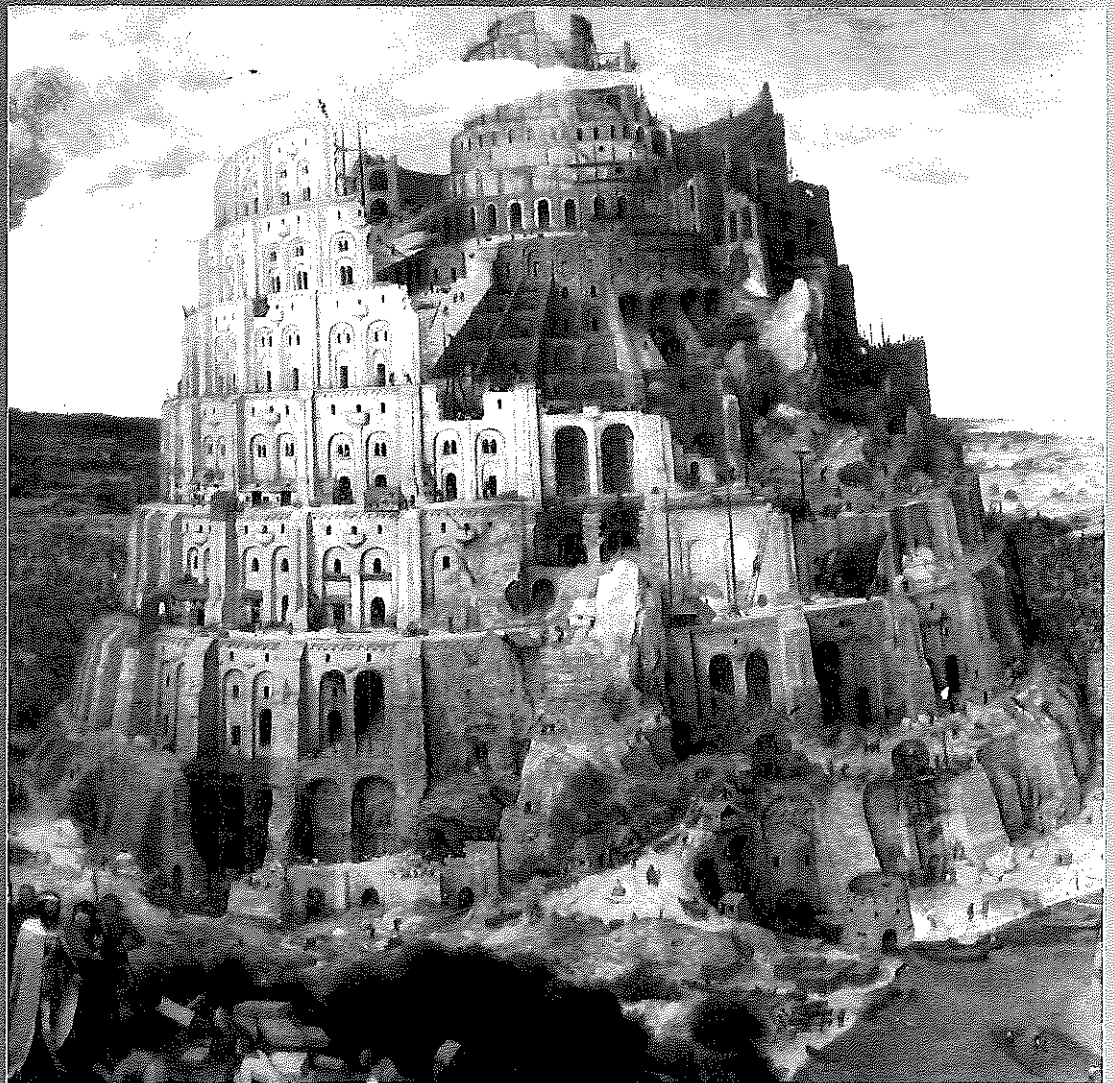


# LA GRANDE HISTOIRE DES LITTÉRATURES

HÉRITAGES ET COURANTS



ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

# LES LITTÉRATURES OCCIDENTALES

## 1. Héritages et Courants

avec la collaboration de :

Charles Vincent Aubrun, Danielle Bajomée, Yvon Belaval,  
Dominique Boutet, Régis Boyer, Jacqueline Cerquighini-Toulet,  
Yves Chevrel, Pierre Citti, Claude-Gilbert Dubois, Pascal Durand,  
Marie-Madeleine Fragonard, Jean Marie Goulemot, Pierre Grimal,  
Pierre Hadot, Jean-Claude Margolin, Christiane Moatti, Joseph Mogenet,  
Daniel Oster, Madeleine Pardo, Henri Peyre, Cédric E. Pickford,  
Robert Pignarre, Daniel Poirion, Gilles Quinsat, Paul Renucci,  
Guy Rosa, Italo Siciliano, Alain Viala, Georges Zink, Paul Zumthor.

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans le but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1<sup>er</sup> de l'article 40).

En dehors de l'usage privé du copiste, toute reproduction totale ou partielle de cet ouvrage est interdite. Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Attention ! Le photocopillage tue le livre.

Le « photocopillage » c'est l'usage abusif et collectif de la photocopie sans autorisation des auteurs et des éditeurs. Largement répandu dans les établissements d'enseignement, le photocopillage menace l'avenir du livre, car il met en danger son équilibre économique. Il prive les auteurs d'une juste rémunération.

Des photocopies payantes peuvent être réalisées avec l'accord de l'éditeur.

S'adresser au Centre français d'exploitation du droit de copie :

20, rue des Grands-Augustins 75006 Paris - Téléphone : 01.44.07.47.70

des formes fixes imposant une retenue de l'expression, comme le ballade, et à des sujets « mini-ont la mise en œuvre suppose la virtuosité verbale. Mais être est aussi être à part, et cela développer, parfois sous la forme dandysme, un mode rituel de ment, marqué par un rejet des la société globale. Au risque, de la transgression, équivalent l'écart langagier qui est au prin-l'acte poétique. Enfin, consé-son détachement envers toute on concrète, l'artiste affiche s complet du succès et, partant, . L'écrivain n'est plus le porte- l'humanité, ni même d'une ticulière ; il ne s'adresse qu'à la uté symbolique de ses pairs. se pour un « luxe intellectuel » de Lisle), auquel le profane n'a maître. Bref, l'art pour l'art, cela aussi bien : l'art pour les artistes.

#### ure et adhésion

incipes majeurs du credo artiste ulés dès les années 1830, ce n'est 1850 qu'ils s'organisent en un ne cohérent et conquérant. Dans entière, l'émergence d'une nou-ération précipite le déclin du ne, attaqué sur ses points faibles, nt tout ce qui le reliait à son insu le classique, désormais périmé. 1848 a balayé les illusions des et donné raison aux artistes utilitaires : la poésie aux poètes, ae aux politiciens. Après l'infla-ale et le laxisme formel, l'heure nsité et à la rigueur. Le culte du devant l'antilyrisme déclaré des ns ou l'esthétisme éthéré des élites. Hugo seul, en exil, perpé-poétique qui partout perd du

Mais cette offensive dirigée contre l'école en place n'explique pas seule la progression rapide des nouveaux mots d'ordre. D'autres facteurs, sociaux et idéologiques, se sont conjugués pour la favoriser. Dans la mesure où elle va de pair avec une volonté de retrait social, la radicalité « esthétiste » des poètes procède pour une large part du mouvement d'autonomisation et de professionnalisation qui affecte, à l'heure du capitalisme triomphant, l'ensemble des secteurs de la société, dont la littérature. Non seulement celle-ci s'institue en champ autonome, séparé des champs contigus (politique, philosophie, science) et doté d'instances spécifiques (salons, revues, éditeurs indépendants), mais encore elle se segmente en une série de sous-champs clos sur eux-mêmes et correspondant aux différents genres. Le polygraphisme, fréquent à l'époque romantique, tend alors à s'effacer au profit d'une spécialisation croissante des écrivains et d'une stricte répartition des compétences (à chacun son genre). De là, aussi, que les artistes s'attachent de leur côté à définir la poésie comme pur exercice prosodique, exigeant le savoir-faire de l'initié.

Par ailleurs, l'apparition conjointe du Parnasse dans la France du second Empire et des courants « esthétistes » dans l'Angleterre victorienne — deux régimes tenant la littérature sous haute surveillance — permet de penser que leur formalisme aura constitué une manière de tourner la censure. À ceux qui n'optent pas pour l'exil prophétique à la Hugo, il ne reste que deux façons de résister. Soit ruser avec l'interdit en concevant une textualité duplice (un sens critique sous un autre d'aspect neutre) comme feront Baudelaire ou Flaubert, quitte à devoir défendre leur cause dans un procès, soit se replier « dans la contemplation des formes éternelles » (Leconte de Lisle) et produire des textes ne rencontrant

aucune demande sociale. Et il est vrai que les « esthétistes » vouent un mépris absolu au « bourgeois » (appellation générique, pour eux, de tout non-artiste) et que les valeurs dont ils se réclament semblent inverser celles de la classe dominante : anti-utilitarisme, fascination de l'échec, haine du progrès et du matérialisme, etc. Mais leur position se révèle en fait plus ambiguë : en élevant l'écriture au rang d'une quête obstinée de la perfection, ils n'ont fait que substituer au mythe aristocratique de l'inspiration la valeur bourgeoise du travail. Quant à leur retranchement politique, qu'ils croient librement décidé, peut-être résulte-t-il d'une intériorisation de leur mise à l'écart par un système tolérant mieux d'inoffensifs esthètes que des poètes engagés. Hypothèses étayées, semble-t-il, par l'extrême conformisme d'une école telle que le Parnasse, excluant certes la poésie édifiante façon Tennyson, mais plus fermement encore l'immoralisme cynique façon Oscar Wilde. En somme, avec son dogmatisme formel et son puritanisme étroit, la doctrine de Leconte de Lisle (auquel Napoléon III accorda en secret une rente) n'aura peut-être été rien d'autre, sous ses dehors indépendants, que la poésie officielle du régime impérial.

#### 4 Une poétique de la crise

Dans le dernier quart du siècle, les conditions d'exercice de la poésie tendent à se modifier à la faveur des transformations qui affectent la société globale. En particulier, le développement des communications et des moyens de diffusion permet la rapide extension internationale du mouvement symboliste. Non seulement celui-ci rassemble à Paris, autour de Mallarmé, des poètes d'origines diverses (l'Anglais-Symons, le Grec Moréas, les Américains Merrill et Viélé-Griffin), mais encore il suscite, partout en Europe, l'éclo-

critique qui permet de n mouvement européen. que française à d'autres ns et l'importance sociale mme en Autriche et en travers lesquels, pendant ns les plus contraires de eint pas ce plein degré de Allemagne, un écrivain né extension. Alors se forme où le statut des écrivains, uvre deviennent, en effet, nnunzio, Rilke, Joyce et sont des cas particuliers, mais Gide, Thomas Mann und sont-ils symbolistes ? ns grâce à la construction, téraire.

à transposer au niveau de i de *Finnegans Wake*, quel *scere* ou de *La Montagne* » ? À l'inverse, les romans oin de l'« occidentalisé », i révéler la Russie. Quant tie : le recours au symbole , désir, inconscient...) que » de la langue interdit bolisme européen cherche rapport nouveau à établir re. L'exigence de favoriser ngue, sociale ou nationale, olisme européen offre aux

PIERRE CITTI

## Pièce jointe

### ARTISTES ET VOYANTS

De Théophile Gautier (« Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ») à Oscar Wilde (« *All art is quite useless* »), l'irréductibilité de la haute littérature à toute fonction utilitaire constitue l'un des thèmes obsédants des manifestes postromantiques. Parce qu'il affirme que l'art ne trouve qu'en soi-même sa propre finalité, ce principe est aujourd'hui si bien intégré dans le discours de la théorie littéraire qu'on oublie qu'il s'est en effet imposé à la faveur du mouvement général qui, après 1850, a porté les écrivains — et principalement les poètes — à révoquer la doctrine du romantisme qui faisait de l'engagement pratique de l'œuvre une valeur primordiale. Cependant, s'il a pu prévaloir durablement — au point de constituer la base doctrinale commune de deux écoles par ailleurs aussi antagonistes que le Parnasse et le symbolisme —, c'est qu'il exprimait, par-delà ce conflit de générations et d'esthétiques, une mutation de loin plus décisive et fondamentale.

#### 1 Poétique et pratique

Homme de plume et homme public, le poète romantique ne concevait pas la littérature comme isolée des autres domaines de l'activité sociale. Aussi ne voyait-il aucune incompatibilité entre sa pratique d'écrivain et la conduite d'une seconde carrière, le plus souvent politique : Hugo fut pair de France, Lamartine député, Vigny militaire et candidat à la députation. Sans doute, à jouer ainsi sur plusieurs tableaux, amplifiait-il son prestige : si l'écrivain cautionne l'homme politique, ce dernier lui attribue en retour une autorité morale, et à ses écrits un pouvoir pratique,

qui explique en partie la force mobilisatrice du romantisme auprès d'un vaste lectorat. Stratégie redoublée par la conscience aiguë qu'a l'écrivain de sa propre responsabilité sociale et historique. Cependant, derrière ce prophétisme de façade, l'intervention du poète au cœur des débats publics traduisait surtout son ambition d'instaurer la poésie en genre totalisant, chargé d'ordonner une communication entre des pratiques ou des discours séparés. En cela, elle répondait du même coup aux deux exigences majeures du credo romantique, appelant d'une part à ouvrir au plus large le champ de l'expérience poétique (selon Hugo, « tout a droit de cité en poésie ») et, d'autre part, à exprimer le sujet « créateur » dans sa totalité concrète, avec ce qui le constitue (l'intimité du vécu personnel) comme avec ce qui le situe, dans son rapport au monde social et à l'histoire.

En assignant cette double visée, éthique et esthétique, à la littérature, la doctrine romantique laisse entrevoir qu'elle repose sur une conception ambivalente du travail de l'écrivain. Certes, tout pouvoir est reconnu à l'écriture, dont rien ne peut limiter la sphère d'action ; néanmoins, elle ne constitue pas en soi une activité suffisante : encore faut-il que le texte soit lesté d'un message destiné au plus grand nombre. C'est que le romantisme émerge dans une période transitoire, durant laquelle la littérature évolue vers son autonomie cependant que perdurent, même très affaiblies, certaines des valeurs de l'Ancien Régime. De là que ses tenants oscillent, en tentant de les articuler, entre deux représentations discordantes de l'activité littéraire : l'une héritée du modèle classique, qui interdit à ces aristocrates déçus de l'instituer en métier à part entière (« La poésie, dit Lamartine, ne m'a jamais possédé tout entier ») ; l'autre en voie de formation, qui les incite à la vivre comme

une pratique sacralisée, comportant ses propres normes.

## 2 Naissance de l'artiste

Tenus en équilibre tant que le romantisme était en émergence, ces deux modèles vont toutefois se dissocier dans les années 1830 et provoquer sa première crise importante. Au sein du mouvement, deux fractions rivales se dégagent. D'un côté, les « utilitaires », tels Sainte-Beuve ou Lamartine. Adeptes de Saint-Simon, ils revendiquent un art « utile », voué à l'éducation morale et politique des masses : la poésie est un forum et une église, le poète doit se faire prêtre et tribun. De l'autre, les « artistes » auxquels Gautier fournit, avec sa Préface à *Mademoiselle de Maupin* (1836), un premier manifeste. Rebelles à tout engagement, ils proclament la pleine indépendance du poète, serviteur inconditionnel de la seule Beauté. La formule de « l'art pour l'art » est ainsi lancée. Mais il ne s'agit pas d'un simple slogan polémique. Ce à quoi l'on assiste dans ces années-là, c'est à l'apparition controversée d'une figure nouvelle de l'écrivain, appelée à s'intégrer au plus central de la mythologie littéraire : celle de l'artiste.

Empruntée au champ des arts plastiques, cette appellation d'artistes, dont un nombre croissant de poètes s'honorent, indique qu'ils entendent ne plus intervenir que sur le terrain des formes, modes d'exposition d'une beauté située, par principe, hors d'atteinte. À leurs yeux, ce qui prévaut, c'est moins le message dont le texte pourrait être porteur que son exécution technique. Aussi le credo de l'artiste engendre-t-il une morale de l'artisanat : fruit d'un savoir-faire et d'une volonté de perfection, l'œuvre vaut autant par la qualité de son fini que par la somme d'efforts qu'elle aura coûtés pour y parvenir. De là, chez les plus exigeants (dont seront les parnassiens), un recours fré-

quent à des formes fixes imposant une extrême retenue de l'expression, comme le sonnet ou la ballade, et à des sujets « minimaux » dont la mise en œuvre suppose la plus haute virtuosité verbale. Mais être artiste, c'est aussi être à part, et cela jusqu'à développer, parfois sous la forme limite du dandysme, un mode rituel de comportement, marqué par un rejet des valeurs de la société globale. Au risque, consenti, de la transgression, équivalent social de l'écart langagier qui est au principe de l'acte poétique. Enfin, conséquence de son détachement envers toute préoccupation concrète, l'artiste affiche un mépris complet du succès et, partant, du public. L'écrivain n'est plus le porte-parole de l'humanité, ni même d'une classe particulière ; il ne s'adresse qu'à la communauté symbolique de ses pairs. L'art passe pour un « luxe intellectuel » (Leconte de Lisle), auquel le profane n'a rien à connaître. Bref, l'art pour l'art, cela signifie aussi bien : l'art pour les artistes.

## 3 Rupture et adhésion

Si les principes majeurs du credo artiste sont formulés dès les années 1830, ce n'est qu'après 1850 qu'ils s'organisent en un programme cohérent et conquérant. Dans l'Europe entière, l'émergence d'une nouvelle génération précipite le déclin du romantisme, attaqué sur ses points faibles, notamment tout ce qui le reliait à son insu au modèle classique, désormais périmé. De plus, 1848 a balayé les illusions des utopistes et donné raison aux artistes contre les utilitaires : la poésie aux poètes, la politique aux politiciens. Après l'inflation verbale et le laxisme formel, l'heure est à la densité et à la rigueur. Le culte du moi cède devant l'antilyrisme déclaré des parnassiens ou l'esthétisme éthéré des préraphaélites. Hugo seul, en exil, perpétue une poétique qui partout perd du terrain.

sion de courants apparentés, entre lesquels s'organise une intense circulation : en Belgique (Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach, Mockel), en Angleterre (le Rhymers' Club), en Allemagne (autour de Stefan George), en Russie (avec Soloviev, Biely ou Brioussov). Ainsi se met en place, à l'échelle européenne, un vaste réseau d'échanges, dont bénéficieront, au siècle suivant, les avant-gardes à vocation internationaliste. Par ailleurs, la légitimation du genre romanesque, désormais dominant, et l'expansion spectaculaire de la grande presse conduisent les poètes à réorienter leur pratique en un sens qui s'écarte des conceptions parnassiennes et opère à plusieurs titres un déplacement radical de perspective.

Déplacement, d'abord, de visée et de vision. À la poétique objectiviste du Parnasse et au principe mimétique prévalant dans l'ordre du roman naturaliste, Verlaine et surtout Mallarmé opposent une poétique de la suggestion, fondée sur un flou calculé de l'expression et privilégiant l'évocation latérale. La poésie n'a pas à mimer le réel mais à le miner, en ouvrant cet au-delà de la représentation imaginé par Rimbaud lorsqu'il enjoignait le poète à se faire « voyant par un [...] dérèglement de tous les sens », qui est aussi dérèglement *du sens*. S'amorce ainsi, après la glaciation parnassienne, un retour du sujet, qui n'est plus le moi personnel (car « Je est un autre »), mais l'instigateur, implicite au poème, d'une transfiguration du monde. D'autre part, en inventant ce qu'on pourrait appeler le texte à basse définition (rhétorique allusive, ambiguïtés sémantiques, hermétisme), les symbolistes redécouvrent la nécessité du public, non plus comme force à mobiliser ou destinataire passif, mais comme instance agissante, chargée de relancer une signification qui se dérobe. Comme l'avait entrevu Baudelaire dans son adresse au lecteur, « mon

semblable, mon frère », lire devient une pratique et la poésie une communication, dont chaque pôle a fonction active.

On assiste aussi au déplacement de la définition même du travail poétique, lequel ne se réduit plus à la mise en œuvre de formes préétablies, mais suppose une incessante expérimentation verbale, irréductible au langage instrumental et à « l'universel reportage » (Mallarmé) de la presse d'information. « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles » (Rimbaud), libérées du carcan prosodique et des rhétoriques apprises. Ce n'est plus le vers, à présent libéré, qui fait la poésie, ni tel sujet conventionnel : la « poésie pure » vient d'un acte langagier qui produit sa loi dans l'instant même de son accomplissement.

Poésie en crise, a-t-on dit, parce que dépourvue de tout code général. Mais l'époque symboliste a surtout ouvert la voie à une poétique de la crise, substituant au formalisme inoffensif du Parnasse la violence cachée d'un langage en révolution permanente. La parodie chez Lautréamont, le dérèglement du sens chez Rimbaud, la déconstruction de la syntaxe et l'hermétisme chez Mallarmé : à l'heure où les attentats anarchistes vont secouer la société bourgeoise, ces expériences constituent, à leur manière, des formes d'attentats, perpétrés au cœur de la langue. Ce que ces grands marginaux ont découvert, c'est que, à travailler dans l'espace raréfié du langage, le poète ne s'exclut pas du jeu social ni du débat idéologique : il touche au contraire au plus secret de leur fonctionnement, là où se déposent, en autant de stéréotypes et de formules toutes faites, les valeurs de la culture dominante, qui sera la cible privilégiée des avant-gardes à venir.

PASCAL DURAND