

LA TECHNIQUE DE LA DURÉE

Classicisme et transmission

Jean de Guardia

Le Seuil | *Poétique*

2013/2 - n° 174
pages 173 à 188

ISSN 1245-1274

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-poetique-2013-2-page-173.htm>

Pour citer cet article :

de Guardia Jean, « La technique de la durée » *Classicisme et transmission, Poétique*, 2013/2 n° 174, p. 173-188. DOI : 10.3917/poeti.174.0173

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Jean de Guardia

La technique de la durée

Classicisme et transmission

« Ce ne fut jamais un jeu d'oisif que de soustraire un peu de grâce, un peu de clarté, un peu de durée, à la mobilité des choses de l'esprit ; et que de changer ce qui passe en ce qui subsiste. »

Valéry¹

Pourquoi ces textes et non pas d'autres ? Pourquoi transmettons-nous ce que nous transmettons ? Pourquoi posons-nous comme classique (digne d'être étudié en classe) tel *corpus* et non pas tel autre ? Nous vivons à l'égard des ces questions, pourtant premières vis-à-vis de nos pratiques d'enseignement, dans un étrange état de schizophrénie flottante, qui se garde bien de préciser sa pensée. Il nous semble bien que nous transmettons ces textes parce qu'ils sont « beaux » – ou « vrais », ou « bons », ce qui revient à peu près au même dans cette pensée floue. « Classique : Ne se dit guère que des auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles, ou qui y ont grande autorité² » : à prendre le terme dans son sens premier, on peut dire que notre conception du classicisme est humaniste ; elle est fondée sur la foi en la valeur des textes que nous plaçons sous cette étiquette. Le problème est que cette tranquille perception humaniste de nous-mêmes a désormais une voisine un peu turbulente, sociologisante certains jours, historicisante d'autres, mais toujours rationnelle, qui a une fâcheuse tendance à déconstruire les valeurs échafaudées par la première. Dans ses humeurs les plus rudes, elle tient ce genre de propos :

La classicisation différentielle désigne comme classiques maximaux des auteurs consensuels. Qu'on nous entende bien : pas consensuels dans ce qu'ils produisent ; pas même consensuels dans les propos qu'on tient à leur sujet : mais ceux dont un maximum d'instances trouvent matière à s'occuper avec profit, même si c'est pour en tirer des choses différentes³.

1. « Au sujet d'Adonis », dans *Variété I et II* [1930], Paris, Gallimard, « Idées », 1978, p. 55.

2. Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690.

3. A. Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 26.

Pour un certain discours critique socio-historique, aujourd'hui assez dominant dans les études littéraires, le critère de la construction du canon n'est « évidemment » pas la valeur des textes, mais l'intérêt que les instances de transmission elles-mêmes peuvent trouver à les transmettre. Il n'y a pas de classiques, il n'y a que des gestes de « classicisation », et nous transmettons ceci parce que nous (professeurs qui constituons l'institution) y avons intérêt. C'est ainsi qu'une partie de la critique récente s'est consacrée à la déconstruction des modalités de construction du classique⁴.

Il est en réalité très difficile d'éviter cette tension assez violente – au sein même de chaque professeur et de chaque institution de transmission – entre une conception esthético-humaniste (essentialiste) du classique et une conception historico-sociologique (institutionnelle). Pour assurer malgré tout la transmission que nous jugeons nécessaire, et pour laquelle nous sommes rétribués, nous distinguons quelque chose comme deux « ordres ». D'une part celui de la foi, dans la valeur des œuvres qui fondent notre humanité humaniste, foi qui est celle du jugement esthétique. D'autre part celui de la raison, qui se donne pour tâche, entre autres, de déconstruire ces mêmes valeurs comme elle déconstruit le reste, d'en exposer les principes.

Cette situation recèle une contradiction un peu plus que larvée⁵, puisque la seconde position a précisément été construite pour détruire la première. Il est toutefois impossible d'éliminer raisonnablement l'une ou l'autre : si l'on chasse complètement la conception humaniste du classique, la transmission se retrouve sans *sens* ; s'il néglige la conception socio-historique, celui qui transmet abdique une partie de sa *raison*. La seconde difficulté est que l'une et l'autre posent des problèmes rhétoriques compliqués : toutes deux sont difficilement tenables comme discours sur le classique dans le champ institutionnel de la transmission. La première position (« nous transmettons car ceci a de la valeur ») pose un problème connu : il est bien difficile de rendre compte de la valeur d'un texte auprès de qui ne la ressent pas déjà – disons un étudiant. Il est donc impossible de justifier la nécessité de la transmission aux yeux de celui à qui on le transmet. Quand bien même la valeur des textes serait une « réalité », elle ne se serait pas de l'ordre du partageable⁶. Cette aporie de nature rhétorique est fondatrice du problème métier de professeur de littérature. La seconde position (« nous transmettons car nous avons intérêt à le faire, à construire tel classique plutôt que tel autre ») prétend à une plus grande rationalité et se propose de renvoyer la première à la naïveté. Elle pose pourtant des problèmes qui sont précisément du même type. Si le classique est institué comme tel pour des raisons extrinsèques, il n'y a aucune raison de le faire étudier encore, sinon pour des raisons elles-mêmes extrinsèques. Puisque le discours critique prend toute sa valeur et toute sa légitimité de la valeur et de la légitimité des textes qu'il commente, le professeur qui prétend que la valeur du classique est institutionnellement élaborée et non essentielle devrait en bonne logique

4. Voir, par exemple, l'excellent livre de S. Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, éd. du CNRS, 2012.

5. La crise actuelle du modèle humaniste de la transmission littéraire ne provient pas uniquement de cette tension au sein des instances de transmission, mais aussi d'une crise des valeurs du public lui-même. Sur ce sujet, voir la série d'articles récents de H. Merlin-Kajman, et en particulier « Peut-on sauver ce qu'on a détruit ? La transmission de la littérature », dans *Le Débat*, n° 159, 2010, p. 80-94.

6. Sur la notion de « partageable » et son importance pour penser la littérature, voir notamment V. Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

démissionner. La transmission est ainsi prise entre l'aporie kantienne de l'incommunicabilité du jugement esthétique et une version assez perverse du paradoxe du menteur. Non seulement les deux conceptions possibles du classique sont contradictoires, mais de plus elles forment chacune une sorte d'impasse rhétorique. Notre propos n'est certes pas de prétendre élaborer une conception plus forte (ni plus vraie) du classique que sa conception humaniste ou que sa version sociologique déconstruite, mais de tenter d'élaborer un embryon de *discours plus tenable* sur le classique, tenable comme discours pédagogique et institutionnel, mais aussi tenable à nous-mêmes, comme justification intime de notre pratique.

Valeur et durée

Pour sortir de cette alternative pénible, il faut peut-être revenir au rapport très particulier du texte classique au temps. Ce rapport se fonde sur une sorte de cercle vertueux formé par la valeur et la durée : plus un texte est réputé avoir de la valeur, plus il perdure dans le temps (car on le transmet), et plus il perdure dans le temps, plus il est réputé avoir de valeur (car il est « vénérable ») : Valeur *donc* Durée *donc* Valeur *donc* Durée, etc.⁷. Dans les deux conceptions du classique que nous avons examinées, le point d'entrée de l'œuvre dans le cercle vertueux de la classicisation se fait toujours à l'étape *valeur*, mais avec deux conceptions différentes de la naissance de cette valeur :

- dans le cas de la conception humaniste : Valeur (*comme caractéristique de l'œuvre*) > Durée [puis le cercle se poursuit : > Valeur > Durée, etc.] ;
- dans le cas de la conception institutionnelle : Valeur (*institutionnalisée*) > Durée [puis le cercle se poursuit > Valeur > Durée, etc.].

La différence d'interprétation entre les deux conceptions du classique se concentre ainsi sur la nature de la valeur, comme facteur d'entrée dans le cercle de la classicisation, et non pas sur l'existence du cercle lui-même (bien que dans la première conception il soit perçu comme vertueux, et dans la seconde comme vicieux⁸). Le problème, pour penser le classique, c'est bien la question de la valeur.

Il faudrait donc en pratique essayer de penser le classique en dehors de la question de la valeur. Un cercle vertueux à deux termes a structurellement deux points de départ possibles et non un seul. On peut donc théoriquement imaginer une entrée « directe » de l'œuvre littéraire à l'étape « durée » du cercle vertueux, selon le schéma : *Durée* > Valeur > *Durée*, etc. Cette position paradoxale est évidemment toute

7. Pour une réflexion plus générale sur les rapports du classique avec la temporalité, voir le fameux article de J. Schlanger, « Quel âge ont les classiques? », dans *Poétique*, n° 88, 1991, p. 487-497.

8. En effet, dans la conception « institutionnelle » du classique, le cercle de la classicisation est perçu comme vicieux : il « naturalise » (il « fait passer » pour naturelles) des valeurs instituées. À l'inverse, dans la conception essentialiste, il est bien vertueux : il ne fait qu'institutionnaliser (renforcer et reconduire) des valeurs naturelles. Mais dans les deux cas il s'agit bien du *même* cercle causal.

heuristique (il n'est pas question de penser que le classique n'a pas de valeur, essentielle ou institutionnelle). Cependant, il semble que d'un point de vue théorique rien ne s'oppose sérieusement à une telle entrée, et que penser ainsi l'entrée directe du classique dans la durée permettrait peut-être d'éviter les alternatives exclusives qui paralysent le discours, et de revenir plus sereinement ensuite à la question de la valeur.

L'expérience montre cruellement que les textes n'ont pas de prise sérieuse sur la manière dont le public et les institutions vont leur attribuer de la valeur ou non. En revanche, ils en ont une sur la possibilité de leur propre durée : ils peuvent avoir des *stratégies d'entrée dans la durée* plus ou moins réussies. Pour comprendre le phénomène de la classicisation, l'étude de ces stratégies textuelles nous semblerait revêtir un intérêt au moins égal à celui de l'analyse des processus institutionnels.

La mise au jour des stratégies de transmissibilité pourrait en droit être menée sur n'importe quel texte du canon. Il semble en effet raisonnable de postuler que tout texte littéraire orchestre peu ou prou, de manière plus ou moins subtile, la possibilité de sa future décontextualisation – ou plus précisément que, depuis le XIX^e siècle, on qualifie de « littéraire » un texte qui parvient à l'orchestrer efficacement.

Cependant, pour réduire l'angle d'attaque, nous nous concentrerons ici sur le cas qui est le plus simple à tous égards : celui de la littérature « classique » au sens le plus étroit du terme, la « littérature Louis XIV ». En effet, dans la seconde partie du XVII^e siècle, les stratégies d'entrée dans la durée ont présenté des caractéristiques qui les rendent relativement aisées à analyser. Elles ont été particulièrement conscientes d'elles-mêmes – explicitement théorisées pour certaines –, très largement partagées dans le champ, et évidemment couronnées de succès pour un grand nombre d'œuvres : les « classiques » au sens strict. Sans doute est-ce là le cas le moins retors, donc celui par lequel il faut commencer.

Les deux querelles des Anciens et des Modernes ont montré que l'âge classique français s'est pensé lui-même comme une nouvelle Antiquité⁹. Cela signifie en pratique que l'écriture de cette époque intègre en sa structure la possibilité d'un destinataire *très* lointain dans le temps. Elle recherche une capacité d'adresse au futur lointain comparable à celle que la Renaissance française, puis l'âge classique lui-même ont cru découvrir dans une certaine Antiquité. La compétition avec cette Antiquité ne concerne donc pas seulement la « beauté », la « grandeur » ou l'« harmonie » (c'est-à-dire la valeur), mais aussi, plus directement, la vertu de non-obsolescence, le « classicisme » lui-même.

Combien seront chéris par les races futures,
Les galants Sarrasins, et les tendres Voitures,
Les Molières naïfs, les Rotrous, les Tristans,
Et cent autres encor délices de leur temps.
Mais quel sera le sort du célèbre Corneille,
Du théâtre français l'honneur et la merveille,

9. Sur ce point, voir J.-P. Sermain, « Les modèles classiques : aux origines d'une ambiguïté et de ses effets », dans *Dix-septième siècle*, n° 223, 2004, p. 173-181.

[...]

De ces rares auteurs, au temple de mémoire,
On ne peut concevoir quelle sera la gloire,
Lorsqu'insensiblement, consacrant leurs écrits,
Le temps aura, pour eux, gagné tous les esprits;
Et par ce haut relief qu'il donne à toute chose,
Amené le moment de leur apothéose¹⁰.

Parce qu'elle s'inscrit d'emblée dans le temps long, l'écriture « Louis-XIV » cherche à produire des œuvres qui resteront lisibles même lorsqu'elles seront radicalement privées de leur contexte. Plus précisément, cette écriture cherche à lutter le mieux possible – le plus rationnellement possible – contre l'inévitable érosion de la lisibilité. Dans la vision que la poétique de l'époque offre d'elle-même, le caractère durable de l'œuvre est donné comme une conséquence de sa beauté. L'âge classique présente sa technique poétique comme une esthétique : elle est une technique de la beauté, et les divers éléments de cette technique sont mis en système pour bien montrer que l'ensemble converge globalement vers cette beauté. En gros : la « régularité » (qui est une rationalité) produit une « vérité » (une universalité), qui est une « beauté » (une « harmonie »), qui permettra l'immortalité (un classicisme). Mais cette présentation de soi peut être un peu trompeuse : certains préceptes de la poétique classique n'auraient-ils pas plus directement pour but – non médiatisé – la durée elle-même ?

Stratégie du citable

Dans un de ses tout premiers textes, Barthes parlait en ces termes des classiques :

On a souvent vu des personnes se vouer, et il s'agit bien là d'un vœu quasi éternel, à la lecture d'œuvres volumineuses (*Autant en emporte le vent*, *Sparkenbroke*, *Fontaine*). Ceux qui tiennent la vie pour intéressante – en dehors des livres – souffrent de la longueur de ces œuvres ; ils pensent aux tragédies de Racine, dont les cinq actes se lisent en une heure, aux sentences de La Bruyère et de Chamfort, dont il est loisible de se nourrir au rythme que l'on veut ; à une page de Descartes ou de Bossuet, que l'on peut isoler sans rien ôter à sa plénitude [...]. Ils veulent donner à la lecture une partie mineure de leur temps, mais pour rien au monde ils n'y renonceraient. Ils sont mûrs pour lire les classiques¹¹.

10. Ch. Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, 1687. Il s'agit d'un des textes qui ouvrirent la querelle des Anciens et des Modernes.

11. R. Barthes, « Plaisir aux classiques », dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1993, vol. I, p. 48-49.

Comme l'a montré Philippe Roger¹², le propos a deux versants, l'un potache – c'est une « réclame » pince-sans-rire pour les classiques –, l'autre sérieux – Barthes publie dans le journal du sanatorium et s'adresse à des jeunes gens à l'espérance de vie *a priori* limitée, comme lui, pour qui la question de la longueur des œuvres n'est pas anodine. Ainsi donc, en substance : les classiques sont *commodes* (*pratiques*?) parce qu'ils sont brefs. La fameuse « brièveté¹³ » des classiques touche pour Barthes à deux aspects de l'œuvre : son *format* global (une tragédie classique se lit en une heure), mais aussi sa *structure*. L'âge classique a en effet une prédilection bien connue pour les textes discontinus, lisibles par morceaux, à séquences décontextualisables : un caractère de La Bruyère est *fait pour* être lu séparément du recueil.

La littérature du xvii^e siècle a bien entendu produit des œuvres de toutes sortes de formats : brèves – « poèmes dramatiques », « réflexions morales », fables, contes, lettres, etc. –, mais aussi très longues : romans foisonnants d'Urfé, de Mlle de Scudéry, etc. Ce sont ces derniers qui ont eu le plus grand succès public en leur temps, et de très loin, mais ils ont été d'emblée exclus du canon, éliminés du champ de la transmission, et souvent renvoyés, au xx^e siècle, à la catégorie du « baroque ». N'ont été en réalité transmis et classicisés *que* les formats brefs, et l'on sait bien que le premier roman à entrer au canon classique sera en réalité une nouvelle, *La Princesse de Clèves*¹⁴. Sans même avoir recours à l'argument esthétique pour expliquer l'exclusion du roman du xvii^e siècle (il ne cadre pas avec l'esthétique régulière de l'harmonie des parties et du tout), il faut bien poser cette évidence : *plus une œuvre est brève, plus elle est facilement classicisée*. Précisons : plus une œuvre est brève ou discontinue, plus elle est mémorisable, plus elle est citable, plus elle est imprimable en nombre (le papier est cher), mieux elle se transmet, mieux elle se classicise. La brièveté est la première et la meilleure stratégie d'entrée dans la durée. A tous égards, si La Fontaine, de tous les auteurs du xvii^e siècle, a eu le processus de classicisation le plus réussi (il entre immédiatement au canon et n'en sortira *jamais*), c'est peut-être pour une part parce qu'il garde bien vive à l'esprit cette logique simplette du citable, directement issue des fabulistes anciens :

Tous ont fui l'ornement et le trop d'étendue.
On ne voit point chez eux de parole perdue.
Phèdre était si succinct qu'aucuns l'en ont blâmé.
Esopé en moins de mots s'est encore exprimé¹⁵.

12. « Un Barthes qui se feint "jésuite" recommande leurs œuvres parce qu'elles sont courtes et vite lues. N'oublions pas pourtant à qui il les recommande : à des lecteurs aux prises, comme lui, avec cette maladie mortelle qu'était alors la tuberculose. [...] sachons entendre, derrière le badinage, l'angoisse de ces jeunes gens dont les projets de lecture sont indexés à leur espérance de vie » (Ph. Roger, « Barthes post-classique », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2, 2007, p. 283).

13. « Brièveté : il signifie absolument le peu d'étendue dans le discours. Il affecte la brièveté. J'aime la brièveté » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

14. Rappelons que Mme de La Fayette elle-même, dans une lettre fameuse, nie absolument que son œuvre soit un roman, et que Fontenelle, l'un de ses premiers lecteurs, la caractérise d'emblée comme une « nouvelle galante ».

15. « Le pâtre et le lion », *Fables*, VI, 1, v. 9-12.

Mme de Sévigné et La Rochefoucauld, chacun à leur manière, ont manipulé brillamment ce principe et élaboré d'extraordinaires stratégies de citabilité, qui expliquent sans doute pour une part leur postérité¹⁶.

Cette logique mécanique de la transmission (le bref est plus transmissible donc plus durable) ne peut évidemment être revendiquée comme telle par le discours esthétique lui-même. Le format de l'œuvre, que les poéticiens du XVII^e siècle appelaient « étendue », est toujours abordé en termes esthétiques, c'est-à-dire dans son rapport à la beauté. La brièveté est toujours pensée comme une caractéristique stylistique relative, un rapport entre la force du propos et le volume de discours utilisé pour le tenir : la brièveté, c'est la densité, l'atticisme¹⁷. Cette façon de poser le problème en termes stylistiques occulte le fait que la brièveté est aussi une question absolue, car c'est une question de mémoire : est « bref » ce qui est mémorisable, et la mémoire du lecteur n'est que marginalement variable : les vingt-neuf vers du « Loup et l'agneau » sont mémorisables, les dix volumes de la *Clélie* en aucun cas. Ainsi, l'esthétique de cette période repose toujours peu ou prou sur ce présupposé : le bref, c'est le dense, le dense c'est le beau, le beau, c'est ce qu'il faut transmettre, c'est-à-dire le classique. Or, un chemin beaucoup plus direct est possible : le bref, c'est ce qu'on peut citer, et ce qu'on cite, c'est le classique. La poétique régulière pose comme une esthétique (une arme de la beauté) ce qui est peut-être en fait une stratégie d'entrée dans la durée.

Stratégie du disponible

ARNOLPHE

Outre tous ces discours, toutes ces gentillesses,
Ne vous faisait-il point aussi quelques caresses ?

AGNÈS

Oh tant ! Il me prenait et les mains et les bras,
Et de me les baiser il n'était jamais las.

ARNOLPHE

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ?
(*La voyant interdite.*)
Ouf !

16. Sur la manière dont ont circulé certaines séquences des lettres, conçues par Mme de Sévigné pour la décontextualisation, voir F. Nies, *Les Lettres de Madame de Sévigné : conventions du genre et sociologie des publics*, trad. de l'all. par M. Creff, préface de B. Bray, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2001.

17. Voir R. Zuber, « Atticisme et classicisme », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Colloques internationaux du CNRS, 1977, p. 375-393.

AGNÈS

Hé! il m'a...

ARNOLPHE

Quoi?

AGNÈS

Pris...

ARNOLPHE

Euh!

AGNÈS

Le...

ARNOLPHE

Plaît-il?

AGNÈS

Je n'ose,

Et vous vous fâchez peut-être contre moi.

ARNOLPHE

Non.

AGNÈS

Si fait.

ARNOLPHE

Mon Dieu, non!

AGNÈS

Jurez donc votre foi.

ARNOLPHE

Ma foi, soit.

AGNÈS

Il m'a pris... Vous serez en colère.

ARNOLPHE

Non.

AGNÈS

Si.

ARNOLPHE

Non, non, non, non. Diantre, que de mystère!
Qu'est-ce qu'il vous a pris?

AGNÈS

Il...

ARNOLPHE, *à part.*

Je souffre en damné.

AGNÈS

Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné.
A vous dire le vrai, je n'ai pu m'en défendre¹⁸.

«Souffrant en damné», suspendu aux lèvres de sa belle, Arnolphe, à chaque instant, à chaque réticence, imagine le pire, et le spectateur avec lui – s'il existe un sublime comique, il est sans doute ici. Mais cette scène est bien sûr à double fond. Sans cesse accusé par ses détracteurs de malséance, d'«obsécrité¹⁹» (et cette scène n'arrangera pas les choses), Molière met en scène métathéâtralement, pour s'en moquer, le principe régulier de bienséance. Agnès, telle une sage héroïne de Corneille, est absolument bienséante : elle ne dit pas ce qu'il y a à dire. Mais loin d'éloigner les idées érotiques de l'esprit, la réticence d'Agnès mène mécaniquement le spectateur, comme Arnolphe, à chercher fébrilement le substantif manquant, c'est-à-dire à imaginer le contenu érotique de la scène, à produire des scénarios... qui lui plairont. Molière montre ainsi lumineusement que, par essence, la bienséance du XVII^e siècle n'est nullement une occultation de l'érotisme mais une *disponibilité* du texte à l'actualisation érotique.

La bienséance régulière est en fait la partie la plus voyante d'un système d'écriture beaucoup plus général, que Barthes décrit ainsi :

Un classique ne dit pas tout, tant s'en faut (réservé le cas où l'on s'imagine tout y trouver) ; il dit un peu plus que ce qui est évident, et encore ce supplément d'inconnu, le dit-il comme s'il était évident, en sorte qu'à force de clarté, il n'y a nulle part de plus fatigante obscurité, de silence plus térébrant que la pensée classique. Mais cela fait penser, et penser indéfiniment. [...] Les classiques se sont offerts à nous avec un tel mépris de s'expliquer qu'ils nous laissent libres de tout leur supposer. [...] Enfermées dans les limites de la perfection, les œuvres classiques sont des objets finis, complexes et admirables ; mais elles sont aussi des trames, des ébauches, des espoirs où l'on peut indéfiniment ajouter²⁰.

La capacité d'adresse des classiques à un éternel présent, donc leur capacité à vieillir, vient pour Barthes de leur incomplétude. Leur « mépris de s'expliquer » nous pousse

18. Molière, *L'École des femmes*, II, 5.

19. Le terme est inventé en réalité pour parler de *L'École des femmes* elle-même.

20. R. Barthes, « Plaisir aux classiques », art. cité, p. 46-47.

mécaniquement à les compléter. Or, le contenu de ce complément est toujours un complément au présent du lecteur, non pas à proprement parler une actualisation du texte, mais un achèvement au présent d'un texte passé. La scène érotique que le spectateur placera derrière le « le » d'Agnès sera non seulement subjective (ce sera un fantasme personnel), mais de plus totalement au présent du spectateur : il ne s'agira certes pas d'imaginer les scénarios érotiques historiquement vraisemblables au xvii^e siècle... L'éternel présent des classiques vient sans doute aussi de leur caractère allusif, de leur incomplétude. La combinaison des principes esthétiques d'atticisme, de clarté et de bienséance, combinaison spécifique à une certaine littérature Louis-XIV, a pour effet premier de créer une « disponibilité » des textes sans égale.

Cette « disponibilité » du texte classique est d'abord un phénomène qui touche la lecture « courante », lecture qui actualise plus ou moins anarchiquement le texte, selon des grilles herméneutiques singulières et mouvantes, selon les envies et les besoins du moment de la lecture. Elle touche aussi, mais dans un second temps seulement, la lecture « savante », comme Barthes le notera plus tard :

Au point que, par un paradoxe remarquable, l'auteur qui est sans doute le plus lié à l'idée de *transparence* classique [Racine] est le seul qui ait réussi à faire converger sur lui tous les nouveaux langages du siècle. C'est qu'en fait la transparence est une valeur ambiguë : elle est à la fois ce dont il n'y a rien à dire et ce dont il y a le plus à dire. C'est donc, en définitive, sa transparence même qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, mais éternellement offerte à la signification. [...] Son génie ne serait alors situé spécialement dans aucune des vertus qui ont fait successivement sa fortune [...], mais plutôt dans un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique²¹.

Si l'investissement massif des « langages » critiques dans ces textes a partie liée avec le processus de classicisation, ce n'est pas lui qui le constitue. Il en est plutôt le couronnement, ou le symptôme le plus net.

Peut-être ces phénomènes étranges de disponibilité expliquent-ils un peu la cartographie du canon du xvii^e siècle, qui est fondée sur une bipolarisation bizarre, sans équivalent à aucune autre époque, et sans aucun rapport avec le système des genres réel du xvii^e siècle. Le canon – notamment dans sa version scolaire – se polarise en effet autour de deux ensembles. D'une part, une littérature morale toujours fondée sur le discontinu : Pascal, La Rochefoucauld, La Fontaine, La Bruyère. D'autre part, la Sainte Trinité théâtrale : Corneille, Molière, Racine. Autour de ces deux pôles, chacun dans un superbe et absurde isolement, gravitent les grandes figures du roman (La Fayette), de l'art épistolaire (Sévigné), de l'éloquence (Bossuet), alors même que ces trois derniers s'inscrivaient dans des genres d'une fertilité inouïe. Cette cartographie aberrante vient probablement du fait que, de deux manières différentes, le théâtre et la littérature morale, telle qu'elle est pratiquée à l'époque,

21. *Id.*, *Sur Racine*, Paris, éd. du Seuil, « Points », p. 6-7. Sur ce texte, voir Ph. Roger, « Barthes post-classique », art. cité, p. 288.

orchestrent génériquement une disponibilité bien supérieure aux autres genres. Art «à deux temps», le théâtre est disponible par nature, actualisable par nature, toujours en attente d'une représentation qui ne pourra être qu'une complémentation au présent. Pour la littérature morale, d'une tout autre manière, le mélange de clarté et d'atticisme qui crée la disponibilité est l'esthétique même du genre. On voit bien à l'inverse que l'éloquence ou l'art épistolaire, fondés sur des esthétiques tout autres, et par ailleurs indexés sur des situations factuelles d'énonciation, auront bien du mal à entrer comme genres dans le canon, et que seules certaines œuvres exceptionnelles y parviendront – et pas pour des raisons génériques. La classicisation a ainsi clairement une prédilection pour le discontinu-atticiste d'une part, et pour le continu-mais-théâtral d'autre part.

Stratégie du général

On prête souvent à l'âge classique l'ambition de dire, par le biais de la fiction, une «vérité» sur l'homme, vérité qu'il considérerait comme atemporelle. L'ambition de traverser les siècles sans vieillissement rédhibitoire serait fondée tout autant sur une vérité imputrescible «dite» par l'œuvre que sur sa beauté (même si ce ne sont pas là nécessairement deux choses différentes dans l'esprit de l'époque, compte tenu du poids de la métaphysique platonicienne). Notre expérience de lecteur va effectivement dans ce sens : si ce texte classique que je lis a cette capacité étrange de me parler, à moi, de moi et de mon monde, dans l'éternel présent de la lecture, s'il a cette merveilleuse faculté d'adresse au présent, inentamée malgré la distance temporelle, c'est bien parce qu'il a mis le doigt, d'une manière ou d'une autre, sur une vérité de l'homme, qui était valable au XVII^e siècle et qui l'est toujours aujourd'hui. La lecture «classique» par excellence consiste ainsi à dénuder le texte de sa gangue inessentielle de circonstances : je trouverai aisément le dur du durable, qui est une vérité sur le monde humain. Elle concernera bien sûr les passions immortelles, et les structures anthropologiques et sociales fondamentales : fonctionnement fondamental du pouvoir (quels que soient ses variables régimes), fonctionnement fondamental de la société (quelles que soient ses variables classes), etc.²².

22. Une partie de la critique «moderne» sur les classiques, et R. Barthes lui-même dans son introduction à son *La Bruyère*, a cherché à démonter cet «essentialisme» du XVII^e siècle et à soutenir que la lecture des classiques ne peut plus être aujourd'hui une lecture-en-vérité. Nous ne croyons plus, écrit-il en substance, qu'il existe quelque chose comme un homme anhistorique (celui que décrivent les classiques dans ses diverses espèces), dans lequel nous puissions nous reconnaître encore et toujours. «Du siècle classique au nôtre, le niveau de perception a changé : nous voyons l'homme à une autre échelle et le sens même de ce que nous voyons en est bouleversé [...]. Les chapitres des *Caractères* sont autant de coups d'arrêt imposés naturellement à la vision de l'homme ; aujourd'hui on ne peut plus arrêter l'homme nulle part ; tout partage que nous lui imposons le renvoie à une science particulière, sa totalité nous échappe ; si je parle, *mutatis mutandis*, de la ville et de la cour, je suis un écrivain social ; si je parle de la monarchie, je suis un théoricien politique ; de la littérature, un critique ; des usages, un essayiste ; du cœur, un psychanalyste, etc.»

En réalité, dans les textes esthétiques de l'époque, cette ambition d'atteindre les essences est très rarement posée dans ces termes. Le plus souvent, les poéticiens du temps ont recours à la notion aristotélicienne de « général », et non à celle de « vérité » ou d'« essence », et techniquement la pratique de la fiction elle-même semble plus directement fondée sur cette notion²³. La pensée aristotélicienne de la fiction la définit nettement comme le lieu du « général », par opposition à la chronique (l'histoire), qui est le lieu du singulier, dans ce passage si souvent glossé :

Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète [...] est que l'un dit ce qui a eu lieu, et l'autre ce qui pourrait avoir lieu [...]. C'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé²⁴.

Pour Aristote, donc pour l'immense majorité des « poètes » et des théoriciens du règne de Louis XIV, la fiction n'a pas pour ambition de dire une vérité. Il dit plus modestement que « la poésie traite plutôt du général », ce qui la rapproche de la philosophie, sans l'y identifier, car celle-ci vise la vérité elle-même : la science des essences reste l'apanage de la philosophie. La fiction, de son côté, a affaire avec le « général », et c'est bien lui qui doit nous aider à penser l'entrée du texte dans la durée, sa classicisation.

Le général est avant tout le contraire de l'historique. Aristote définit la « poésie », qu'on appellera beaucoup plus tard « littérature », par son absence de rapport direct à l'histoire. Cela revient à inscrire dans la définition même de la littérature son caractère décontextualisable, compréhensible hors contexte. En effet, le texte factuel (historique) est *a priori* handicapé dans ses prétentions à entrer durablement dans un usage autre que documentaire. C'est ainsi que la classicisation des *Mémoires* de La Rochefoucauld, pourtant si prévisible étant donné que son autre œuvre est devenue instantanément un classique, a rencontré des obstacles quasi insurmontables, et n'est aujourd'hui qu'un classique par procuration de ses sœurs, les *Maximes et réflexions diverses*. Ainsi, la poétique de l'époque, pour assurer plus fortement le processus futur de classicisation des œuvres, renvoie ses intrigues dans le passé. Elle les déracine, les désactualise et les décontextualise : elles doivent d'emblée être lisibles sans rapport avec le présent de l'écriture.

(R. Barthes, « La Bruyère », dans *Œuvres complètes*, éd. citée, vol. II, p. 1337). Sur ce texte important, voir l'analyse de M. Escola : « Cette modernité qui commence avec La Bruyère », dans *Dix-septième siècle*, n° 223, 2004, p. 265-276.

23. En matière de fiction, la poétique classique n'est pas vraiment essentialiste. Elle l'est sans doute plus en matière de littérature morale, qui dans son esprit relève d'un champ tout autre (certainement pas de la « littérature », justement).

24. *La Poétique*, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1980, chap. 9, 51 à 36.

Dans le système aristotélien, le général – c'est-à-dire la portée universelle de la fiction, et donc sa capacité à vieillir – ne réside pas dans les caractères eux-mêmes. Les personnages sont bien des « types », mais ils ne le sont que par opposition aux personnages de la chronique, qui sont des « individus » singuliers : un type est un ensemble de caractéristiques abstraites, et non un individu concret. L'opposition qu'établit Aristote se fait entre individu (réel) et type (fictionnel), et non entre personnage (fictionnel et ancré dans le temps) et type (fictionnel et atemporel). Son propos ne signifie pas que les types psychiques de la fiction doivent être généraux, c'est-à-dire éternels, mais bien généraux, c'est-à-dire abstraits. Sans doute Aristote lui-même avait-il conscience qu'il n'y aurait pas toujours des valets nécessairement rusés et des barbons nécessairement avarés... Ainsi, l'universalité des œuvres classiques ne provient pas de l'universalité de ses caractères, et probablement pas de l'universalité des fonctionnements sociaux qu'elles décrivent : le caractère n'est pas paradigmatique en lui-même.

Où est donc le général s'il n'est pas dans les caractères ? Dans leur lumineuse annotation de *La Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot commentent ce difficile passage d'Aristote en ces termes :

La poésie s'attache au type, c'est-à-dire aux relations nécessaires ou vraisemblables entre les caractères et les actions (« le général, c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement »). C'est de l'enchaînement causal qui structure l'action que découle cet aspect de généralité : répondant aux exigences rationnelles de l'esprit ou à l'attente commune de tous les esprits, le caractère et l'action peuvent prendre figure d'exemple (*paradeigma*), de modèle universel, et autoriser aussi la reconnaissance propre à la *mimèsis*²⁵.

Ainsi, ce qui est « général », c'est-à-dire universel et transposable, dans la fiction aristotélienne, donc dans la littérature de l'âge classique, c'est la rationalité de la structure. L'action en elle-même ne prétend pas au paradigme (quelle spectatrice de la *Médée* de Corneille égorgerait ses enfants pour se venger d'un mari volage ?), la motivation en elle-même non plus (quelle spectatrice serait assez en colère pour le faire ?). En revanche, le rapport d'explication rationnelle qu'entretiennent la motivation et l'action y prétend (toute spectatrice peut comprendre qu'à un certain degré de colère...). Ainsi, la fiction classique est fondée sur la rationalité des liaisons, et non sur la vraisemblance des actions prises isolément. C'est sans doute avant tout cette qualité qui assure la possibilité de son entrée dans la durée. Au cours du temps long de la classicisation, la seule chose qui ne change pas dans la structure de l'esprit du lecteur est bien la raison elle-même, et donc le caractère essentiellement compréhensible de ces liaisons. Le classicisme ne peut en réalité être qu'un rationalisme.

On voit ici à quel point l'union étroite entre les concepts de vraisemblance et de nécessité, consacrée par Aristote et reprise par tous les théoriciens de l'âge classique, est profondément artificielle. La liaison entre deux éléments est nécessaire lorsqu'on peut dire que, une fois le premier élément posé, le second ne peut logiquement pas être différent. Elle est seulement vraisemblable lorsqu'une fois posé le premier

25. Annotation de *La Poétique* d'Aristote, éd. citée, note 1 du chap. 9, p. 222.

élément, le second peut être de plusieurs natures, mais qu'il est « le plus souvent » dans la réalité ce qu'il est dans la fiction – c'est le vraisemblable statistique. Comme la théorie littéraire ne cesse de le rappeler depuis le xvii^e siècle, le vraisemblable est doxal : il est fondé sur l'opinion que le public se fait du fonctionnement de son monde. Parce qu'il n'y a rien de plus stable que la raison rationnelle du public, la liaison en nécessité ne meurt jamais (elle est toujours comprise par le public), parce qu'il n'y a rien de plus variable que l'opinion du public, la liaison en vraisemblance meurt bien souvent (elle devient incompréhensible). Le vraisemblable et le nécessaire, à l'égard du processus de classicisation, fonctionnent ainsi de deux manières inverses : le nécessaire, comme principe de structuration de la fiction, lui donne accès au processus de classicisation et à l'entrée dans le temps long (la causalité ne vieillit pas). Le vraisemblable, de son côté, ancre fortement l'œuvre dans son époque et s'oppose à la classicisation²⁶. Raison pour laquelle Corneille ne cesse de rappeler qu'il faut toujours préférer le nécessaire au vraisemblable, et raison pour laquelle les querelles de vraisemblance, comme celle de *La Princesse de Clèves*, revêtent une importance capitale. Plus largement, la tendance de la poétique régulière, de plus en plus accentuée au cours du siècle, à valoriser l'*aptum*, l'adaptation systématique de l'œuvre au public, à la mouvante *doxa*, s'oppose au processus de classicisation, le freine puissamment²⁷ – c'est ce mouvement qui mènera à la querelle des Anciens et des Modernes. Bref, la dimension poéticienne de la littérature du xvii^e siècle, hantée par l'idée d'une liaison rationnelle des éléments de la fiction, est un puissant facteur de durée, alors que sa dimension rhétoricienne (son adaptation au public) est à tous égards un puissant facteur d'ancrage dans le présent, et d'opposition à la possibilité de la classicisation.

Peut-être notre lecture des textes classiques s'abuse-t-elle sur son propre fonctionnement. Ce qui nous donne le sentiment du classicisme, ce qui fonde intuitivement comme tel le texte classique est le sentiment de son applicabilité au présent. « Et quelle adresse ! cette maxime traverse trois siècles pour venir me raconter²⁸ » écrit Barthes à propos de La Rochefoucauld. Plus précisément, c'est la combinaison contre nature entre le sentiment d'ancienneté et le sentiment d'applicabilité (qui ont évidemment des logiques inverses), qui produit en moi le sentiment du classique :

26. Le seul vrai remède au caractère doxal de la vraisemblance est de créer un appareil de maximes explicites qui engendre au sein du texte ce que Genette appelle un « vraisemblable artificiel ». Le système d'écriture, diagnostiqué chez Balzac, est en réalité le même pour toute une partie de la littérature du xvii^e siècle. Bardé de maximes créant les motivations « logiques » de ses actions, pourvu de son propre appareil de vraisemblance à usage unique, le texte peut plus aisément entrer dans la durée et se prêter à des lectures éloignées dans le temps. Sur la notion de « vraisemblable artificiel », voir le fameux texte de G. Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1979, p. 71-99.

27. Sans doute la logique de l'*aptum* a-t-elle peu à peu pris le pas, au cours du xvii^e siècle, sur celle de l'harmonie et de la structure : « La logique esthétique qui gouverne la génération des années 1660 est bien plus souvent celle d'un système d'ordre proportionné, relatif aux êtres et aux situations, ambitieux certes d'éternité et de pérennité, mais par une perpétuelle réadaptation de ses valeurs et de ses règles à la variété et à la nuance des hommes et des choses » (P. Dandrey, « Les deux esthétiques du classicisme français », dans *Littératures classiques*, n° 19, 1993, *Qu'est-ce que le classicisme?*, p. 157).

28. R. Barthes, « La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes" », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1972, p. 69.

« ceci est très ancien mais ceci s'applique à moi », et plus ceci sera ancien, et plus ceci sera applicable, plus le sentiment du classique sera intense. Notre lecture confond souvent l'applicable et l'explicable, en prenant celui-ci pour celui-là : ce texte me concerne peut-être avant tout parce sa structure – rationnelle – me permet encore de le comprendre.

Classicisme et formalisme

La forme d'une œuvre est donc l'ensemble des caractères sensibles dont l'action physique s'impose et tend à résister à toutes les causes de dissolution très diverses qui menacent les expressions de la pensée, qu'il s'agisse de l'inattention, de l'oubli, et même des objections qui peuvent naître contre elles dans l'esprit. Comme la pesanteur et les intempéries exercent perpétuellement l'édifice de l'architecte, ainsi le temps travaille contre l'œuvre de l'écrivain. Mais le temps n'est qu'une abstraction. C'est la succession des hommes, des événements, des goûts, des modes, des idées, qui agissent sur cette œuvre et qui tendent à la rendre indifférente, ou naïve, ou obscure, ou fastidieuse, ou ridicule. Mais l'expérience montre que toutes ces causes d'abandon ne peuvent abolir une forme vraiment assurée. Elle seule peut défendre indéfiniment une œuvre contre les variations du goût et de la culture²⁹.

Valéry, devant la difficulté à définir la « forme », la pense par son action : la résistance. La forme, c'est ce qui résiste au temps. En posant le problème en ces termes, on voit bien que le classicisme, en tant que résistance continue à l'oubli, ne peut être qu'un formalisme. Qu'entendre dès lors par forme ? Quelles qualités permettent cette résistance ? Plus largement que Valéry, qui pense d'abord à la forme poétique et phonétique, on peut sans doute définir la forme comme l'ensemble des rapports internes rationnellement explicites existant dans l'œuvre : citabilité, généralité, disponibilité. La forme est la part de l'œuvre toujours perceptible par la raison, donc toujours partageable, par tous les hommes, au cours du temps – c'est du moins l'idée qui sous-tend tout processus de classicisation. L'obsession régulière de la forme est le gage de l'entrée des textes dans la durée.

Le processus de transmission du texte s'appuie de deux manières différentes sur la forme de l'œuvre. D'une part, le texte se rend transmissible (passivement) en ce qu'il se rend capable de conserver une signification dans le temps long, de résister aux fluctuations du goût et de la *doxa* – cela dans la stricte mesure où il est formel, c'est-à-dire rationnel. D'autre part, la classicisation implique la modélisation. Il faut en effet que le texte puisse fonctionner comme modèle, être imité, être copié.

29. « Victor Hugo créateur par la forme », dans P. Valéry, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 584. Sur le rapport de Valéry au classicisme, voir M. Jarrety, « Valéry : du classique sans classicisme », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 359-369.

La transmission ne se fait jamais uniquement sur le plan de la lecture (une lecture toujours renouvelée au cours du temps long), mais toujours aussi sur le plan de l'écriture : plus un texte a été pris pour modèle et copié, plus sa valeur est par la suite postulée, et plus il entrera dans le temps long. Or, pour dire les choses simplement, on ne peut guère prendre pour modèle que du modélisable, c'est-à-dire la forme elle-même³⁰. Le privilège accordé au formel dans les processus de classicisation n'est pas tant d'ordre esthétique que pratique : les œuvres dont le succès est fondé sur autre chose que le travail formel sont plus difficilement imitables. Ainsi, tout ce qui dans l'œuvre littéraire est de l'ordre du singulier et de l'accidentel (thématiques personnelles obsédantes, histoire singulière, etc.) n'est pas de l'ordre de l'imitable – sauf à tomber dans la parodie, ce qui n'est pas le but premier de l'imitation qui classicise.

Citabilité, disponibilité, généralité : sans doute ce petit répertoire des stratégies de classicisation est-il à la fois beaucoup trop général – on trouvera cent contre-exemples – et fait-il trop bon marché des différences génériques – entre les genres factuels et les genres fictionnels notamment. Le propos, nous l'avons dit, était heuristique. Il nous semble cependant que chaque texte du XVII^e siècle qui est entré au canon a emprunté l'une ou l'autre de ces voies. Mais surtout, ce répertoire rend peut-être compte des processus de classicisation les plus réussis, qui sont sans doute ceux des œuvres qui ont joué sur tous les tableaux à la fois (La Fontaine, Pascal...).

Le but de ce propos était au fond de relativiser le geste de relativisation du classicisme, qui pour tout dire nous semble trop brutal dans les recherches actuelles sur la période. Dans sa formulation la plus dure, la relativisation de l'idée de classique peut aller jusqu'à décréter que « l'institution pouvant désigner comme classique presque n'importe qui et n'importe quoi, la seule attitude pertinente dans l'analyse est celle qui interroge la classicisation³¹ ». Une chose est de ne pas fonder l'idée de classicisme sur la mouvante notion de la valeur – c'est ce que nous avons refusé de faire –, autre chose de poser le caractère arbitraire du processus de classicisation, comme le fait la sociocritique. Nous avons en réalité deux phénomènes et non pas un seul, comme elle le prétend : d'une part, un processus institutionnel de classicisation, qui s'est exercé sur un ensemble de textes, d'autre part – c'est ce que nous avons voulu montrer – un ensemble de stratégies effectives et concertées, par les mêmes textes, d'entrée dans le temps long.

Université Paris-Est-Créteil

30. A. Viala pense le phénomène dans les mêmes termes, mais voit sous la modélisation des formes (sous le fait de les prendre pour modèle) des raisons politiques : « Les accidents ou produits d'une histoire singulière (les thématiques personnelles chez un poète par exemple) ne peuvent faire matière à modélisation, mais la mise en forme, elle, peut toujours s'y prêter. [...] On ne modélise que des formes, mais on les modélise pour des raisons politiques, que l'on occulte sous des considérations formelles » (« Qu'est-ce qu'un classique? », art. cité, p. 20).

31. *Ibid.*, p. 24.