des discours. Il existe en effet, affirme Lanson, une différence fondamentale entre le « document d'archives » et le « texte littéraire » : celui-ci, contrairement à celui-là, est « unique en son espèce, non par accident, mais par essence⁵¹. » De ce fait un travail de différenciation s'impose : « dans la vaste production que les spécialistes nous ont révélée, il faut séparer le monument littéraire du document historique ou philologique. Un petit nombre d'œuvres capitales viendront ainsi enrichir définitivement le trésor public de notre littérature⁵². » Contrairement à Renan, Lanson proclame ainsi expressément le statut à part du texte littéraire : il est un phénomène singulier et irréductible ; aussi ne peut-on le saisir scrupuleusement qu'en le traitant comme un objet distinct. C'est à partir de ce dernier et, surtout, de la notion coextensive de « grande individualité » que se construira la méthode lansonienne.

La préséance accordée à l'individualité créatrice transparaît par ailleurs dans l'un des impératifs de l'histoire littéraire, à savoir le contact direct avec les œuvres. Encore sur ce point Lanson s'oppose à Renan, pour qui l'« histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des œuvres de l'esprit humain⁵³. » Parce qu'il envisage les œuvres comme des faits appelant à être analysés en vue de produire des connaissances, Renan croit qu'il serait possible — et même souhaitable — de dispenser les lettrés du contact direct avec les textes. Lanson, au contraire, affirme que la « lecture des textes originaux » est « l'illustration perpétuelle et le but dernier de l'histoire littéraire⁵⁴ ». En ce sens, même si l'« étude de la littérature ne saurait se passer aujourd'hui d'érudition » — « faits biographiques ou bibliographiques, sources, emprunts, imitations, chronologie,

50. Gustave Lanson, « Avant-propos », *Histoire de la littérature française* (1895), éd. Paul Tuffrau, Paris, Hachette, 1964, p. VII.

51. Gustave Lanson, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 27.

52. Gustave Lanson, « Avant-propos », *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. XI.

53. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 265-266.

54. Gustave Lanson, « Avant-propos », *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. VII.

etc. » —, il s'agit d'une information secondaire qui doit uniquement favoriser la lecture avisée et fructueuse des œuvres, qu'il ne faut jamais « perdre de vue⁵⁵ ». Autrement dit, les connaissances extratextuelles ne sont pertinentes qu'en vue d'un objectif précis : éclairer les individualités littéraires et leurs œuvres. On remarque ici que non seulement Lanson reconnaît la singularité du phénomène d'exception artistique au sein de l'ordre culturel, mais encore qu'il croit nécessaire d'en faire un objet d'étude à part entière.

Face à un objet bien défini, Lanson cherche à élaborer (cela paraît tomber sous le sens) une méthode *adéquate*, adaptée aux œuvres singulières qu'il souhaite appréhender. Comment en trace-t-il les contours ? Un premier procédé mis en œuvre est celui de l'emprunt / affirmation de la distance à l'égard de deux disciplines déjà existantes et qui se réclament elles-mêmes d'une certaine scientificité, à savoir la sociologie et l'histoire⁵⁶.

La sociologie d'abord : la littérature, dit Lanson, est un phénomène éminemment social ; même les individualités les plus profondément idiosyncrasiques « sont, au moins pour une bonne part, les figures et les symboles de la vie collective, [...] des foyers qui concentrent à un moment des rayons émanés de la collectivité⁵⁷. » Du coup l'histoire littéraire, en partant des faits individuels et en s'inspirant du modèle de la sociologie inductive⁵⁸, devrait en venir à formuler des « lois », des « faits généraux⁵⁹ ». Mais si le point de vue sociologique sert en effet à approfondir la connaissance de la littérature, il ne saurait tout à fait rendre compte des « grandes personnalités littéraires⁶⁰ » : « qu'est-ce que les

55. *Ibid.*, p. VIII.

56. Au sujet de la valeur scientifique de ces deux disciplines à l'époque où écrit Lanson, on se reportera entre autres à Ivan Jablonka, « La grande séparation », *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* (2014), Paris, Seuil, « Points Histoire », 2017, p. 21-117 ; Wolf Lepenies, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de Henri Plard, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990 ; Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

57. Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *loc. cit.*, p. 70.

58. *Ibid.*, p. 65.

59. *Ibid.*, p. 73. Dans son article, Lanson propose six « lois » (qu'il propose aussi d'appeler « faits généraux » ou « rapports généraux »), tout en insistant sur leur caractère non dogmatique, non absolu : ce sont des « lois inductives, relatives, approximatives, d'étendue limitée, et qui souffrent à côté d'elles des lois contraires. » (*Ibid.*, p. 72-73.) Ces six lois sont les suivantes (c'est Lanson qui souligne) : « 1^o Loi de corrélation de la littérature et de la vie » (*ibid.*, p. 73) ; « 2^o Loi des influences étrangères » (*ibid.*, p. 75) ; « 3^o Loi de cristallisation des genres » (*ibid.*, p. 76) ; « 4^o Loi de corrélation des formes et des fins esthétiques » (*ibid.*, p. 77) ; « 5^o Loi d'apparition du chef-d'œuvre » (*ibid.*, p. 78) ; « 6^o Loi de l'action du livre sur le public » (*ibid.*).

60. *Ibid.*, p. 80.

sociologues ont à faire avec les individualités ? D'instinct, ils les suppriment, ou s'en détournent. Quand ils touchent aux phénomènes littéraires, vous les voyez fuir les grandes époques de puissantes individualités⁶¹. » La sociologie sacrifie l'observation rigoureuse des individus à la tentation d'énoncer à tout prix des « vues générales⁶² ». Voilà pourquoi Lanson insiste sur la dissociation de cette discipline et de l'histoire littéraire : seule cette dernière met adéquatement l'accent sur les phénomènes artistiques dans tout ce qu'ils ont d'exceptionnel et de singulier.

Une deuxième discipline par rapport à laquelle Lanson élabore sa méthode est l'histoire proprement dite : « Notre étude est historique. Notre méthode sera donc la méthode de l'histoire⁶³ ». La « science historique » observe les dynamiques globales du passé et formule des constats généraux⁶⁴, ce qu'entend aussi accomplir l'histoire littéraire : ainsi « ce qu'il y a de commun entre tous nos tragiques, nous l'observons, pour définir la tragédie française et reconnaître ses attaches avec son milieu⁶⁵. » Mais comme la sociologie, l'histoire tout court tend à passer sous silence les phénomènes singuliers, ceux qui ne se laissent pas subsumer : aussi, sans doute les historiens parviendront-ils à « déterminer la tragédie du XVII^e siècle, mais comme individus, [ils] atteindr[ont] tout au plus Pradon ou Quinault, échantillons du lot des médiocres, jamais Racine, la combinaison du génie personnel une seule fois réalisée⁶⁶. »

Ce n'est pas tout. Certes il est vrai que, dans une moindre mesure, l'histoire littéraire souhaite, comme l'histoire proprement dite, exhumer un temps révolu, disparu en apparence : « Nous aussi, quand nous cherchons à retrouver la vie sentimentale au XVIII^e siècle, ou les manières de penser de la Renaissance, nous poursuivons l'image d'un passé qui n'est plus⁶⁷. » Mais tandis que l'histoire se penche sur des « faits passés, abolis », des « documents d'archives, à l'état fossile, morts et froids, sans rapport à la vie d'aujourd'hui⁶⁸ », de son côté l'histoire littéraire étudie — nous le savons — les œuvres

61. *Ibid.*, p. 63.

62. *Ibid.*, p. 62.

63. Gustave Lanson, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 28.

64. Cette idée se retrouve dans « La sociologie et l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 62-63, ainsi que dans « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 27.

65. Gustave Lanson, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 27.

66. *Ibid.*, p. 28.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

des « grandes individualités », que Lanson invite à considérer comme des traces encore vivantes au moment où elles sont lues, « capables encore d'impressionner les âmes de notre temps autant qu'[elles] firent celles de leurs temps, et d'y déterminer des modifications profondes⁶⁹ ». Unique et indomptable, l'œuvre littéraire ne se laisse pleinement saisir par aucune méthode ; parce qu'elle est de nature transhistorique⁷⁰, la « science historique » ne saurait en mesurer tous les tenants et aboutissants ; attendu qu'elle recèle des « possibilités permanentes d'excitation intellectuelle ou sentimentale » et des « propriétés actives⁷¹ », et parce qu'enfin sa singularité, son statut d'exception lui viennent des effets qu'elle suscite chez le lecteur, il est impossible de l'aborder sans faire appel à une certaine dose de subjectivité. Or cette inévitable dose de subjectivité, seule l'histoire littéraire s'en réclame ouvertement. Par là elle se distingue de l'histoire à proprement parler : « Tandis que les savants, les historiens même essaient d'éliminer de la connaissance leurs modifications individuelles, nous sommes forcés, nous, d'admettre les nôtres⁷². »

En un mot, nous retiendrons que c'est toujours en considération du phénomène d'idiosyncrasie littéraire que sont dictés ici les emprunts ou les délimitations à l'égard de la sociologie et de l'histoire.

Pour établir l'histoire littéraire qu'il définit comme l'unique discipline valide et légitime permettant d'appréhender les individualités littéraires, Lanson ne fait pas que tracer des frontières par rapport à d'autres disciplines contemporaines. Sa méthode s'élabore aussi en *disqualifiant* les approches « non-scientifiques » de prise en charge de la littérature avec lesquelles elle est en concurrence, ou auxquelles elle succède : c'est là un autre procédé mobilisé afin d'affirmer son caractère proprement, véritablement « scientifique⁷³ ». Nous mentionnerons deux de ces approches.

69. *Ibid.*, p. 28-29. Lanson compare la perspective de l'histoire littéraire à celle de l'histoire de l'art : « Mais, ce passé, nous le ressaisissons dans des réalités encore présentes, qui sont les œuvres littéraires : semblables cela aux seuls historiens de l'art. Il y a sans doute bien des œuvres mortes ; mais les chefs-d'œuvre sont devant nous [...] comme les tableaux de Rubens ou de Rembrandt ». (*Ibid.*)

70. La littérature, dit Lanson, « c'est à la fois du passé et du présent. » (Gustave Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire » [1910], *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 33.)

71. *Ibid.*, p. 28-29.

72. *Ibid.*, p. 29.

73. Il est intéressant de remarquer à quel point ce double procédé se rapproche des deux « stratégies de définition » des sciences modernes selon Isabelle Stengers : « La définition de la "science" n'est jamais neutre, puisque depuis que la science dite moderne existe, le titre de science confère à celui qui se dit

Et d'abord la critique subjective⁷⁴. Par elle, écrit Lanson, « je dégage le rapport de l'œuvre à moi-même⁷⁵. » Cette critique serait dépourvue de toute scientificité parce qu'elle s'appuie uniquement sur le ressenti du lecteur ; or « la tâche propre et principale de l'histoire littéraire est de ne point juger les œuvres par rapport à nous, selon notre idéal et nos goûts⁷⁶ ». Parce qu'elle tend à formuler certains jugements que des connaissances historiques et fondées suffiraient à démentir, cette critique de goût est condamnée par notre historien — condamnée, mais en partie seulement. Car d'un autre côté la perception du beau, c'est-à-dire le sentiment de la valeur artistique, ne peut être constituée en savoir objectif. Et nous savons du reste que Lanson admet l'inévitable part de subjectivité de l'historien de la littérature. D'où l'impossibilité pour lui de proscrire complètement l'impressionnisme, qui est « la seule méthode qui nous donne le contact de la beauté⁷⁷ ». Et de conclure : « Distinguer “savoir” de “sentir”, ce qu'on peut savoir de ce qu'on doit sentir, ne pas sentir où l'on peut savoir, et ne pas croire qu'on sait quand on sent : je crois bien qu'à cela se réduit la méthode scientifique de l'histoire littéraire⁷⁸. » C'est dire ici que la prétention à la scientificité de la méthode de Lanson trouve sa limite dans l'objet même qu'elle entend appréhender.

En plus des faiblesses de la critique subjective, Lanson dénonce les insuffisances de la vieille critique rhétorique ; mais, disons-le, il n'est pas le premier à s'en faire l'ennemi. C'est en opposition à cette dernière que se fait entendre, dès la première moitié du XIX^e siècle, la nécessité d'une méthode historique en littérature⁷⁹ ; et Sainte-Beuve lui-même a mis en œuvre sa critique biographique contre le discours rhétorique et normatif sur les

“scientifique” des droits et des devoirs. Toute définition, ici, exclut et inclut, justifie ou met en question, crée ou interdit un modèle. De ce point de vue, les stratégies de définition par rupture ou par recherche d'un critère de démarcation se distinguent de manière tout à fait intéressante. La “rupture” procède en établissant un contraste entre “avant” et “après” qui disqualifie l’“avant”. La quête d'un critère de démarcation cherche à qualifier positivement les prétendants légitimes au titre de science. » (Isabelle Stengers, *L'Invention des sciences modernes* [La Découverte, 1993], Paris, Flammarion, « Champs », 1995, p. 34.) Nous savons que Lanson cherche à conférer un caractère scientifique à son histoire littéraire : on ne saurait mieux voir ici combien sa méthode se définit et se pense en effet comme une science.

74. On observe un véritable « courant » de critique impressionniste dans le dernier tiers du XIX^e siècle, incarné par des noms comme Anatole France ou Jules Lemaître. À ce propos, voir Jean-Thomas Nordmann, « La réaction de la critique impressionniste », *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, *op. cit.*, p. 147-156. Voir aussi Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 129-132.

75. Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *loc. cit.*, p. 63.

76. *Ibid.*, p. 62.

77. Gustave Lanson, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 30.

78. *Ibid.*

79. Luc Fraisse, « Contre la rhétorique », *Les Fondements de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 67-81.

œuvres⁸⁰. Lanson d'ailleurs est tout à fait conscient de s'inscrire dans un héritage : « Le XIX^e siècle, animé d'un esprit historique, se rendit compte que la langue changeait, que les idées, la sensibilité, le goût évoluaient, et que pour entrer dans le sens de Marot et de Montaigne, ou même de Corneille et de Pascal, il fallait de l'attention, du savoir, et de l'étude⁸¹. » Il n'est plus possible de se satisfaire des grandes individualités littéraires indépendamment de leur contexte : l'histoire littéraire de Lanson cherchera donc à réanimer le passé qui les a vues naître. Par ailleurs, la critique rhétorique est mise en accusation dans la mesure où elle dissimule sa nature arbitraire et subjective sous le masque de l'objectivité : « Au fond des jugements de Boileau sur Homère et Ronsard, que trouve-t-on, sinon la représentation de Ronsard ou d'Homère dans une conscience collective [...] ? Le dogmatique, en effet, n'échappe au reproche d'universaliser ses impressions individuelles qu'à condition d'avoir socialisé sa pensée⁸². » L'ancienne rhétorique, en un mot, est discréditée du fait de son incapacité à aborder convenablement les « grandes individualités » : Lanson élève contre elle une « vraie » objectivité, appuyée sur des connaissances érudites, fiables et exactes⁸³.

Concluons : la caractérisation de l'histoire littéraire lansonienne s'élabore par une série d'emprunts et de délimitations à l'égard de deux disciplines « scientifiques » contemporaines, la sociologie et l'histoire, et par la disqualification de deux modes d'appropriation « non-scientifiques » de la littérature, la critique subjective et la critique rhétorique. On l'aura compris : en procédant ainsi, Lanson entend fonder la scientificité de la méthode qu'il échafaude. Ces délimitations et ces disqualifications cherchent par ailleurs à mettre en évidence la supériorité de cette même méthode. L'objectif est de conférer à cette dernière ce que nous nous proposons d'appeler le « monopole de la légitimité épistémique » : *seule* l'histoire littéraire est apte à produire des connaissances objectives — et donc scientifiques, et donc vraies — à propos des phénomènes littéraires.

80. Sur ce point déjà abordé dans notre mémoire, voir « Une définition nouvelle : le “classique” d'après Sainte-Beuve », *supra*, p. 82-83.

81. Gustave Lanson, « Quelques mots sur l'explication de texte » (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 53. Voir aussi le chapitre de Luc Fraisse intitulé « Les facteurs de continuité : nouveaux arguments contre la rhétorique », *Les Fondements de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 359-373.

82. Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *loc. cit.*, p. 69.

83. Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 366 *sqq.*

Mais, plus encore que la volonté de donner une valeur scientifique à l'histoire littéraire, l'entreprise de caractérisation de cette méthode est commandée au premier chef par son *objet d'étude*. De fait, Lanson formule très clairement et sans complexe les limites de la prise en charge scientifique des individualités littéraires ; si le modèle de la science objective est mobilisé mais qu'il demeure insuffisant, c'est parce que Lanson garde l'œil fixé sur son objet — qui justement échappe en partie au savoir objectif. La méthode lansonienne ne saurait donc être considérée comme une science à proprement parler. Car alors, si elle l'était, elle nierait la part d'irréductible — d'insaisissable — propre aux phénomènes littéraires. En un mot : non seulement la « grande individualité » implique-t-elle une méthode *faite sur mesure* pour être convenablement appréhendée, mais encore, réciproquement, impose-t-elle les limites de cette même méthode. Et c'est en ce sens que la notion de classique — ici l'« individualité » — peut être vue comme le point de fuite de l'histoire littéraire de Lanson, qui reconnaît très nettement, au contraire de Renan, l'existence à part entière d'une telle chose que la *valeur* : d'un auteur à l'autre, d'une méthode à l'autre, le classique est donc en quelque sorte récupéré, recentré, retrouvé.

Distance critique

À première vue on pourrait considérer l'histoire littéraire de Lanson et la philologie de Renan comme parfaitement antagoniques, d'abord puisque le premier s'oppose ouvertement au second, ensuite parce que jusqu'ici nous avons surtout fait ressortir les contrastes. Il nous faut insister pourtant sur un point de contact essentiel, qui montre que d'un auteur à l'autre le rapport aux œuvres du passé ne change pas fondamentalement.

L'histoire littéraire comme la philologie imposent à l'égard des œuvres littéraires un rapport de *distance critique*. Pour ces approches qui se réclament toutes deux d'une certaine scientificité, les classiques sont envisagés comme des *objets* d'étude relativement autonomes, à propos desquels il s'agit de produire un discours savant. Or si pareil rapport aux chefs-d'œuvre doit nous intéresser, c'est qu'il n'est pas uniquement impliqué par l'histoire littéraire et la philologie. Son déploiement est bien plus large : à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, on pourrait parler d'une institutionnalisation du rapport de distance critique. La production d'un discours intellectuel *sur* les œuvres devient alors la finalité de

l'enseignement de la littérature — et plus généralement, de tout rapport savant légitime aux œuvres littéraires⁸⁴. Là où la rhétorique prodiguait une formation technique et normative à travers l'imitation des modèles, le nouvel enseignement historique entend faire de l'élève un *commentateur*⁸⁵ — un analyste capable de décrire une « œuvre-objet ». Désormais deux rapports structurants mais relativement imperméables l'un à l'autre (même s'ils continuent de communiquer dans une certaine mesure) unissent les lettrés à la mémoire littéraire : le premier, critique et intellectuel, est celui du « savant », de l'étudiant, du professeur d'université ; l'autre, artiste et novateur, est incarné par l'écrivain ou le poète⁸⁶. Nous ne revenons pas sur ce dernier rapport, que nous avons déjà abordé en expliquant en quel sens les classiques faisaient encore office de modèles pour Stendhal et les écrivains romantiques⁸⁷. Ici nous nous concentrerons seulement sur les implications de la distance critique savante en tant qu'elle devient dans le dernier tiers du XIX^e siècle l'une des modalités fondamentales du rapport aux chefs-d'œuvre du passé.

Dans la perspective lettrée de l'Ancien Régime, c'est l'éloignement temporel qui assurait la distance nécessaire à une prise de parole vraie sur les œuvres. L'autorité du discours critique se fondait sur un principe d'ancienneté : tel jugement, telle affirmation trouvaient leur légitimité en ce qu'ils s'appuyaient sur les exemples de grands auteurs ou de grandes œuvres issues d'un passé reculé. Or au moment où le XIX^e siècle achève de mettre à bas le principe d'ancienneté par lequel l'éloignement du temps assurait la distance — au même moment où s'épuise la topique de l'*historia magistra vitae* —, surgit alors un florilège d'approches érudites, philologiques et historiques. En considérant les œuvres littéraires comme des objets autonomes et en en réclamant le traitement intellectuel, pareilles méthodes *fabriquent* de la distance : elles instaurent le recul nécessaire à une prise de « parole vraie » sur les œuvres.

84. À ce propos, voir Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement », *loc. cit.*, p. 23-42.

85. *Ibid.*, p. 30. Sur cette question, on pourra se référer à Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1985.

86. Cette bipartition évoquera peut-être au lecteur deux des trois formes de la critique selon Thibaudet (la « critique des maîtres » et la « critique professionnelle »), auxquelles il ajoutait la « critique spontanée ». (Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 39-137.)

87. Voir *supra* « Du modèle à imiter au modèle romantique », p. 77-80.

Mais là où le principe d'ancienneté s'incarnait dans un corpus précis — car chaque jugement appuyait son autorité sur des exemples identifiables, sur le canon bien délimité des lettres gréco-latines ou du XVII^e siècle français —, la distance critique, elle, n'est assurée par rien d'autre que par la méthode qui la rend possible. Autrement dit l'étude philologique ou historique des œuvres littéraires ne dépend d'aucun nom propre ni d'aucun titre d'œuvre ; contrairement à la critique rhétorique qui orientait ses jugements à l'aide d'une grille de lecture *a priori*, le traitement savant de la littérature prétend être tout à fait indépendant de son objet, à l'image du scientifique qui isole une molécule pour l'analyser. Lorsqu'il s'agit de tenir un discours objectif et intellectuel sur les œuvres, il n'y a donc ni classique ni poétique qui guident ce qu'il convient de dire : ne compte plus que la conformité en la méthode, qui suffit à garantir la distance.

Tout se passe ici comme si la distance critique venait en quelque sorte combler un besoin ou un désir d'objectivité perdue. Nous voulons dire que dans le recours aux méthodes érudites qui fabriquent de la distance, le XIX^e siècle paraît trouver une solution au problème de savoir comment parler des œuvres dès lors que leur valeur n'est plus régie par un modèle normatif — dès lors qu'elles ne forment plus un corpus stable et absolu. À une époque où l'objectivité de la valeur littéraire est devenue une idée majoritairement aporétique, l'enjeu pour de nombreux lettrés consiste à ne pas sombrer dans un relativisme absolu — ou encore à ne pas se laisser aller à une critique impressionniste qui, trop souvent, est moins centrée sur l'œuvre proprement dite que sur le ressenti du lecteur. En s'adossant à une méthode et à un savoir positif, le discours critique se trouve de nouveaux garde-fous censés empêcher d'affirmer sur les œuvres tout et son contraire. Comme le dit Lanson, la « liberté excessive est celle qui asservit la science à des caprices individuels ; nous ne trouverons notre vraie, notre pleine liberté que dans la discipline, la saine discipline des méthodes exactes⁸⁸. »

Notons enfin que cette objectivité signifie pour les lettrés une forme de séparation d'avec les œuvres littéraires. Réifiés par l'analyse savante à laquelle on les soumet, les classiques ne forment plus cette étoffe, cette tradition avec laquelle faisaient corps les lettrés de l'Ancien Régime⁸⁹ ; une déchirure, manifestement, s'est produite. En même

88. Gustave Lanson, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 33.

89. On peut mettre cette idée du classique faisant corps avec le lettré en parallèle avec celle, assez répandue, du « classique-nourriture » qui, comme par intussusception, vient s'assimiler au lecteur qui s'en nourrit et s'en trouve ainsi transformé : « pour composer, il faut lire souvent les mêmes livres, et les meilleurs

temps cette objectivité accomplit aussi un effet de rapprochement : car dans leur principe même, les approches qui imposent une distance critique dans le traitement qu'elles proposent des œuvres cherchent à éclairer ces dernières, à leur redonner de l'intelligibilité, à faciliter leur compréhension à l'aide de connaissances sûres et exactes. Ainsi la mise à distance critique des classiques participe-t-elle paradoxalement de leur devenir-familier.

Formation, durée, valeur

Comment se manifeste concrètement une telle mutation épistémique du rapport aux classiques ? Quelles possibilités ou libertés nouvelles à l'égard des chefs-d'œuvre littéraires un regard savant autorise-t-il ? Rappelons que si l'on assiste au surgissement d'une forme de distance critique à l'égard des œuvres du passé dès la Querelle des Anciens et des Modernes⁹⁰, ce n'est que beaucoup plus tard, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, que l'on observe l'institutionnalisation du traitement analytique et objectif des œuvres littéraires. Judith Schlanger par exemple a fait ressortir l'une des conséquences de l'implantation de la distance critique dans le rapport scolaire aux classiques⁹¹. Lorsque l'apprentissage de la rhétorique et de l'imitation se voit remplacé, autour de 1880, par une « formation intellectuelle et critique », dont l'objectif est d'apprendre à l'élève à produire un discours descriptif ou historique sur les classiques, il devient alors possible de passer outre les interdits moraux qui défendaient auparavant d'enseigner à l'école des œuvres réputées contraires aux bonnes mœurs : « Si réaliste que soit l'œuvre, le traitement réflexif contrebalance sa proximité thématique : le traitement assure la distance. Et Flaubert et Zola peuvent être introduits en classe, s'il ne s'agit plus de récrire une scène d'amour mais de l'analyser⁹². »

dans le genre de son talent et de son travail, et se pénétrer de leur substance, comme on se nourrit d'aliments sains et solides pour former son tempérament. » (Louis de Bonald, « Sur les ouvrages classiques » [1810], *Œuvres choisies*, t. 1, *Écrits sur la littérature*, éd. Jean-Yves Pranchère et Gérard Gengembre, Paris, Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2010, p. 323.) Et ici on retrouve l'image des « sources nourricières » que propose Judith Schlanger pour parler de la pertinence des classiques pour les lettrés de l'Ancien Régime. Voir « Au centre du dispositif d'Ancien Régime », *supra*, p. 21.

90. Voir « Sur la Querelle des Anciens et des Modernes », p. 26-28.

91. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 78-80.

92. *Ibid.*

Que nous dit cette ouverture par rapport à ce que les lettrés attendent désormais des classiques ? En quel sens le fait d'enseigner, de conférer le statut de classique à des œuvres jugées « immorales » signale-t-il que le rôle des chefs-d'œuvre du passé a changé ? Si les ouvrages dits « contraires aux bonnes mœurs » furent longtemps bannis de l'enseignement, c'est que les classiques étaient alors considérés comme pertinents du fait de leur valeur morale exemplaire. Ils étaient enseignés dans la mesure où ils présentaient des modèles édifiants ; ils constituaient les outils d'un idéal de formation humaniste. Dans une telle optique la littérature doit être, suivant Louis de Bonald, « une école de bonnes doctrines⁹³ » ; et les ouvrages classiques doivent en premier lieu concourir à « former l'esprit et le cœur⁹⁴ ».

C'est cette dimension édifiante qui s'estompe avec l'institutionnalisation de la prise en charge historique-scientifique des classiques. Et c'est le rôle même de l'école qui change alors : l'avènement d'une formation savante et objective relègue l'éducation morale de l'élève au second plan. Dans ce nouveau contexte pédagogique, il est clair que les lettrés n'ont plus les mêmes attentes à l'égard des classiques. En effet : dès lors que la visée essentielle de la formation lettrée n'est plus d'ordre moral ou esthétique, mais pour ainsi dire *methodologique*, les classiques sont utiles en servant à l'apprentissage de *démarches intellectuelles* : nous songeons par exemple à l'étude historique de la littérature, mais aussi aux exercices scolaires de la composition et de l'explication de texte⁹⁵. De ce point de vue la pertinence du classique — c'est-à-dire, dans le cas présent, ce qui explique qu'on enseignera une œuvre plutôt qu'une autre — réside dans sa docilité face aux méthodes (une œuvre est jugée d'autant plus pertinente qu'elle se laisse soumettre à différentes approches critiques) mais encore, et par le fait même, dans sa fécondité critique (une œuvre aura de la valeur si elle permet d'engendrer à propos d'elle-même un nombre abondant de discours savants, et plus encore si elle ne se laisse pas épuiser par ces discours savants — si elle leur résiste).

93. Louis de Bonald, « Sur les ouvrages classiques », *loc. cit.*, p. 327.

94. *Ibid.*, p. 323.

95. Types d'exercices scolaires promus par Lanson. Voir Gustave Lanson, « Quelques mots sur l'explication de texte » (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 38-57. Sur les exercices de composition à proprement parler, voir André Chervel, *op. cit.*, p. 629-725.

Une deuxième conséquence de l'institutionnalisation de la distance critique est d'ordre duratif. À partir de quand l'appréciation du passé peut-elle être considérée comme fiable et fondée ? Combien de temps doit-il s'écouler pour qu'une œuvre ou un auteur puisse faire figure de monument à l'horizon de la mémoire ? De telles questions occupent les lettrés depuis l'Antiquité : ainsi Horace, dans l'une de ses *Épîtres*, qui cherche à comprendre pourquoi notre admiration se porte si aisément sur l'ancien, le *déjà-consacré*, alors que nous nous montrons volontiers impitoyables à l'égard de nos contemporains : « Si le temps améliore les poèmes comme le vin », écrit-il, « je voudrais savoir combien d'années il faut pour donner du prix aux livres. L'auteur mort depuis cent ans doit-il être mis au nombre des parfaits et des anciens, ou au nombre des écrivains sans valeur et nouveaux ?⁹⁶ » Autrement dit, combien faut-il de temps pour que la valeur d'un écrivain soit consacrée ? Un siècle peut paraître suffisant ; mais Horace souligne l'aporie de tout jugement fondé sur la durée écoulée : s'il manque à un auteur « un seul mois, une seule année, comment le classera-t-on ? parmi les poètes anciens ou parmi ceux que l'âge présent et la postérité doivent mépriser ?⁹⁷ » Près de deux millénaires après lui, Thibaudet n'hésitait pas à voir dans les cinquante ans suivant la mort d'un écrivain « l'heure du véritable jugement⁹⁸ ».

Dès le XVI^e siècle les lettrés s'en sont généralement remis, quant au contemporain, à l'idée selon laquelle « la postérité tranchera⁹⁹ ». Même s'il s'agit d'une attitude culturelle ayant fait l'objet d'un grand nombre d'interprétations et de remises en question, pendant plusieurs siècles l'accession d'un auteur au rang de classique a été tributaire, entre autres conditions, de son ancienneté. Cela est particulièrement vrai dans le contexte de l'enseignement : longtemps le canon scolaire s'est caractérisé par son éloignement temporel. Or dans le dernier tiers du XIX^e siècle, l'institutionnalisation de la distance critique confère le recul qui manquait en quelque sorte à l'école pour parler des œuvres proches du temps présent. Lorsqu'il n'est plus question de s'exercer à écrire à *partir* de modèles, mais qu'il s'agit plutôt, redisons-le, d'apprendre à tenir un discours sur des

96. Horace, *Épîtres*, éd. et trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1955, p. 153.

97. *Ibid.* Nous renvoyons à la belle analyse que propose Judith Schlanger de cette épître d'Horace dans *La Mémoire des œuvres* : Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 124-127.

98. Albert Thibaudet, « Discussion sur le moderne » (1920), *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 427. Voir aussi « Une volée » (1935), dans *ibid.*, p. 1570-1576.

99. Daniel Milo, « Les classiques scolaires », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* (1986), t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 2116.

œuvres littéraires, le contemporain peut être admis dans les classes aux côtés des classiques plus anciens¹⁰⁰.

Et c'est bien ce scénario qui s'accomplit dans les faits : « après une période de balbutiement dans les années 1880 et 1890, au cours de laquelle les instructions officielles hésitent à inclure les grands auteurs du XIX^e siècle dans la liste des classiques qu'il faut connaître, l'entrée du XIX^e siècle dans les programmes est définitivement acquise à partir de 1895¹⁰¹. » À cette date Lamartine et Hugo, morts en 1869 et 1885, sont enseignés et figurent déjà dans les sujets de baccalauréat¹⁰². On retrouve par ailleurs, dans le dernier livre de l'*Histoire de la littérature française* de Lanson intitulé « L'heure présente », le témoignage de cette ouverture timide à l'égard du contemporain. Nous sommes en 1895 :

Notre étude doit demeurer sans conclusion : les faits sont trop près de nous et nous ignorons trop ce qui sera demain, pour qu'il nous soit permis d'arrêter en quelque sorte à ce jour le compte de la littérature. Nous ne saurons la valeur de ce qui est, que par ce qui sera, et en viendra. Mais, sans prétendre juger les œuvres d'aujourd'hui comme fixes et complètes, nous pouvons nous en figurer assez nettement le caractère et la direction : d'autant que, par une heureuse rencontre, nous sommes évidemment placés à un point de partage, ou, si l'on veut, à un tournant de la littérature. Nous sentons bien que quelque chose vient de finir : et par là nous pouvons en quelque mesure distinguer ce qui commence¹⁰³.

Ambiguë, la citation est intéressante car elle exprime une sorte d'attitude intermédiaire. Si Lanson évoque son embarras à parler d'œuvres lorsque trop peu de temps s'est écoulé (« les faits sont trop près de nous »), cela ne l'empêche pas de se targuer d'une certaine lucidité face au contemporain (prétendant en « figurer assez nettement le caractère et la direction », et distinguer en quelque mesure « ce qui commence »). En vérité, il faudra attendre les années 1970 en France pour que l'école s'ouvre tout à fait au temps présent et laisse entrer dans ses programmes le contemporain immédiat¹⁰⁴. On peut expliquer ce délai par la prudence et le conservatisme de l'institution scolaire française à l'égard du patrimoine

100. On note ici un décalage : les écrivains romantiques avaient déjà mis en valeur le contemporain dès le début du XIX^e siècle. Rappelons-nous l'exemple de Walter Scott que nous avons analysé dans la section intitulée « Le présent souverain et la montée du contemporain », *supra*, p. 75-77.

101. Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, sous la direction de Franck Laurent, Le Mans, Université du Maine, 2018, p. 92. [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079/document> ; page consultée le 20 août 2021.]

102. *Ibid.*

103. Gustave Lanson, « L'heure présente », livre IV, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895, p. 1077. Nous recourons ici à l'édition de 1895 puisque l'édition de 1964 de Paul Tuffrau, remaniée et augmentée pour la période 1850-1950, élague le livre IV. Bien entendu, l'« Avant-propos » que nous avons abondamment cité précédemment reste le même d'une édition à l'autre.

104. Daniel Milo, « Les classiques scolaires », *loc. cit.*, p. 2116-2123.

national : les analyses de Daniel Milo ont bien montré que si « les docteurs français du XIX^e siècle n'allaient jamais au-delà de Montesquieu », ils n'hésitaient pas à écrire des thèses, par exemple, sur des auteurs contemporains allemands ou anglais¹⁰⁵. Mais à l'époque qui nous intéresse, une chose est certaine : les conditions épistémiques sont déjà réunies pour que le contemporain soit introduit dans les classes¹⁰⁶.

Une autre reconfiguration attribuable à l'institutionnalisation de la distance critique — ce sera notre dernière remarque — concerne directement la question de la valeur des œuvres, et elle touche autant l'enseignement de la littérature que, plus généralement, le rapport savant au passé des lettres. Nous avons vu dans le chapitre précédent dans quelle mesure la philologie de Renan autorise la prise en charge d'à peu près *n'importe quelle* œuvre de l'esprit humain, indépendamment de ses qualités esthétiques. Aussi lorsque Lanson circonscrit l'objet de sa méthode historique aux individualités littéraires, recentrant de la sorte la valeur culturelle (la notion de classique), il paraît rompre avec son prédécesseur. Or en lisant l'historien, on s'étonne de constater l'obstination avec laquelle il réitère l'objet de l'histoire littéraire telle qu'il l'entend. Comment comprendre cette insistance ? Pourquoi Lanson ressent-il la nécessité de marteler l'objet de sa méthode¹⁰⁷ ?

Il tâche d'abord par là, nous le savons, de désembourber les études littéraires de l'impressionnisme et du relativisme où il les considère engagées ; mais dans les faits, l'histoire littéraire lansonienne pourrait tout à fait décider d'appréhender, de la même manière que la philologie de Renan, n'importe quel auteur indifféremment des qualités artistiques de ses ouvrages. En effet la distance critique n'oblige nullement l'historien à prendre comme objet d'étude une œuvre de Hugo ou de Racine : les classiques tout autant que les *minores*, et même les auteurs « médiocres » pourraient certainement être étudiés à

105. *Ibid.*, p. 2113.

106. Ce qui n'est pas du tout le cas de celles de leur « juste » évaluation, comme en témoignent les jugements sévères de Lanson sur Hugo, Baudelaire et Zola — pour ne nommer qu'eux — dans *l'Histoire de la littérature française*. Les écrivains contemporains entrent donc dans les programmes et les manuels, mais bien souvent ils font l'objet de jugements négatifs. Plus généralement, on remarque que des auteurs dont le mérite ne suscite pas un large consensus peuvent néanmoins être enseignés : ici il est clair que la valeur littéraire consacrée n'est plus la condition *sine qua non* de la pertinence pédagogique.

107. Nous n'abordons pas ici les querelles idéologiques et institutionnelles liées à la légitimation et à l'établissement de l'histoire littéraire comme discipline universitaire à part entière et qui se sont cristallisées, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, autour de la figure de Lanson. Elles ont été longuement étudiées par Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres*, *op. cit.*

l'aide de la méthode de l'histoire littéraire : ils l'ont d'ailleurs été. C'est pour cette raison qu'il apparaît nécessaire à Lanson d'insister avec autant de vigueur sur le point de mire de son histoire littéraire ; c'est pour cela qu'il lui faut définir aussi clairement son objet d'étude : « Plus d'un littérateur serait disposé à soutenir que son travail aurait peu d'intérêt s'il ne s'agissait que d'apercevoir l'idée générale du mouvement romantique par laquelle Victor Hugo se confond avec Émile Deschamps, ou l'idée générale de la tragédie classique par laquelle Racine ne se distingue pas de Pradon¹⁰⁸. » Justement parce que sa méthode a les moyens de s'intéresser à un Jacques Pradon ou à un Émile Deschamps au lieu d'un Racine ou d'un Hugo, il lui faut répéter l'idée que ce sont ces derniers — ces « puissantes individualités¹⁰⁹ » — qui l'intéressent *avant tout*.

Lanson s'oppose donc à Renan, cela ne fait pas de doute : et pourtant l'histoire littéraire de l'un et la philologie de l'autre partagent un socle épistémique commun. Dans *La Vocation*, Judith Schlanger note que la philologie tend à « réifier » les œuvres littéraires : « dès le début, le travail philologique désacralise son objet. La façon dont il les traite réifie et neutralise les textes étudiés. Si vibrants que soient ses discours de légitimation culturelle, la discipline philologique traite les faits philologiques comme des choses¹¹⁰. » Nous oserons enchérir en affirmant que la réification du texte littéraire est l'effet de toute prise en charge scientifique du langage. Or en considérant les œuvres en tant qu'objets, les méthodes savantes entraînent la mise en veilleuse de leur valeur artistique. Non qu'une œuvre cesse d'être digne d'admiration une fois saisie par l'une de ces méthodes ; seulement, pour elles, n'importe quel ouvrage indépendamment de ses qualités artistiques est potentiellement digne d'intérêt. Ce qui n'était clairement pas le cas lorsqu'une relation d'imitation régissait le rapport aux classiques — puisqu'alors, incarnant un absolu esthétique, ils formaient précisément le centre de la valeur.

108. Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *loc. cit.*, p. 63.

109. *Ibid.*

110. Judith Schlanger, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 205.

CONCLUSION

Mais l'admiration est toujours au cœur de l'entreprise des lettres, qui n'existerait pas sans elle. L'aérolithe lui-même, sans son impact, sans son statut, n'est rien. Ôtez l'admiration, vous perdez tout le reste. Car sans elle, sans l'attrait et sans la dénivellation, sans l'enthousiasme qui reconnaît l'écart et qui l'aime, sans l'admiration il ne serait rien arrivé.

Judith Schlanger¹.

Au long du XIX^e siècle, la dynamique de redéfinition du « classique » apparaît intimement liée à la conception du temps et à l'ordre temporel nouveaux imposés par la Révolution. Dans les premières années du siècle, c'est la nature même du passé qui change : la mise à distance de l'« avant-soi » et la perception aiguë de son historicité s'accompagnent du « vieillissement » brutal des classiques de l'Antiquité et du XVII^e siècle français. Ces œuvres naguère jugées parfaites et atemporelles voient alors leur sens s'opacifier et leur prestige s'affaiblir. Peu après, forte de cette conscience historique à laquelle se joint une vision relativiste de l'art, la lancée romantique réaménage en profondeur le panthéon des lettres. Au nom du point de vue présent et de la perspective du progrès, des auteurs comme Stendhal et Sainte-Beuve proposent un élargissement du canon littéraire ; la mise en valeur d'œuvres et d'écrivains jusqu'alors relégués dans les limbes de la mémoire oblige les lettrés à reconceptualiser la notion de classique. Ces auteurs entendent repenser leurs rapports à un trésor culturel désormais abondant, hétérogène et hautement instable. Dans le dernier tiers du siècle, l'esprit historique enfanté par la Révolution atteint en quelque sorte son plus haut degré d'extension, ou du moins sa systématisation la plus aboutie : on assiste alors à une floraison de méthodes à prétention scientifique, qui ont pour point commun d'imposer un rapport de distance critique à l'égard du passé. Ce rapport historique-scientifique vient bouleverser à nouveau le sens et la portée de la notion, au point de mettre en cause ce qui semblait associé à son essence même, à savoir sa vertu singularisante et sa valeur d'exception.

1. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Nathan, 1992), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 93.

À travers la confusion d'une situation complexe et changeante, nous avons cru reconnaître dans ces trois moments forts — décrochage du présent et du passé, reconfigurations du canon, institutionnalisation de la distance savante — autant de foyers qui doivent être pris en compte afin de saisir le mouvement général de la redéfinition du classique au XIX^e siècle. Nous avons pu remarquer que chacun d'entre eux déterminait non seulement de nouvelles représentations de la notion et du vaste régime d'idées qui gravite autour d'elle (valeur, principe d'ancienneté, modèle, etc.), mais aussi de nouveaux rapports *aux* classiques et à la mémoire des lettres. Du reste nous nous sommes gardé d'envisager ces trois moments comme les « étapes » d'un quelconque processus évolutif. Autrement dit : ce serait une erreur que de voir une logique ou un principe téléologique à l'œuvre derrière ce que nous avons appelé la *dynamique* de la redéfinition du classique au XIX^e siècle. D'abord parce que les différentes représentations de la notion et la pluralité des rapports à la mémoire qui se font successivement jour au long du siècle ne se remplacent pas forcément les uns les autres : songeons par exemple à l'idée de modèle romantique, à la fréquentation strictement lectrice des classiques et à la relation savante aux œuvres littéraires, qui apparaissent comme trois modes d'appropriation distincts des classiques qui en viennent à coexister simultanément². Ensuite parce que la discordance des points de vue entraîne des décalages révélant la complexité d'une problématique qui, même envisagée dans une perspective générale, ne saurait être réduite à un processus uniforme : ainsi, bien que Stendhal et les écrivains romantiques établissent dès les premières années du siècle le contemporain au centre de la valeur littéraire, il faut attendre plusieurs décennies avant qu'il soit officiellement accueilli dans les classes — et encore ne l'est-il que timidement. En somme : les trois moments abordés dans les deuxième, troisième et quatrième parties de notre étude ne renvoient pas aux phases d'un mouvement linéaire ; il importe plutôt d'y voir trois épisodes significatifs, choisis en ce qu'ils cristallisent certains enjeux fondamentaux du problème du classique au XIX^e siècle.

2. La question du modèle romantique est abordée dans la section intitulée « Du modèle à imiter au modèle romantique », *supra*, p. 77-80. L'idée d'un rapport lecteur (ou désintéressé) aux classiques se trouve dans « De la relation féconde au rapport désintéressé », *supra*, p. 92-96. Enfin, la relation savante aux classiques et aux œuvres littéraires en général est l'objet de notre dernière partie : voir en particulier les sections intitulées « Distance critique », *supra*, p. 123-136 et « Formation, durée, valeur », *supra*, p. 126-131.

En outre, nous avons pu voir que le XIX^e siècle redéfinit la notion de classique au regard de représentations et de rapports traditionnels, issus ou associés au dispositif des lettres de l'Ancien Régime. Imbu du sentiment de sa singularité radicale, le XIX^e siècle élabore un discours qui s'oppose ouvertement à la pensée du classique telle qu'elle se formule de manière générale avant la Révolution. Si ce désaccord s'explique avant tout par la conception inédite du temps qui s'impose alors, c'est sous la forme d'une charge explicite contre l'Ancien Régime qu'il est donc le plus souvent exprimé. La société postrévolutionnaire conteste et rejette le principe d'imitation qui avait régi le rapport lettré au classique pendant plusieurs siècles ; elle discrédite les idées de vérité et de supériorité absolues associées à l'ancienneté ; elle s'oppose au classique entendu comme synonyme de perfection et de pureté. Aussi n'est-ce pas un rapprochement artificiel ou un simple désir de mise en perspective qui nous ont engagé à confronter, tout au long de cette étude, les réflexions du XIX^e siècle avec le discours général de l'Ancien Régime sur le classique. Il s'agissait de nous placer au niveau de ce refus, ou de cette rupture telle que proclamée par les lettrés, afin de comprendre ce contre quoi s'organise leur propre réflexion. Enfin, bien que ce soit évidemment dans les premières années du siècle que ce divorce s'exprime avec le plus de vigueur, nos analyses ont montré qu'il présuppose encore le discours des lettrés aux confins du siècle : on peut penser à Lanson qui élabore son histoire littéraire contre cet ancien type de discours sur la littérature que constitue la critique rhétorique.

D'un autre côté, il est apparu que le XIX^e siècle demeure attaché plus qu'on pouvait le croire aux représentations traditionnelles et aux vieux rapports à la mémoire littéraire avec lesquels il affirme pourtant être en rupture. Ne serait-ce qu'en ce qui concerne le canon classique antique et louis-quatorzien. Certes, les lettrés du premier XIX^e siècle et le romantisme amoindrissent la portée de ce double héritage et en relativisent fortement la valeur. Mais jamais ils ne manifesteront la volonté d'en faire table rase ; au contraire, il s'agira pour eux, par un travail de re-familiarisation du passé, de prolonger la durée culturelle de ces auteurs mis à distance du présent : songeons à l'archéologie de Ballanche, au passé relu à travers la lorgnette romantique de Stendhal, ou aux méthodes érudites de la seconde moitié du siècle.

D'autres effets de continuité se rapportent au vaste conglomérat d'idées anciennes en orbite autour de la notion de classique. Plusieurs d'entre elles sont reprises par les lettrés

du XIX^e siècle qui en métamorphosent le sens. Par exemple l'idée de sacralité du classique, loin de se voir abolie, est renouvelée grâce à la déférence herméneutique qu'imposent l'esprit historique et le nouveau statut d'artéfact accordé à l'œuvre littéraire. De même, la fonction de modèle assumée par le classique est repensée par les écrivains romantiques, qui parviennent à concilier la fécondité de l'« avant-soi » avec l'exigence d'originalité. On peut aussi songer aux différents procédés par lesquels les lettrés tentent de réanimer un semblant d'objectivité dans un ordre culturel où domine le relativisme de la valeur littéraire : il suffit de penser à l'article de Sainte-Beuve ou encore aux méthodes comme la philologie et l'histoire littéraire ; la distance critique qu'elles imposent permet de garantir une forme d'impartialité intellectuelle. Sans pour autant subsister sous leur forme ancienne, un certain nombre d'idées issues de l'Ancien Régime sont ainsi perpétuées au-delà de la cassure révolutionnaire.

Repenser le classique au XIX^e siècle, ce n'est donc pas seulement penser *contre* l'Ancien Régime, mais aussi, dans une certaine mesure, *avec* lui. Dans cette perspective, la dynamique de redéfinition de ce concept se présente comme un effort pour adapter des représentations et des rapports anciens à l'esprit historique qui se fait jour dès l'entrée dans le siècle³. C'est tout un héritage notionnel et culturel qui survit à la Révolution, quoique cet héritage se voie profondément détourné, renouvelé, acclimaté. Par-delà la volonté de rupture qui engage la société postrévolutionnaire à redéfinir le classique, il importe en somme d'apercevoir une certaine continuité de fait. On ne peut que constater ici la difficulté des lettrés à penser le classique indépendamment de l'argumentation générale à travers laquelle l'Ancien Régime l'envisageait : malgré un nouvel ordre du temps et une volonté de se servir de l'« avant-soi » comme d'un repoussoir, cette notion demeure en grande partie associée au système culturel dans lequel elle se trouvait naguère intégrée.

Dans l'ordre des lettres tel qu'il est reconfiguré au XIX^e siècle, la place et la fonction du classique n'apparaissent plus *essentiels* comme elles l'étaient dans le dispositif d'Ancien Régime. L'activité créatrice, désormais dominée par le principe d'innovation, n'entend plus se soumettre aux modèles du passé ; et l'appréciation et la formation des lettrés, deux

3. Effort on ne peut plus laborieux si l'on observe que l'esprit historique semble en désaccord absolu avec les idées d'atemporalité, d'éternité, d'immutabilité traditionnellement associées au classique.

activités qui se font écho, ne s'assujettissent plus à un idéal formel mais à l'exigence d'une méthode. À quoi il faut ajouter que tout ce qui fondait naguère la pertinence du classique comme modèle à imiter est aboli au XIX^e siècle : l'esprit historique discrédite l'idée d'éternelle contemporanéité du classique ; l'élargissement du canon littéraire empêche de considérer le centre de la valeur comme un corpus homogène et directement imitable ; enfin la distance critique autorise les lettrés à tenir un discours intellectuel sur toutes les œuvres de l'esprit humain indépendamment de leurs qualités esthétiques. Malgré cette réorganisation qui semble minimiser le rôle du classique au sein de l'ordre culturel, nous avons pu voir que le XIX^e siècle témoigne d'un désir ou d'un besoin de perpétuer la notion. Il s'agit alors pour les lettrés de réfléchir à sa place et à sa pertinence à l'intérieur d'un dispositif qui lui refuse à la fois sa charge fédératrice et sa fonction de modèle à imiter, qui jusque-là constituait en quelque sorte sa raison d'être.

L'enjeu essentiel de la dynamique de redéfinition du classique au XIX^e siècle se rapporte à cet espace laissé blanc et demandant à être investi : après avoir extrait le classique du dispositif cohérent dans lequel il faisait sens, les lettrés doivent trouver un moyen d'acclimater cette notion ancienne à une nouvelle perspective lettrée. Plusieurs contemporains se proposent ainsi de repenser sa pertinence au sein du champ littéraire métamorphosé sous l'impulsion d'un nouvel ordre du temps : on peut songer à Ballanche, Stendhal ou Lanson. Parallèlement, certains auteurs offrent une réflexion qui montre que la notion se révèle désormais « non-nécessaire » dans l'économie lettrée du XIX^e siècle. C'est ainsi que Sainte-Beuve, en envisageant le classique comme une pièce de musée destinée à l'admiration pure, signale que le classique peut se rencontrer sans forcément assumer de réelle pertinence effective. Renan va plus loin encore : en ne distinguant pas fondamentalement le classique du tout-venant des productions discursives, sa philologie abolit le principe singularisant associé à la notion. Sous cet angle *L'Avenir de la science*, qui donne à imaginer une situation culturelle sans dénivellation, offre le cas limite d'un dispositif qui ne s'organise plus essentiellement autour du classique.

Faudrait-il croire en ce cas que la notion de classique est placée sous respirateur artificiel au long du XIX^e siècle ? Loin de là : en fait, Sainte-Beuve et Renan sont tous les deux embarrassés par leur position respective. L'auteur des *Causeries du lundi*, on s'en souvient, témoigne de sa difficulté à penser le classique en simple objet de contemplation, hors de

toute portée réelle, tandis que le philologue ne peut s'empêcher de reconnaître l'importance culturelle de l'héritage gréco-latin. Si le classique ne représente plus une composante centrale de l'activité lettrée au XIX^e siècle, il y a encore à cette époque non seulement un désir, mais aussi — et avant tout — une impossibilité de penser les lettres en mettant à part les monuments qui en dessinent la perspective. D'où la nécessité d'une notion pour s'y rapporter : car, comment réfléchirait-on sur les lettres sans ces abstractions qui donnent à penser et à parler ?

Le classique n'est pas une abstraction pure ; il n'est pas ce « pion net et sans bavure que constitue le symbole mathématique : bien délimité, transparent, exactement ajusté à son usage⁴. » En voulant désigner les noms propres et les titres d'œuvres au centre de la valeur ou de la mémoire, il aspire à englober un ensemble ondoyant et indéterminé ; et de fait on peut dire que la teneur exacte des réalités culturelles déborde toujours le vocable qui entend les subsumer. Mais ce vocable, ne trace-t-il pas lui-même en partie les contours du réel auquel il prétend renvoyer ? Et comment ne le ferait-il pas, alourdi qu'il est de tout un attirail théorique, du contingent des représentations qui l'imprègnent et des rapports que de telles représentations supposent ? Quelque part entre la zone des abstractions intellectuelles et la réalité de la culture telle qu'il l'aperçoit, le XIX^e siècle se débat à travers une notion qu'il voudrait repenser, contre cette notion, mais aussi et peut-être d'abord grâce à elle.

4. Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme* (Vrin, 1971), Paris, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines » 1995, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

Table

| | |
|--|------------|
| I. Sources primaires..... | 139 |
| 1) Corpus primaire..... | 139 |
| 2) Corpus secondaire..... | 140 |
| A) Écrits du XIX ^e siècle..... | 140 |
| B) Écrits antérieurs au XIX ^e siècle..... | 142 |
| II. Études critiques..... | 144 |
| 1) Notion de classique et études historiques sur le classique..... | 144 |
| 2) Théorie littéraire et concepts généraux..... | 145 |
| 3) Conceptions du temps et Révolution..... | 145 |
| 4) Critique, histoire et enseignement littéraires..... | 146 |
| 5) Canons et cultures littéraires..... | 148 |
| 6) Romantisme..... | 149 |
| 7) Science, savoir et érudition..... | 150 |
| 8) Autour de l’Ancien Régime..... | 151 |
| III. Dictionnaires..... | 152 |
| 1) Dictionnaire contemporain..... | 152 |
| 2) Dictionnaires du XIX ^e siècle..... | 152 |
| 3) Dictionnaire du XVII ^e siècle..... | 152 |

I. Sources primaires

1) Corpus primaire

BALLANCHE, Pierre-Simon, *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles* (1818), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1991, 288 p.

BEYLE, Henri, dit STENDHAL, *Racine et Shakespeare* (1823), dans *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, p. 259-306.

BEYLE, Henri, dit STENDHAL, *Racine et Shakespeare II* (1825), dans *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, p. 435-534.

LANSON, Gustave « Avant-propos », *Histoire de la littérature française* (1895), éd. Paul Tuffrau, Paris, Hachette, 1964, p. v-xviii.

LANSON, Gustave, « L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire » (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1979, p. 21-37.

LANSON, Gustave, « L'histoire littéraire et la sociologie » (1904), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 61-80.

RENAN, Ernest, *L'Avenir de la science* (1890), éd. Annie Petit, Paris, Flammarion, « GF », 1995, 542 p.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Qu'est-ce qu'un classique ? » (*Le Constitutionnel*, lundi 21 octobre 1850), repris dans *Causeries du lundi* (1851-1862), t. III (1851), Paris, Garnier, « Classiques », 2014, p. 38-55.

2) Corpus secondaire

A) *Écrits du XIX^e siècle*¹

AMPÈRE, Jean-Jacques, *De l'histoire de la poésie. Discours prononcé à l'Athénée de Marseille, pour l'ouverture du Cours de littérature*, Marseille, Feissat et Démonchy, 1830, 51 p.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot* (1835), n. éd. revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1839, 390 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846* (1846), dans *Critique d'art, suivi de critique musicale*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 75-156.

BEYLE, Henri, dit STENDHAL, *Correspondance*, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963-1968, 3 vol., 1536, 1200 et 1144 p.

BONALD, Louis de, « Du style et de la littérature » (1806), *Œuvres choisies*, t. I, *Écrits sur la littérature*, éd. Jean-Yves Pranchère et Gérard Gengembre, Paris, Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2010, p. 133-174.

BONALD, Louis de, « Sur les ouvrages classiques » (1810), *Œuvres choisies*, t. I, *Écrits sur la littérature*, éd. Jean-Yves Pranchère et Gérard Gengembre, Paris, Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2010, p. 321-331.

CHATEAUBRIAND, François-René de, « Préface à l'édition des œuvres complètes » (1826), dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 5-30.

CHATEAUBRIAND, François-René de, « Sur la législation primitive », deuxième article sur Louis de Bonald, *Le Mercure*, 8 janvier 1802, repris dans *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, t. XXI, *Mélanges littéraires*, Paris, Ladvocat, 1826, p. 148-179.

FLAUBERT, Gustave, « Réponse de Flaubert à Sainte-Beuve » (23-24 décembre 1862), *Œuvres complètes*, t. III, *1851-1862*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 969-978.

GAUTIER, Théophile, « Préface », *Mademoiselle de Maupin* (1835), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 35-81.

HENNEQUIN, Émile, *La Critique scientifique*, Paris, Perrin et Cie, 1888, 246 p.

1. Nous incluons dans cette section tous les articles de Lanson qui ne font pas partie du corpus primaire, même si certains d'entre eux ont été écrits au XX^e siècle.

- HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell* (1827), éd. Évelyne Amon, Paris, Larousse, « Petits classiques », 2001, 174 p.
- HUGO, Victor, *William Shakespeare* (1864), éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2018, 925 p.
- LANSON, Gustave, « Avant-propos », *Hommes et livres. Études morales et littéraires* (1895), Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1979, p. v-xviii.
- LANSON, Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire » (1910), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 31-56.
- LANSON, Gustave, « Quelques mots sur l'explication de texte. Esprit — Objet — Méthode » (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1979, p. 38-57.
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895, 1166 p.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Néologie* (1801), éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, « Littérature et politique », 2009, 591 p.
- NERVAL, Gérard de, « Observations » (1828), dans Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le second Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Garnier, « Classiques », 1964, p. 1-7.
- RENAN, Ernest, *Œuvres complètes*, t. IX, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, 1648 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Mes poisons*, précédé de Henri Guillemin, « Sainte-Beuve secret », Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1965, 141 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Port-Royal* (1840-1859), éd. Maxime Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953-1955, 3 vol., 1296, 1312 et 1104 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1846, 3 vol., 537, 598 et 538 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits de femmes*, Paris, Didier, 1844, 503 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits littéraires*, Paris, Didier, 1844, 2 vol., 501 et 516 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Tableau historique et critique de la Poésie française et du théâtre français au XVII^e siècle*, Paris, Sautetlet, 1828, 2 vol., 396 et 350 p.

STAËL, Germaine de, *De l'esprit des traductions* (1816), repris dans *Œuvres complètes* (posthume, 1871), t. II, Paris, Firmin Didot, p. 294-297.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne* (1813), Paris, Hachette, « Les grands écrivains de la France », 1958, 3 vol., 350, 376 et 383 p.

STAËL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, « GF », 1991, 445 p.

TAINÉ, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise* (1864), t. I, Paris, Hachette, 1866, 403 p.

TAINÉ, Hippolyte, « M. Michelet », III, « L'oiseau » (*Revue de l'Instruction publique*, 15^e année, n° 52, 27 mars 1856, p. 706-710), repris dans *Essais de critique et d'histoire*, 4^e éd., Paris, Hachette, 1882, p. 132-154.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique* (1835), Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1986, 2. vol., 640 et 480 p.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856), Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1985, 378 p.

B) Écrits antérieurs au XIX^e siècle

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, Durand, 1747, 308 p.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc de, *Discours sur le style* (25 août 1753), Castelnau-le-Lez, Climats, « Micro-climats », 1992, p. 17-33.

GOYET, François (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, « Les classiques de Poche », 1990, 476 p.

HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1955, 257 p.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989, 576 p.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle* (1687), éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, 505 p.

MACHIAVEL, Nicolas, *Discours sur la première décade de Tite-Live* (posthume, 1531), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 373-719.

PERRAULT, Charles, *Le Siècle de Louis le Grand* (1687), dans Anne-Marie Lecoq (éd.), *La Querelle des Anciens et de Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 256-273.

II. Études critiques²

1) Notion de classique et études historiques sur le classique

COMPAGNON, Antoine, « La valeur », *Le Démon de la théorie* (1998), Paris, Seuil, « Points Essais », 2014, p. 267-304.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1960), trad. de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, « Points Essais », 2018, 794 p.

GALLY, Michèle, « Imitation », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 371-372.

KERMODE, Frank, *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Londres, Faber & Faber, 1975, 141 p.

PRADEAU, Christophe, « Une place au soleil », préface à Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Nathan, 1992), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, p. 7-14.

SCHLANGER, Judith, « Le passé avec Thibaudet », *Littérature*, n° 146, juin 2007, p. 9-19.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres* (Nathan, 1992), Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2008, 184 p.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, « Les quatre significations du mot “classique” », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 12, n° 43, 1958-1, p. 5-22.

THIBAUDET, Albert, « Dans le monde de la mémoire » (1925), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 1023-1030.

VIALA, Alain, « Lire les classiques au temps de la mondialisation », *Dix-septième siècle*, n° 228, 2005-3, p. 393-407.

VIALA, Alain « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, 1992, p. 6-15.

ZÉKIAN, Stéphane, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS, 2012, 383 p.

2. Certaines des références qui suivent auraient pu être rangées dans plus d'une catégorie à la fois. Nous avons choisi de les classer en fonction de l'usage principal que nous en avons fait.

2) Théorie littéraire et concepts généraux

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, « Points Essais », 1998, 567 p.

BUDOR, Dominique et Walter GEERTS, « Les enjeux d'un concept », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. [En ligne : <https://books.openedition.org/psn/10055>.]

CHASTEL, André, « La notion de patrimoine », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* (1986), t. I, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 1433-1469.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, « Tel », 2008, 288 p.

PERNOT, Denis, « Vraisemblance », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 805-806.

SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme* (Vrin, 1971), Paris, L'Harmattan, « Histoire des sciences humaines », 1995, 262 p.

SCHLANGER, Judith, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, « Littérature », 2016, 158 p.

TAGUIEFF, Pierre-André, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004, 437 p.

3) Conceptions du temps et Révolution

BIARD, Michel et Pascal DUPUY, *La Révolution française. 1787-1804*, Paris, Armand Colin, « U », 2020, 384 p.

BOUCHER, Geneviève, *Écrire le temps. Les tableaux urbains de Louis Sébastien Mercier*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2014, 272 p.

BROUSSY, Antoine, « Préface. Penser la notion de rupture en révolution », *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution*, n° 5, 2011. [En ligne : <https://journals.openedition.org/lrf/318>.]

ESCUDIER, Alexandre, « La question des générations. Généalogie d'une notion », dans Anne Muxel (dir.), *Temps et politique. Les recompositions de l'identité*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2016, p. 87-104.

FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », dans Anne-Marie Lecoq (éd.), *La Querelle des Anciens et de Modernes*, Paris, Gallimard « Folio classique », 2001, p. 7-218.

FURET, François, *Penser la Révolution française* (1978), Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1985, 315 p.

GRACQ, Julien, *La littérature à l'estomac* (1950), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 517-551.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, « Points Histoire », 2015, 321 p.

JAUSS, Hans Robert, « La “modernité” dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui », *Pour une esthétique de la réception* (1978), trad. de Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 2015, p. 173-229.

KOSELLECK, Reinhart, « “Historia magistra vitæ”. De la dissolution du “topos” dans l’histoire moderne en mouvement », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. de Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 37-62.

LUTAUD, Olivier, « Emprunts de la Révolution française à la première révolution anglaise », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, n° 37, 1990-4, p. 589-607.

MILNER, Jean-Claude, *Relire la Révolution*, Lagrasse, Verdier, 2016, 282 p.

YILMAZ, Levent, *Le Temps moderne. Variations sur les Anciens et les contemporains*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2004, 283 p.

4) Critique, histoire et enseignement littéraires

BARTHES, Roland, « L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-229.

BARTHES, Roland, « La mort de l’auteur » (1968), repris dans *Essais critiques*, t. IV, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1964, p. 61-67.

BRAHAMCHA-MARIN, Jordi, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, sous la direction de Franck Laurent, Le Mans, Université du Maine, 2018. [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079/document>.]

CHERVEL, André, *Histoire de l’enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Retz, « Usuels Retz », 2006, 831 p.

- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, 381 p.
- DIAZ, José-Luis (dir.), numéro intitulé « Sainte-Beuve ou l'invention de la critique », *Romantisme*, n° 109, 2000-3, p. 3-118.
- DIAZ, José-Luis, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, « Les littéraires », 2011, 242 p.
- FAYOLLE, Roger, *La Critique*, Paris, Armand Colin, « U », 1978, 295 p.
- FRAISSE, Luc, *Les Fondements de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002, 715 p.
- GENETTE, Gérard, « Rhétorique et enseignement », *Figures II* (1969), Paris, Seuil, « Points Essais », 1979, p. 23-42.
- NORDMANN, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2001, 316 p.
- PETIT, Annie, « Introduction », dans Ernest Renan, *L'Avenir de la science* (1890), éd. Annie Petit, Paris, Flammarion, « GF », 1995, p. 6-45.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* (posthume, 1954), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1987, 320 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Anthologie critique*, éd. Michel Balzamo, Paris, Éditions universitaires, « Encyclopédie universitaire », 1990, 178 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *La Vie des lettres*, éd. Pierre Berès, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 1992, 4 vol.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Pour la critique*, éd. José-Luis Diaz et Annie Prassoloff, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992, 395 p.
- THIBAUDET, Albert, « Discussion sur le moderne » (1920), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 426-438.
- THIBAUDET, Albert, « Le centenaire d'Herbert Spencer » (1920), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 369-381.
- THIBAUDET, Albert, « Les trois critiques » (1922), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 719-732.

THIBAUDET, Albert, « Une volée » (1935), *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 1570-1576.

THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique* (1930), Paris, Les Belles Lettres, « Le goût des idées », 2013, 217 p.

5) Canons et cultures littéraires

ARAUJO-ROUSSET, Anthony de, *Figures françaises de Dante : un mythe romantique*, sous la direction de Bruno Pinchard, Lyon, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018. [En ligne : <http://www.theses.fr/2018LYSE3008>.]

ARAUJO-ROUSSET, Anthony de, *Un profil romantique. Dante au XIX^e siècle*, Paris, Kimé, « Transhumanisme », 2020, 266 p.

AUERBACH, Erich, « Philologie de la littérature mondiale » (1952), trad. de Diane Meur, texte publié dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2005, p. 25-37.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, « Essais », 1984, 311 p.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2006, 1182 p.

BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1998, 414 p.

COMPAGNON, Antoine, « Sainte-Beuve and the Canon », *Modern Language Note*, n° 110, 1995-5, p. 1188-1199.

CROUZET, Michel, « “Ce livre pourrait être appelé : retour à l'idéal” », préface à Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864), éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2018, p. 7-43.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie, « Flaubert et les classiques sans âge », dans Delphine Antoine-Mahut et Stéphane Zékian (dir.), *Les Âges classiques du XIX^e siècle*, Paris, Éditions des archives contemporaines, « Actualité des classiques », 2018, p. 241-256.

DULAC, Anne-Valérie et Laetitia SANSONETTI (dir.), numéro intitulé « Shakespeare après Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 35, 2017. [En ligne : <https://journals.openedition.org/shakespeare/3807>.]

ECKERMANN, Johann Peter, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1988, 551 p.

MALRAUX, André, « Hommage à la Grèce au nom du Gouvernement français pour la première illumination de l'Acropole » (Athènes, 28 mai 1959), *Oraisons funèbres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 33-45.

MÉLONIO, Françoise, *Naissance et affirmation d'une culture nationale. La France de 1815 à 1880*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 2001, 319 p.

MILO, Daniel Shabetai, « Les classiques scolaires », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* (1986), t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 2085-2130.

PRADEAU, Christophe et Tiphaine SAMOYAULT, « Introduction », dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2005, p. 5-11.

PRADEAU, Christophe, « Présentation de “Philologie de la littérature mondiale” d'Erich Auerbach », dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2005, p. 15-23.

THIESSE, Anne-Marie, « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, n° 143, 2009-1, p. 61-68.

WEINMANN, Frédéric, « Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 106, 1999-4, p. 53-67.

6) Romantisme

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, 2 vol., 1008 et 1120 p.

BONY, Jacques, *Lire le Romantisme*, Paris, Dunod, « Lettres supérieures », 1992, 232 p.

BOURDENET, Xavier, « “Notre père Walter Scott” : Stendhal, Walter Scott et la stratégie “romanticiste” », dans Marie-Rose Corredor (dir.), *Stendhal « romantique » ? Stendhal et les romantismes européens*, Grenoble, UGA Éditions, 2016, p. 43-57. [En ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/4917>.]

BRAY, René, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963, 241 p.

CROUZET, Michel, « Stendhal, le genre dramatique et l'esthétique romantique », dans *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, p. 9-99.

DIAZ, José-Luis, « Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850) », *COntEXTES*, n° 10, 2012. [En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4943>.]

GENGEMBRE, Gérard, « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, « Orbis litterarum », 2009, p. 143-154.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, « Thèmes & Études », 2008, 202 p.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme* (1982), Paris, Payot & Rivages, « Grande Bibliothèque Payot », 1993, 2 vol., 896 et 708 p.

HOVASSE, Jean-Marc, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, 2001, 2 vol., 1384 et 1360 p.

RANNAUD, Gérald, « Stendhal et la tentation de l'histoire », *Romantisme*, n° 107, 2000-1, p. 5-22.

SUZUKI, Kazuhiko, *Les Classiques et les Romantiques : une histoire des querelles littéraires (1824-1834)*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Université de Nanterre (Paris X), 2018. [En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02427213/document>.]

VAILLANT, Alain, Jean-Pierre BERTRAND et Philippe RÉGNIER (dir.), *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* (Nathan, 1998), 2^e éd., Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à nos jours », 2007, 642 p.

VIALA, Alain, *De la Révolution à la Belle Époque. Une histoire brève de la littérature française*, Paris, Presses Universitaires de France, « Une histoire personnelle de... », 2017, 408 p.

7) Science, savoir et érudition

CHARLES, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1985, 331 p.

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive* (1989), Paris, Seuil, « Points Histoire », 1997, 152 p.

- FERMIGIER, André, « Mérimée et l'inspection des monuments historiques », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* (1986), t. I, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 1599-1614.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, « Tel », 1990, 400 p.
- GUICHARDET, Jeannine, *Balzac, « archéologue » de Paris*, Paris, Sedes, 1986, 497 p.
- JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* (2014), Paris, Seuil, « Points Histoire », 2017, 333 p.
- LENORMANT, Charles, « Archéologie », *Revue archéologique, ou recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. I, Paris, Antoine Leleux, 1844, p. 1-17.
- LEPENIES, Wolf, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de Henri Plard, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990, 408 p.
- MOREL, Elisabeth, *Prosper Mérimée. L'Amour des pierres*, Paris, Hachette, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, 213 p.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation* (Seuil, 1997), Paris, Pocket, « Agora », 2020, 286 p.
- STENGERS, Isabelle, *L'Invention des sciences modernes* (La Découverte, 1993), Paris, Flammarion, « Champs », 1995, 209 p.
- WEBER, Anne-Gaëlle, « Formes de l'érudition littéraire au XIX^e siècle », *Belphegor*, n° 17, 2019-1. [En ligne : <https://journals.openedition.org/belphegor/1546>.]

8) Autour de l'Ancien Régime

- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963, 389 p.
- KIBÉDI VARGA, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, « Théorie et critique à l'âge classique », 1990, 246 p.
- PRUDHOMME, Sylvain, « Plan du texte et organisation du vivant : "Vie" et "lumière" dans le *Discours sur le style* de Buffon », *Poétique*, n° 143, 2005-3, p. 343-357.

III. Dictionnaires

1) Dictionnaire contemporain

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, « Le Dictionnaire historique », 2016.

2) Dictionnaires du XIX^e siècle

BOISTE, Pierre, *Dictionnaire universel de langue française* (An IX [1800]), 7^e éd., Bruxelles, Frechet, 1828, 2 vol.

Dictionnaire de l'Académie française, 6^e éd., Paris, Firmin Didot, 1835, 2 vol.

LAVEAUX, Jean-Charles, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris, Déterville et Lefèvre, 1820, 2 vol.

RAYMOND, François, *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Aimé André, 1832, 2 vol.

3) Dictionnaire du XVII^e siècle

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, 3 vol.