

du « Moïse » de la tradition biblique, iconographique et poétique. Trop appuyée toutefois, elle finit par détourner l'attention du lecteur des « faits » (passés) vers les « mots » (présents), ou encore du signifié (historique) vers le connoté (l'effet de réel pseudo-historique), voire, dans le cas de lexèmes particulièrement techniques ou archaïques, vers le pur clinquant du signifiant. Son abondance a inspiré de nombreux illustrateurs qui, bouclant la boucle de la transposition d'art, ramènent l'écriture au schème visuel. Dans « Gautier et le problème de créer » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, p. 659-687), Michel Crouzet repère les difficultés liées au culte de la Forme belle, ce « monument élevé à l'horreur de la chair vivante, à la crainte du désir » (p. 679). Et M.-C. Schapira précise subtilement le lien entre cette esthétique et le besoin d'affirmation du moi dans *Le Regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 101-130.

28. Paris, Flammarion, 1970, p. 63.

29. Voyez le mélange de volubilité et de sobriété (parfois aussi irritantes l'une que l'autre) dans la présentation des coutumes antiques, explicitées mais fort chichement expliquées par les descriptions, énumérations et rapprochements de détail. Ou l'oscillation du narrateur, vis-à-vis du narrataire contemporain, entre une proximité omnisciente et complice et la discrétion qui préserve, ou crée, le mystère.

## Judith Schlanger

# Quel âge ont les classiques?

Ce n'est pas une question à laquelle on chercherait une réponse numérique; et pourtant il se trouve qu'un nombre lui a été attribué dès le départ, de sorte que ce nombre appartient à l'histoire de la question. Horace parle des ouvrages dont on peut être sûr : *est vetus atque probus centum qui perfecit annos* (Épîtres, II, 1, 39) – « ce qui a traversé une centaine d'années est vieux et sérieux ».

Ce vers a été beaucoup cité, en général pour appuyer l'idée que le temps décide et que l'histoire jugera. Une œuvre nouvelle doit passer par ce qu'on appelle, justement, l'« épreuve du temps ». Si elle réussit cette épreuve, sa survie garantira sa valeur et sa valeur assurera sa survie : l'œuvre qui subsiste depuis longtemps a établi par là même qu'elle le mérite, et qu'elle durera. C'est une situation circulaire où la durée est à la fois épreuve et signe, délai et récompense.

Mais cette interprétation, qui a été banale, n'est possible que si la formule d'Horace est abstraite de son contexte. Toute la première partie de l'Épître est une réflexion d'une centaine de vers sur l'ancien et le nouveau dans la culture. Que penser du rapport entre l'âge des œuvres et leur appréciation? Quelle relation y a-t-il entre la reconnaissance du contemporain et la valorisation du passé? Pourquoi l'admiration regarde-t-elle en arrière, pourquoi préfère-t-elle le détour du passé? Pourquoi accorde-t-on un préjugé favorable à un livre ancien? Pourquoi juge-t-on plus sévèrement un écrivain contemporain qu'un vieil écrivain transmis par l'école? Pourquoi ce qu'on a absorbé pendant l'enfance et l'adolescence reste-t-il protégé, à l'abri des critiques? Et d'où vient le privilège accordé à quelques textes archaïques, qu'on recherche à cause de leur obscurité même? Comment comprendre ce jugement aux critères divergents : vénération devant ce qui vient du passé, méfiance à l'égard du nouveau?

Horace pose ces questions d'un point de vue résolument moderniste. Chez les Grecs, il est vrai, les œuvres les plus anciennes sont aussi les meilleures; mais il ne s'ensuit pas que ce soit le cas aussi chez les Romains. C'est un préjugé conservateur qui rejette le présent en lui préférant le passé. Horace analyse ce préjugé comme inertie (les valeurs de mon enfance scolaire ne peuvent pas devenir périmées).

comme snobisme (il est plus élégant d'admirer le plus lointain, l'archaïque incompréhensible); comme hostilité et envie (les auteurs morts servent de prétextes pour rejeter les contemporains). Tout passe par l'appréciation, dit Horace, et chaque époque est souveraine : à elle de juger son présent et son passé, ce qu'elle est et ce qui la précède. Et pourtant, le succès est aléatoire, et on ne peut pas faire fond sur le jugement du public, qui change et se transforme lui aussi. On le voit bien au théâtre, où un goût pour les situations grossières a été supplanté par un goût pour le grand spectacle et les décors tapageurs. De sorte que le jugement de l'époque est soit conservateur, soit vulgaire. L'appréciation qu'Horace demande, il dit aussi qu'elle n'est pas fondée ni fiable. C'est ce qui rend si fragile la situation du poète.

C'est dans cette discussion qu'Horace s'amuse de l'idée que le temps améliore les œuvres comme les vins. Si seules les réputations posthumes sont sûres, quel est le juste délai? Cent ans? Mais toute mesure se prête à un sorite : si vous ôtez un mois, un an, un grain de blé, un cheveu, que restera-t-il de votre critère? Et quelles sont les limites d'un siècle, quel sens a n'importe quelle durée préalable, quand il s'agit de reconnaître la réussite et la valeur?

Si bien que le point n'est pas : attendre ou ne pas attendre. Il ne s'agit pas de savoir si ce vers, tant cité hors contexte, conseille ou ne conseille pas de se donner un délai avant que l'on soit sûr de l'importance d'un ouvrage. Ce qui est en cause, ici, va beaucoup plus loin. C'est la relation étroite, la relation essentielle entre la valeur et le temps, entre l'appréciation et la survie; cette relation qui est au cœur de la mémoire culturelle, qui définit la mémoire culturelle. Comment comprendre la composante temporelle qui est attachée à la valeur? Quel âge a ce qui est « vieux et sérieux »? Comment penser le passé des œuvres et leur durée?

Je rapprocherais les cent ans d'Horace, et sa discussion du passé face au présent, du cas d'un autre nombre et d'une autre durée. Auguste Comte mentionne que chacun (ou, comme il dit, tout homme) a « trente ans pour penser ». Comment l'entendre? Si on suppose que ce nombre d'années mesure la longueur exacte de la vie intellectuelle de chacun, alors cette mesure ouvre un autre sorite (trente ans? pas vingt-neuf et demi? jamais trente et un?), et le point n'est ni certain ni intéressant.

Mais ces trente ans deviennent plus intéressants s'ils sont entendus autrement : comme une sorte d'ombrelle au-dessus de nous, qui dessine à peu près la portée temporelle des préoccupations de l'esprit. Je ne parle pas de l'étendue de la mémoire psychologique, mais du monde privé des intérêts de la pensée. Nous pouvons nous percevoir, à tout moment, quelque part au milieu d'un territoire de quelque trente années, qui couvre à peu près la portée de ce que nous embrassons à un moment donné : c'est-à-dire la portée de nos intérêts intellectuels, de nos projets et de nos activités. Nous ne sommes sans doute pas toujours juste au centre du cercle projeté : le point où nous nous tenons dépend du type d'activité à un moment ou à un autre; sans doute change-t-il aussi avec l'âge. Il est facile de sup-

poser que pour celui qui est très jeune, ses intérêts et ses projets sont surtout devant lui; tandis que l'âge peut rendre un esprit plus attentif au goût de sa propre continuité à travers ses intuitions et ses idées préalables, et l'amener à anticiper moins.

Si on rapporte la remarque de Comte à l'étendue d'un esprit pensant et au territoire de travail intellectuel qu'il englobe à tout moment, cette remarque devient moins arbitraire et plus profonde. Elle met en relief une distinction entre le temps intellectuel et le temps biographique d'un même sujet; et cette distinction peut être éclairante, en montrant que le temps intellectuel est étroitement lié au cours de vie de la personne, bien entendu, mais qu'il a une temporalité distincte qui lui est propre.

Je voudrais comprendre les cent ans d'Horace, et sa discussion de la durée culturelle, de la même façon que les trente ans de Comte : c'est-à-dire en les sortant d'un temps pour les introduire dans un autre. Dans le temps chronologique de l'histoire, l'idée d'un passé où s'étagent les œuvres, lointaines et admirées, proches et contestées, n'est pas une notion féconde – malgré tant de commentaires investis tout du long. Mais on pourrait aussi comprendre l'appréciation des œuvres par rapport à un autre temps : le temps de la mémoire, qui n'est pas un temps séquentiel et qui a une autre organisation.

La distinction s'éclairera mieux à travers un cas.

Je prendrai pour exemple l'un des nombreux manuels de littérature publiés en France à la fin du siècle dernier, dans la lancée des réformes Jules Ferry de 1881. Autrement dit, à un moment de bouleversement et d'expansion dans le domaine de l'éducation, qui est aussi une période de réorganisation institutionnelle pour la littérature : à la fois pour la conception des études littéraires et pour la fonction idéologique de la littérature comme discipline scolaire.

Pour l'enseignement de la littérature, c'est un moment intéressant, mais difficile. Mon manuel est un livre de transition entre une tradition en ruine (l'enseignement systématique de la littérature) et un nouveau corps de savoir en chantier (son enseignement historique). Mais un livre de transition n'est pas un livre intermédiaire, situé quelque part au milieu et plus neutre que les autres points de vue. Au contraire, un livre de transition essaie de tenir tout ensemble, et porte donc toute la charge et la confusion de la situation. L'effort pour sauver le vieux modèle en le modernisant et en le restaurant représente une énorme dépense intellectuelle; mais nous ne prêtons guère attention à ce genre d'investissement, parce que à très long terme il échoue; de sorte que nous minimisons toujours le capital d'attention, d'ingéniosité et de force investi dans l'invention d'arrière-garde. La position du livre est complexe, trop complexe : ce qui le rend gauche, difficile, et donc instable et éphémère.

« Ouvrage autorisé par M. le ministre de l'Instruction publique (1881) », ce manuel, qui a pour auteur A. Henry, professeur de rhétorique au lycée Jeanson-

Milton qui la poursuivaient de questions très dirigées (N'est-il pas vrai que son mari, à la fin de sa vie, se faisait très souvent lire les classiques? Son mari n'exprimait-il pas souvent la plus grande admiration pour les classiques? Etc.), elle aurait répondu avec indignation que son mari n'avait pas besoin de lire les classiques, car il n'avait pas besoin de les voler, puisque l'Esprit-Saint lui parlait toutes les nuits. Cette réponse est tout à fait dans l'esprit d'un temps qui supposait que l'inspiration doit venir de quelque part – le plus souvent loin en arrière, et plus rarement de haut en bas – et que créer consiste à mettre en œuvre l'inspiration reçue.

Mais on se rapporte aux classiques modernes tout autrement. Là où les classiques grecs et latins étaient coupés radicalement – et, de ce fait, aussi proches qu'on le voulait –, les classiques nationaux modernes sont voisins – et, de ce fait, posés comme hors d'atteinte.

Dans la lancée de la perspective romantique, les classiques modernes ont été posés comme des œuvres de génie. Les œuvres de génie ne sont pas les monuments d'un monde mort : elles apparaissent de temps en temps et continueront de le faire, à leur façon mystérieuse. En quel sens peut-on dire que les classiques modernes sont des modèles? Leur grandeur n'est pas comprise comme la grandeur de la perfection, mais comme la grandeur du génie : et le génie se présente comme unique, extraordinaire, anomique. Il peut y avoir un usage pratique de la perfection dans un cadre ordinaire, mais pas du génie. A un écart culturel, le génie substitue une distance héroïque. On se rapporte à une œuvre de génie tout autrement qu'à un modèle, car sa pertinence est indirecte et sa fécondité est oblique.

La pertinence des classiques grecs et latins était double : elle était méthodologique et disait comment faire (avec des résultats ambivalents), et elle était aussi substantielle, en donnant un monde de contenus dont la littérature pouvait s'alimenter. Les grands monuments littéraires des Anciens étaient posés et traités comme des sources – là où les grands monuments modernes sont des phares énigmatiques. Il n'est pas question, par exemple, de puiser dans Flaubert pour produire quelque chose qui se nourrirait de ce qu'il a écrit : cette seule idée paraîtrait incongrue. L'influence de Flaubert conduit plutôt à souhaiter exister sur le même plan que lui en jouant un rôle analogue et en gagnant le même genre de réputation ; elle conduit aussi à un souci extrême de déontologie. Ce qui signifie qu'ici la pertinence est paradigmatique (elle concerne la figure valorisée de l'écrivain) et axiologique (elle se marque par une approche à la fois très chargée et non directive à l'art d'écrire).

L'institution des classiques français modernes se présente ainsi comme un jeu de déplacements : déplacements de proximité et de distance, déplacements dans la nature et le niveau de la pertinence, déplacements de l'attente et de la focalisation. Il s'agit donc d'un ensemble d'ajustements dont l'enjeu est la distance et la régulation de la distance : autrement dit, il s'agit d'un déplacement de la mémoire. Ce

qui nous ramène à la distinction que j'avais mentionnée plus haut entre le temps séquentiel de l'histoire et le temps focalisé de la mémoire.

Le temps de l'histoire déploie un passé linéaire, un passé étalé où ce qui a eu lieu il y a vingt siècles est plus loin de nous que ce qui a eu lieu il y a un siècle : Horace plus loin que Comte et Flaubert, et le *Cours de littérature* plus près qu'eux. Mais le temps de la mémoire culturelle ne se présente pas de cette façon et a une organisation différente. Que Comte soit perçu comme proche et Flaubert comme périphérique, ou l'inverse, cela ne dépend pas de leur date. Que l'obscur manuel dont j'ai parlé présente de l'intérêt ou pas, et quelle sorte de survie lui est ouverte, cela n'est pas une affaire de date, mais de focalisation et de centrage, et donc d'intérêt actuel.

La plupart des philosophies de la culture du <sup>xx</sup> siècle se placent dans une perspective historique. Le passé dont elles parlent est un passé déployé dont l'ordre est donné par la chronologie. Ces philosophies sont amenées ainsi à définir le classique par rapport au temps. Elles ne parlent plus de la qualité intemporelle ou extra-temporelle du chef-d'œuvre dont la portée est universelle et la valeur absolue. Elles parlent de la temporalité très particulière que manifeste sa survie dans la durée. On reconnaît le chef-d'œuvre à ce qu'il ne reste pas, comme les autres œuvres, lié à son contexte d'origine, mais devient un être transhistorique ou dyschronique. Pour ces philosophies de la culture, l'aptitude à la durée devient une propriété du classique ou du chef-d'œuvre. Et ce trait distinctif, qui sépare l'ouvrage des autres, demande un traitement spécial. Je mentionnerai rapidement deux exemples.

Le jeune Lukács place au centre de sa première philosophie esthétique le mode d'existence paradoxal de la grande œuvre d'art. L'œuvre qui est grande est l'expression parfaite et singulière de son époque (ce qui est la vision romantique) ; mais elle possède aussi l'étrange faculté de subsister hors de son époque en restant toujours neuve. Le chef-d'œuvre ne prend pas d'âge : la fraîcheur de l'œuvre est toujours renouvelée, intacte à chaque nouvelle lecture. De sorte que l'œuvre qui est l'incarnation la plus aiguë d'un moment est aussi celle qui restera toujours fraîche et toujours neuve. Le chef-d'œuvre appartient donc à des dimensions temporelles divergentes, et c'est là son paradoxe.

Gadamer traite le même problème autrement. La notion de fusion des horizons pose que la rencontre avec les œuvres anciennes est possible dans une expérience spécifique qui relève d'une temporalité spécifique. Cette notion vient répondre à un problème qui n'existe que si le passé culturel est le déploiement de ses périodes successives, de ses aventures et de ses monuments. Autrement dit, là où la distance (et la position dans la distance) est un donné, ce qui demande à être expliqué est la rencontre : comment se fait-il que nous puissions croiser certains points du passé, ou que certains aspects du passé puissent échapper à leur contexte d'origine et nous rejoindre?

Mais dans la mémoire, pour le dire brutalement, il n'y a pas de rencontre à tra-