

Qu'est-ce qu'un classique ?

La critique et l'histoire littéraires et artistiques, ou l'histoire tout court, sont friandes de mots, qu'elles inventent ou qu'elles réinvestissent en les tirant d'un autre contexte. Parmi tant qu'elles ont ainsi dévorés, il en est un qui, retournant de là vers les emplois de l'usage commun, y a connu une expansion inégalée : *classique*. Même *romantique*, *baroque*, voire *surréaliste*, volontiers mis à toutes sauces, n'approchent pas sa banalisation d'emploi. Quiconque accordera quelques instants à envisager ses propres usages, et ce qui l'entoure, la constatera. Ne dit-on pas... la *musique classique* ? les *Lettres classiques* ? la *danse classique* ? des *petits classiques* — version de large diffusion scolaire des *grands classiques* ? Et puis aussi, et puis encore : « les classiques de l'âge d'or du cinéma », « les classiques du jazz », et ceux « de la science-fiction » ; ou même, toute eau ferrugineuse bue, du « Coca-Cola classic », ou même, selon une publicité, qu'il faut « oser les classiques » à propos de vins de moyenne qualité... sans parler des vêtements de coupe (ou de style) « classique », des « classiques » (belges, le plus souvent) du cyclisme, et enfin que... « c'est le coup classique » ? Toutes choses qui — sans plus allonger la liste — mènent plutôt loin du sens « classique » de *classique*, de ces emplois où il renvoie aux écrivains du siècle de Louis XIV ; choses qui même semblent hors de propos ou en tout cas de proportion, et qu'un premier réflexe du chercheur fait évacuer au rang des détails sans intérêt.

Voire.

S'est instaurée une dichotomie dont les chercheurs pourraient faire bon marché, en se bastionnant dans la tradition — et que la tentation en est grande!... fût-ce en jouant de l'opposition entre *classique* et *baroque*, pour avoir quelque bribe de dialectique à moudre —, si ce faisant ils ne s'exposaient à une schizophrénie culturelle assez redoutable : s'il fut un temps où *classique* signifiait d'abord, pour un bachelier, « du XVIIe siècle », les autres sens lui apparaissant comme seconds ou dérivés, aujourd'hui les données immédiates de la conscience culturelle se sont inversées, et cela induit de grands malentendus possibles, et fréquemment avérés.

l'histoire du mot néanmoins est nécessaire pour donner une première lumière, de premiers repères.

De cette histoire, on trouvera des éléments et nuances au fil des travaux exposés¹. Mais pour débiter, on peut la résumer dans ses grands traits. *Classique* vient du latin *classicus*, lui-même formé sur *classis*, *classe*, qui est avant tout une catégorie sociale, une section de l'ordre dans lequel on distribue les composantes de la société. Le terme semble s'être appliqué tôt à la classe par excellence, la première, la plus éminente. De là, il a pris tôt ou tard (tard pour le latin antique, tôt dans l'histoire de la culture) des acceptions qui intéressent directement son emploi en littérature : *classicus* serait l'auteur de premier ordre, un de ces auteurs qu'on enseigne aux élèves dans les classes. Dès le latin, semble-t-il, se serait ainsi mis en place, pour le domaine des lettres et arts, une polysémie à système double lié : *la classe* (la qualité supérieure) entraînant l'usage dans *les classes* (comme objet et modèle enseigné).

Ce système paraît aller de soi en logique simple : si un auteur est bon, il mérite d'être enseigné, et réciproquement, si un auteur est enseigné, on peut supposer qu'il est bon (important). Mais il appelle aussitôt deux remarques.

La première est que le jugement qui l'estime bon, important, et le met au programme des classes d'École ne peut jamais être un en-soi, qu'il émane d'acteurs (les maîtres) agissant en fonction d'autres acteurs (au moins les élèves et les parents de ces élèves), et qu'il fait donc de la question des classiques une question éminemment sociale : ce n'est pas l'auteur qui décide par lui-même s'il est ou non classique (il peut le désirer ou le refuser, mais la décision ne lui appartient pas, et on verra au fil du recueil des cas d'auteurs qui ne le prévoyaient sans doute pas et l'ont été ou non), ni une valeur spécifique qui s'imposerait au jugement commun (l'hétérogénéité des auteurs et textes ainsi qualifiés l'atteste), mais il est et ils sont reconnus et traités comme tels ou non dans un jeu d'échanges (l'enseignement, la critique). La seconde est que, d'emblée, ce traitement qualifiant s'est donc bien joué à *réception*.

¹ Voir notamment l'article de Fanny Népote-Desmarres, sur l'histoire du terme dans l'antiquité et le sens qu'on peut donner à sa reprise au XVIIe siècle, et ceux de Martine Jey et Paul Fièvre sur divers emplois ultérieurs ; dans le présent texte, on vise à donner une synthèse. Claudine Nédélec a contribué à cette recension des sens du terme.

Dans le domaine français, lorsqu'au XVIIe siècle le travail des académiciens et des dictionnaristes stabilise le vocabulaire, ce schéma fondamental persiste. Les premiers dictionnaires du français vivant donnent comme sens initial de *classique* celui de *modèle*, qui s'offre à l'admiration et à l'imitation. Comme un sens second, dérivé du précédent, ils indiquent : « auteurs qu'on étudie dans les classes ». Dans les pratiques, les seuls objets relevant de telles évaluations et utilisations étaient alors les auteurs grecs et latins. Était donc dès lors en place l'objet, sinon l'expression (on disait alors *humanités*, et même très couramment, puisque l'enseignement se faisait en latin, *humanitas* ; ce qui renvoie à un système de classification hiérarchisée des *Lettres*, où les *lettres humaines* occupaient un rang inférieur à celui des *lettres savantes* et plus encore des *saintes lettres*, classement qui suffit à spécifier que la question des classiques n'était pas alors, dans l'enseignement, au plus haut degré d'importance), que nous nommons encore aujourd'hui *Lettres classiques* (*i. e.* en ce cas *anciennes*, mais non *mortes* puisque le latin, en ce temps, avait une vie effective dans l'Église, dans l'École et dans une part des productions littéraires et intellectuelles).

A ce dispositif, assez largement stable, vint s'adjoindre au début du XIXe siècle un élément de plus, fortement perturbateur en fait de clarté lexicale, mais fortement révélateur en matière de pratiques culturelles : on appela *classiques* par opposition aux *romantiques* (les « gilets rouges »...) ceux qui prônaient l'inégalable perfection des grecs et des latins et de leurs imitateurs du XVIIe siècle. C'est donc par extension qu'on en vint là à désigner comme *nos classiques* français les auteurs du temps de Louis XIV et cette époque comme le *classicisme* français.

Ici encore, deux remarques s'imposent.

L'une est que cette qualification est donc polémique : ce qui est le lot de bien des réalités historiques, mais dont il convient de tenir compte pour évaluer son sens et ses implications. La seconde est que, ce faisant, l'usage lexical entérinait une réalité des pratiques. Dans l'enseignement (dans les « classes ») littéraire étaient entrés, au fil du XVIIIe siècle, un petit nombre d'auteurs français auprès des grecs et latins², et ils étaient devenus donc comme ces derniers des modèles, des *classiques français*, au sens le plus technique de l'expression, à côté des *classiques* tout court. Et ces auteurs étaient, par exclusion quasi-totale — à de rares réserves près — des auteurs du Moyen-Age et de la Renaissance, et par non-intégration — à d'encore plus rares exception près — des auteurs du XVIIIe siècle, des écrivains du XVIIe siècle (ainsi notamment Molière, Racine, Corneille, et tous les auteurs que l'on désigne couramment aujourd'hui encore comme les « grands classiques »). Ajoutons : du XVIIe siècle français, car on n'enseignait pas (ou si peu que rien) les littératures étrangères. Et replongé dans la situation du temps, le *Racine et Shakespeare* prend

² Voir A. Viala, « Aux origines des institutions et de l'enseignement de la littérature française », *P. F. S.C. L.*, XI, n° 21, 1984 (avec les listes des auteurs ainsi « classicisés »), et *Naissance de l'écrivain*, Paris Minit, 1985, chap. 10 ; on pense ici bien sûr aux apports de pédagogues tels que Rollin (*Traité des études*) et Batteux (*Cours de Belles Lettres*).

par le seul rapprochement des noms tout son sens. Et ajoutons encore que le choix de soutenir les *classiques* ou les *romantiques* (l'opposition des mots disant cette fois clairement celle des aires de langue et de culture où se situaient les modèles), autrement dit une France héritière de l'antiquité ou une France héritière du Moyen Age et influencée par la germanité, était bien sûr une forte question d'esthétique, mais bien davantage encore, de politique.

Les polémiques littéraires qui aboutirent à ce sens spécifique de *classique* doivent être elles-mêmes réinscrites dans un processus plus général, où l'institution de la littérature française intervenait comme un moyen d'affirmation d'une identité nationale. Qu'apparaissent des classiques français attestait la grandeur de la France, une grandeur comparable, sinon supérieure — selon que l'on était, à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, Ancien ou Moderne — à celle des grands siècles de l'antiquité, le siècle de Périclès, et celui d'Auguste. La comparaison de ces « siècles » a été affirmée dès la fin du XVII^e siècle, préparée bien avant, on le sait, et on n'y reviendra pas ici³. Sauf pour un détail, mais symbolique. A Rome, ce furent des sénateurs qui proposèrent de désigner le 1^{er} siècle a.v. J. C. comme siècle d'Auguste, à la mort de celui-ci ; en France, ce furent des gens de Lettres, Perrault n'étant que l'un parmi tant, qui proposèrent le *Siècle de Louis-le-Grand*, et ce, du vivant de Louis XIV : c'est que ces gens de Lettres connaissaient leurs classiques, que l'exemple ou plutôt le modèle romain leur fournissait un schéma à imiter, et que par là ils trouvaient le moyen de célébrer le régime, certes, mais de se légitimer en légitimant leur temps. Le classique génère le classique : on le reverra diverses fois au fil de ce recueil.

Ainsi advint le classicisme français, dans les faits bien avant de recevoir, comme on a vu, ce nom. Mais égalier les auteurs français aux grecs et latins souleva des réticences, pour le moins. Il y eut des polémiques dès le XVII^e siècle et au long du XVIII^e, et néanmoins la mise en place de *classiques français* se fit, petit à petit, parce qu'elle correspondait à une idée de grandeur de la France et que celle-ci était perçue comme allant de soi. On en débattait les modalités et les limites, non le principe. Et la tendance patriote sous la Révolution fit sienne cette idée de grandeur. Pour les romantiques, dont l'inclination initiale allait vers la monarchie restaurée, combattre les classiques équivalait donc à combattre une image de grandeur que les rationalistes libéraux avaient accaparée. Le débat sur les classiques était donc intrinsèquement lié à l'appropriation de l'idée de grandeur et d'identité nationale. On sait qu'en Allemagne, l'idée de classique s'est construite autour de Goethe en réaction contre l'image française du classique, et comme un moyen de dire une indépendance allemande face à l'influence française. C'est là un autre enjeu des classiques que

³ Il est affirmé explicitement par Perrault, dans son *Siècle de Louis le grand* en 1687, mais on en trouve de nombreuses occurrences antérieures, chez Pellisson ou chez Racine par exemple, et même plus tôt encore : voir la communication de R. Zuber « Siècle de fait ou siècle de rêve », colloque *Voies de la création au XVII^e siècle*, Sorbonne, mars 1993 (à paraître).

maintes fois on retrouve au fil du temps : le classique dit l'institution, et l'institution emblématise la nation⁴.

Un tel débat prit plus de vigueur encore à la fin du XIX^e siècle. L'appareil scolaire n'avait pas encore assimilé totalement l'idée que les classiques français surpassassent ceux de l'antiquité. Tout se joua au moment où l'École élargit son audience⁵. Se fit alors un élargissement du corpus des classiques, et une modification du sens du terme. Alors qu'il tendait à signifier presque uniquement, en littérature : « auteur et œuvre du temps du classicisme français », il vit son sens gagner en extension, en s'appliquant à des écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles dignes d'être étudiés en classe — en quoi, de fait, se faisait un retour vers le sémantisme premier. Mais en même temps, l'affirmation de la grandeur spécifique des écrivains du temps de Louis XIV se renforça à proportion. L'histoire littéraire dessinait alors une courbe métaphorique des âges de la littérature française qui parle assez : le Moyen-Age était l'enfance, la Renaissance l'adolescence, le classicisme pleine maturité ; le XVIII^e siècle devenait un entre-deux-âges moins serein, et le XIX^e une sorte de retour d'âge travaillé par tous les démons de midi et plus⁶. S'opéra ainsi une division du sémantisme, entre le sens technique (les classiques sont tous les grands auteurs qui s'enseignent dans les classes) et le sens historique (les classiques sont les écrivains de l'époque appelée *classicisme*) ; momentanément, elle renforçait le terme et l'image des choses correspondantes, mais ses retombées contribuent au brouillard de sens qui existe à présent.

Ainsi s'est établi au fil du temps un ensemble à quatre sens, où *classique* signifie :

1. qui a valeur de modèle ;
2. qu'on enseigne dans les classes ;
3. grec et latin ;
4. de l'époque de Louis XIV.

Le quatrième sème enclenchait, dans les polémiques qui présidèrent à son instauration et à sa préservation, deux connotations qui, à leur tour eurent grande extension. L'une, la plus large, implique : qui est *ancien et traditionnel*. Elle a hérité bien sûr du souvenir du temps où les seuls classiques étaient les anciens, et elle est entretenue par les usages tels que « lettres classiques ». En s'affaiblissant par extension encore plus large, elle donne les sens de : habituel, reconnaissable, sans surprise. Ce qu'on voit bien à l'œuvre dans des expressions telles que « musique ou danse clas-

⁴ Voir à ce sujet l'article d'E. Mortgat, qui montre comment la constitution d'une histoire de la littérature en France s'est accompagnée d'une recherche de « classiques » qui attestaient la grandeur de cette littérature et, par là, de la nation même.

⁵ Voir l'article de M. Jey, et les listes d'auteurs qu'elle donne, pour l'ensemble du XIX^e siècle, et particulièrement pour l'époque de J. Ferry.

⁶ Voir l'article de M. Jey.

siques » (par opposition à « moderne »), « coupe (de vêtements ou de cheveux) classique »⁷.

L'autre connotation, qui a bien prospéré dans un autre registre, tient à l'idée que les *classiques* sont *grands* ; l'expression consacrée ne parle-t-elle pas des « grands classiques » ? Grands, et comme tels, ils représentent des périodes d'apogée. Parlant des classiques grecs et latins, on entend, en fait, ceux des grands siècles, d'Auguste et de Périclès, comme, en France, ceux du « Grand Siècle ». Et les historiens eux-mêmes ont fait un large usage de cette acception, désignant comme époque, ou âge, classique, dans l'histoire de chaque nation ou culture, ce qui leur semble le temps d'apogée. Ce sens-là est d'ailleurs celui qui tend à prendre le premier rang dans les dictionnaires usuels d'aujourd'hui.

De ces deux sens dérivés, la combinaison donne comme une sorte de sens idéal de *classique* : qui est à la fois de bonne tradition et de vraie grandeur. Apparaît clairement là combien l'appellation de *classique* se charge d'implications idéologiques. Pour qu'il y ait à la fois les deux données, la grandeur ne sera pas évaluable du côté de la singularité, du bizarre. Par définition, en effet, le singulier et le bizarre ne sont guère aptes à fonder une tradition (ou : « à se fondre dans une tradition ») ; il n'est de singulier que ce qui échappe à la mise en série, en règles, en modèle reproductible, imitable en tout cas. Tandis que le classique, dans son paradoxe même lorsqu'il est un grand classique (en ce cas, il est tout à la fois, inégalable, presque inimitable, et à prendre pour modèle pourtant...), implique la régularité contre la singularité. Donc classique implique, en un versant de son sémantisme : grandeur, équilibre, harmonie... Mais en un versant seulement. Rien, en effet, ne permet d'affirmer que les classiques du XVII^e siècle voyaient leurs classiques (les Anciens) sous ce seul aspect de la grandeur et de la régularité.

Racine, quand il fait *Les Plaideurs*, est classique : il imite un Ancien, Aristophane, et il ne l'est pas quand, toujours imitant, il met dans sa pièce des petits chiens qui « pissent partout », ce qui n'est pas dans la lignée de l'harmonie la plus bienséante, et on le lui a reproché alors. Au fond, ce cocktail de grandeur et régularité n'a peut-être été qu'une construction idéale, une tension possible, une tension vers un schéma de perfection⁸ ; en ce sens, elle marquerait une charnière entre une réception (une façon de voir et lire les classiques antérieurs) et une option de produc-

⁷ En ce cas, l'anglais *classic* est un voisin légèrement différent et en cela révélateur. Outre *classics* pour désigner grec et latin, n'étant pas lesté par un classicisme semblable au louis-quatorzien, il désigne ce qui est dans la lignée de tradition, jusque et y compris dans les objets les plus usuels, comme le Macintosh *classic*, le Coca-Cola *Classic* (qui s'oppose au *light*) ou, joli nom oxymorique, la Chevrolet Caprice *Classic* (c'est-à-dire berline quatre portes trois corps, et non pas coupé, ou deux portes, ou cinq portes...). Cette connotation, en Français, est devenue celle du plus large usage. C'est aussi celle qui correspond le plus à une prise de position du point de vue de la production : on peut choisir de « faire classique », en littérature ou ailleurs, quand cela signifie « faire plutôt traditionnel ».

⁸ Voir l'article de P. Dandrey, qui souligne la question de cette tension.

tion (un effort pour les imiter). Et pour qu'un exemple bien connu en marque les enjeux littéraires et artistiques : telle comédie de Molière (*Le Bourgeois gentil-homme* par exemple, ou *Le Malade imaginaire*) mise au parangon du classique dans nos usages et catégories d'aujourd'hui n'y entre bien que parce qu'on supprime ou minimise les ballets qui en étaient partie intégrante à l'origine ; sinon, elle semble moins régulière, d'une grandeur autre, au moins, et harmonique peut-être, mais autrement, pas de l'harmonie qu'on lui fait dire...

L'histoire du mot ramène donc, inéluctablement, vers l'interrogation sur les choses : la surcharge sémantique du terme impose de regarder de plus près quels écarts il peut avoir avec les objets, ou plutôt quelles manipulations des objets il recouvre. Car comme l'histoire sémantique suggère avec force que, sauf en quelques acceptions limitées, *classique* est toujours une qualification conférée après coup à une œuvre ou un auteur, qu'il n'est de classique que déjà du passé, en quelque sorte, l'histoire et la critique littéraires en sont bien invitées à modifier un peu leurs protocoles... classiques, à ne plus regarder les classiques comme expression d'une esthétique (encore moins, on le sait bien, comme manifestation d'une « doctrine »), comme un mode de production, mais comme une catégorie d'évaluation, donc bien une catégorie construite « à réception ».

Modèles, valeurs et relativité de la valeur classique.

Qu'un auteur classique se définisse comme un modèle, comme un auteur qui a rang de modèle, la chose semble aller de soi. Mais la seule formulation convenable, dans cette logique de la réception, s'écrit : « un classique est un auteur érigé en modèle ». Erigé par qui ? comment ? au nom de quoi ?

La modélisation — dans ce cas, le terme s'impose — passe d'abord par une sélection. Une double sélection : celle des auteurs qui auront accès au statut de modèle, et, dans leurs œuvres, désignation de ce qui sera tenu pour chef-d'œuvre à imiter. En termes simples, il suffit de piocher dans *L'Art poétique* de Boileau :

[...] si je veux citer un auteur sans défaut
La raison dit Racine, et la rime Quinault ;

et

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Que tous les écrivains ne soient pas de même valeur, et chez un même écrivain, pas égales toutes les œuvres, ces données de bon sens servent en fait à occulter que ces valeurs sont relatives et non des absolus d'un goût universel et a-temporel, ou d'une poésie transcendante. Point ne faut grande réflexion pour voir que les modèles exhibent certaines valeurs et en maltraitent d'autres. Mais il serait d'un sociologisme bien plat de se contenter de voir que les modèles sont construits en fonction de valeurs qui profitent à leurs promoteurs. Dans la constitution d'un modèle, on ne

modélise que du modélisable ; aussi l'interrogation sur les modèles de valeurs ne peut prendre sens que dans le cadre d'une réflexion sur la valeur des modèles. Là s'instaure une problématique majeure du champ littéraire et, en son sein, des classiques comme modèles.

Dans la Rome « classique », le cas d'Ovide peut être considéré comme exemplaire (et servir, à ce titre, non de modèle historique, mais de modèle analytique). La littérature étant d'une autonomie très faible, le champ littéraire loin d'être constitué, le tri opéré entre les (divers) Ovide que propose une œuvre polymorphe obéit, autant ou plus qu'à des critères proprement littéraires, à des critères idéologiques⁹. De même, dans les arts décoratifs¹⁰, ce qui fut érigé en modèle « classique » correspond à un moment où les signes décoratifs fonctionnent comme balises d'un ordre social devenu objet de désir, et sont estimés corrompus dès que de la signalisation de l'ordre on passe à l'exhibition de la richesse et à la surcharge symbolique. Or on se trouve là à l'exact carrefour entre le modélisable intrinsèque et le modélisable extrinsèque à un objet ou à un auteur. 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. Dans l'art des palais et jardins, cela se dit ainsi : un prince ou un homme riche peut avoir ou non son palais dans une région où les plantes exotiques acceptent de pousser, ou bien avec, simplement, une vue remarquable, mais tout homme assez riche peut avoir une orangerie en son palais, ou bien faire peindre sur les murs des « vues » remarquables.

On ne modélise que des formes, mais on les modélise pour des raisons politiques, que l'on occulte sous des considérations formelles. Dans le cas de *L'Art poétique* — à quoi on s'attardera un instant puisqu'une des réponses possibles (mais pas forcément « vraie ») à la question *Qu'est-ce qu'un classique ?* serait : un auteur conforme au dogme boléanien, ou même un auteur cité par Boileau en bien — on voit assez bien comment l'ordre formel du texte est à l'inverse de son ordre politique. Boileau commence par des considérations formelles (de bon sens et « bon goût ») et générales, puis passe en revue les genres et, à l'intérieur de ce cadre, fait sa hiérarchie d'auteurs et d'œuvres, pour en venir, à la fin, à la question proprement politique : un appel à faire de la littérature l'éloge de Louis XIV. Mais son enjeu est bien là : par *L'Art poétique*, Boileau tente de s'arroger un pouvoir (celui de définir les modèles et, par là, de désigner les bons auteurs, conformes au modèle, et d'écarter les « mauvais ») au sein du champ littéraire, en jouant sur la mise de celui-ci dans la dépendance et au service du pouvoir monarchique. Sa modélisation est donc toute politique (se donner au pouvoir pour se donner du pouvoir) mais elle se déclare toute formelle,

⁹ Voir l'article d'A. Delibes.

¹⁰ Voir l'article de J.-P. Néraudeau. Il constitue le seul exemple d'analyse du classique dans les arts plastiques retenu ici, pour les raisons susdites ; mais il montre bien combien la réflexion sur les formes est en fait liée à l'idée d'un temps passé meilleur que le présent.

feignant de ne soumettre les formes qu'à des vérités très universelles. La modélisation classique est bien une modélisation formelle, et cela implique l'éviction des formes de l'éphémère : Alceste est bien plus littéraire (*i. e. textuel*) que Scapin, qui est plus théâtral (*i. e. gestuel*), donc plus éphémère. Et donc il est des modélisations qui, si prestigieuses qu'elles aient été un temps durant, s'affaiblissent quand les données historiques (l'existence d'un milieu et de ses pratiques) qui avaient fait leur succès se sont disloquées : tel est le sort des « classiques tombés du panthéon » que furent des écrivains comme Voiture ou Sarasin, élevés au rang de modèles dès le XVII^e siècle, mais ensuite déçus au fil du XVIII^e, parce que les pratiques mondaines de la littérature auxquelles ils répondaient perdaient de leur prégnance¹¹. Preuve, si besoin était, de la relativité du statut de classique.

De là résultent deux éléments de réponse à la question *Qu'est-ce qu'un classique ?* Le premier est qu'un auteur et une œuvre seront d'autant plus qualifiables comme classiques (*classicisables*) qu'il paraissent incarner un modèle, ou plus exactement, qu'on réussit à en tirer des modélisations. A cet égard, « nos classiques » le sont bien par leur pratique de l'imitation : elle appartient à une logique de modélisation, puisqu'en imitant un modèle, on s'inscrit dans une perspective du modélisable. Mais encore faut-il regarder l'imitation non comme une mais comme conflictuelle, générant une concurrence de modèles, à partir d'un même auteur et d'une même œuvre¹².

L'autre critère, conséquence de cette modélisation formelle, est que sont privilégiées les données qui relèvent de la cohérence interne des textes, et non celles qui concernent leur implication dans leur présent : ordre, clarté, équilibre, harmonie, ces critères qu'on attribue usuellement au classique (contre les dysharmonie baroque et désordre romantique) relèvent bien des applications du principe de cohérence (parmi les trois principes régissant tout énoncé : vérité, cohérence — interne — et pertinence). Du coup les critères de vérité et de pertinence s'en trouvent déplacés vers des vérités « éternelles » et une pertinence « pour tout honnête homme », puisqu'ils ne peuvent rester référés à une situation singulière d'énonciation. Et l'on relève bien aussi que les classiques sont plutôt les auteurs et les œuvres qui s'inscrivent dans de « grands genres », plus propices à la cohérence la plus repérable, alors que d'autres genres, pourtant appelés à une riche postérité, n'ont pas joui de la même considération¹³.

Ordre et clarté ne sont pas des idées neutres : ce qui est clair dans le langage d'un certain ordre social le sera moins dans celui d'autres... La modélisation, constitutive des classiques, est donc affaire *engagée*. De sorte qu'on peut dire qu'un classique est un auteur ou une œuvre tels qu'ils résultent d'un processus qui, pour les ériger en

¹¹ Voir l'article d'A. Génétiot.

¹² On renverra ici aux analyses désormais bien connus de (entre autres) A. Compagnon (*La III^e République des Lettres*, Seuil, 1983) sur les cas de Voltaire et Bossuet et de R. Fayolle sur le cas Baudelaire : voir à cet égard les articles de M. Jey et de P. Fièvre.

¹³ Voir l'article de P. Ronzeaud.

modèles, les a soumis à une série de manipulations de modélisation, et que cette modélisation est signifiante de valeurs qu'on y a attachées.

Incertaine esthétique classique.

Ni dans le classicisme français, ni dans l'Athènes et la Rome classiques il n'y eut de doctrine littéraire et esthétique en tant que telle unifiée et « classique ». D'autre part, la modélisation dégageant des unités ne s'est faite qu'après coup et au prix de fortes déformations. On ne peut donc parler d'une esthétique classique au sens plein et restreint du terme esthétique (qui désigne un corps d'options, règles et motifs). Non que ces temps n'eussent produits des arts poétiques. Mais en France, sauf à les modéliser brutalement pour leur trouver une unité, de *La Poétique* de la Mesnardière à la *Pratique du Théâtre* de d'Aubignac, des *Discours* de Corneille aux *Préfaces* de Racine, du *Discours* de Pellisson à l'*Art Poétique* de Boileau, les discords dominent. Certes, quelques données fondamentales convergent : la distinction des trois « styles » (élevé, moyen, familier), l'acceptation des règles au théâtre, l'appel au goût et à la raison. Mais que de divergences dans les manières d'appliquer ces principes. Et pour ce qui est des règles aristotéliciennes, outre les divergences concernant leurs application, on ne peut guère étendre ce qui concerne un genre à l'ensemble de la littérature (quel qu'ait été alors le succès du théâtre), encore moins à l'ensemble des arts.

Là encore, Boileau porte preuve : si son *Art poétique* est violemment modélisateur, féroce sélectif, c'est bien qu'il lui fallait affirmer une esthétique et non se contenter de l'enregistrer. C'est donc bien que cette unité esthétique n'existait pas, du moins au plan où il se situe. Et de fait, on peut constater que là où le *Discours* de Pellisson avait, en 1655, vanté le « style moyen » et la fusion des registres, Boileau s'efforce de rétablir la distinction et la hiérarchie des styles et registres. La Querelle des Anciens et des Modernes, et toutes les querelles qui, au long du XVII^e siècle l'ont précédée et préléuée, attestent que l'unité n'est qu'illusion instaurée *a posteriori* (et, notons-le encore en passant, cette querelle consiste, de façon tout à fait significative, en un conflit sur des questions de réception de modèles : les Anciens sont-ils les seuls bons modèles ?)

Ainsi donc, bien plutôt qu'une doctrine classique, ou une esthétique formelle classique, mieux vaut envisager, en termes historiques, un état des mentalités des milieux cultivés à un certain moment : la mentalité classique est une hypothèse de travail qui semble bien autrement productive à cet égard¹⁴.

Confirmation de cela est donnée, involontairement, par l'essai le plus abstrait et généralisant en matière d'esthétique, l'*Esthétique* de Hegel¹⁵ qui, pour définir le

classique, réfère en fait à un temps déterminé, à quelques moments de l'histoire de l'antiquité.

Ainsi, si l'on envisage les auteurs et les œuvres littéraires, on ne peut prétendre qu'un classique est un partisan de l'esthétique classique, sauf pour quelques périodes, au XIX^e siècle, au temps de l'affrontement entre Romantiques et Classiques, voire au XVIII^e, quand l'imitation des grands auteurs du Siècle de Louis XIV semble aller de soi (à cet égard, s'il est justifié de parler d'un âge classique en France, c'est bien plus celui qui s'étend entre 1674 — *Art poétique* — et 1750 environ, que celui de 1640-1680...). On doit considérer que sont classiques les auteurs et œuvres qui ont pu s'intégrer au modèle ainsi élaboré des tendances dominantes du XVII^e siècle.

Lequel modèle, au fil du temps, par l'effet conjoint de l'extension des pratiques et de l'institution littéraires, et par dérive du terme, s'est élargi et modifié, au point d'intégrer des auteurs et des œuvres antinomiques avec ce qu'on a appelé la doctrine classique. Hugo est devenu un classique. Les vedettes classiques de l'institution culturelle aujourd'hui sont Voltaire pour *Candide*, Molière pour *Dom Juan*, et Baudelaire pour *Les Fleurs du Mal* ; voire Zola pour *Germinal*. Aucune œuvre, donc, qui participe de cette doctrine classique (*Dom Juan* s'en éloignant plus que toute autre pièce de Molière). Aussi faut-il admettre que, pas plus qu'il n'y a eu une doctrine classique unie, il ne peut être question de rendre compte de l'état de la question aujourd'hui hors de pratiques effectives de réception.

Les appareils de classicisation.

« Modèles », « auteurs qu'on étudie dans les classes », les *classiques* sont des auteurs et œuvres intégrés par l'institution littéraire et notamment par l'institution scolaire. Ils y sont les représentants de la littérature légitime dans sa fonction doxique (modèles, vecteurs de normes). Et leur cas donne à voir, plus qu'aucun autre, le fonctionnement tangible de l'institution. Dans (ses) trois dimensions : comme appareil, comme pratique, et comme idéologie.

Comme appareil, la chose est assez flagrante. Chacun peut, au fond, l'avoir empiriquement présente à l'esprit. Au cœur du champ littéraire, les académies, l'appareil éditorial, les théâtres à répertoire ; sécant avec lui, l'appareil scolaire : autant d'instances qui assurent la *classicisation*. Mais, de façon remarquable aussi, on peut voir ici les limites et les dangers d'une forme de débat critique¹⁶ où l'on s'en prend aux appareils, à eux seuls, et parfois même, pire, on les isole les uns des autres. Par exemple, se plaindre, comme on l'entend souvent, que les jeunes d'aujourd'hui ne connaissent pas leurs classiques, et que c'est la faute de l'École qui ne les leur enseigne pas, est doublement faux. D'une part elle les leur enseigne beaucoup¹⁷,

¹⁶ Voir par exemple la revue *Le Débat*, n° 54 et 71.

¹⁷ Voir Michel P. Schmitt, *Fictions de la lecture*, Lille, ART, 1991 (l'enquête menée à l'INRP en 1992 par D. Manesse confirme, si besoin était, ses conclusions), et voir son article dans le présent recueil (on trouvera les listes des auteurs mis en vedette par l'École

¹⁴ Voir l'article de P. Dandrey.

¹⁵ Hegel, *Esthétique* (1830 ? éd. posthume) ; sa référence du *classique* se fonde en fait sur le monde grec... « classique ».

d'autre part elle est au centre d'un réseau¹⁸ qui les diffuse abondamment ; elle ne peut donc être critiquée sans qu'on analyse ce réseau et l'effet de ses pratiques.

Or, à examiner l'ensemble du réseau, on est frappé par l'effet de concentration. Les mêmes auteurs et les mêmes titres tiennent les premiers rangs dans l'appareil scolaire et dans l'appareil éditorial comme, pour ceux qui y sont adéquats, dans l'institution théâtrale. Molière en apogée à l'École l'est aussi au répertoire de la scène, et pas seulement à la Comédie française. Trait révélateur, quand un effet de mode touche un classique dans l'un des appareils, les autres par contrecoup réagissent aussi : voir le cas de Racine aujourd'hui¹⁹ qui prospère simultanément à la scène et comme sujet et objet éditorial.

Il apparaît alors 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 *classicisme*. Celle-ci peut être définie comme le résultat d'un processus de réception par l'institution littéraire, et ce processus comme générateur d'effets différentiels. Différentiels d'abord entre ceux qui en font l'objet et ceux qui en sont exclus. Mais cette distinction-là, pour importante qu'elle soit (Pradon et Régnier-Desmarais ont bien pu, en leur temps, balancer Racine et Boileau en termes de succès) n'est pas essentielle parce que l'institution peut, par l'extension inévitable de son corpus, faire entrer dans l'une ou l'autre forme du répertoire presque tout. La Bibliothèque de la Pléiade, ou même les collections de « petits classiques », pour élargir leurs catalogues jusqu'aux frontières de leurs clientèles potentielles, allongent la liste de ceux et de ce qui, entrant dans ce corpus, reçoivent une part de légitimation ; les sujets de recherche et de thèses, quand le nombre des chercheurs s'accroît, élargissent aussi la liste de ceux qui, devenant objet d'investigation, peuvent faire par exemple l'objet d'une « grande » thèse, et donc apparaître par là moins « mineurs »

sous ces deux références). Une étude faite par S. Philippe sur les manuels utilisés dans l'enseignement professionnel aujourd'hui montre que le même processus s'y observe, le modèle de l'enseignement général se réimposant là à quelques restrictions près. Reste évidemment que les publics scolaires ont changé, leurs systèmes de références aussi, et que les lycéens sont moins familiers sans doute des classiques, mais qu'il faut en chercher les raisons dans leur sociologie.

¹⁸ Sur les relations entre l'École, l'édition, le répertoire théâtral, etc. : voir l'article de P. Fièvre. Des travaux de G. Simon-Fièvre sur le cas de la V.P.C. ont confirmé que dans l'édition « classique » peut s'appliquer à toute sorte d'objets.

¹⁹ Voir l'article de F. Gaber. On peut consulter aussi les analyses de F. Malterre sur le cas de Molière, installé d'emblée au sommet de la hiérarchie avec la création de la Comédie Française et qui n'a pas quitté cette position depuis (voir « Molière en sa maison », *Prospero*, juillet 1992, en même temps qu'il gagnait la première position dans l'appareil scolaire (voir l'article de M. Jey). On note cependant que le phénomène est plus limité en ce qui concerne les « classiques pour la jeunesse » (voir le *Dictionnaire* de M. Soriano notamment) : une étude amorcée par S. Allemand, V. Guidoux, E. Fillon et C. Hubert faisait apparaître l'hypothèse que, quoique très édités, très pratiqués par les bibliothécaires et bien connus dans l'espace scolaire, ils restaient en position faible parce que leur lecture ne se faisait que dans des « petites » classes, et que la critique leur consacrait assez peu de grands travaux.

et accéder à une part de *classicisme*. La différenciation-claf se joue entre les œuvres et les auteurs qui bénéficient de fortes concentrations institutionnelles, ceux qui en ont moins, et ceux qui n'en ont guère, ou point²⁰.

Et du coup la question-claf devient celle des processus de cette classicisation différentielle : appareils et corpus ne sont que les acteurs et produits d'un ensemble de pratiques génératrices de valeurs (ce qui est au fond la définition pleine de l'institution). Ces processus, on peut les observer dans une double perspective : leur déroulement, leurs effets.

Procès de classicisation.

L'accès au statut de classique constitue la forme suprême de consécration littéraire. Le procès qui y aboutit peut être décrit en quatre phases : légitimation, émergence, consécration, perpétuation.

La *légitimation* suppose à la fois une audience suffisante, un certain succès donc, et la reconnaissance par les pairs, par les instances autorisées du champ. L'*émergence* correspond au moment où un écrivain se détache parmi un ensemble d'auteurs légitimés, se distingue, accède à une légitimation supérieure. La *consécration* advient quand il y a accès aux marques les plus hautes de distinction. La phase de *perpétuation* est, pour qu'on puisse parler de *classique*, des plus décisives évidemment : elle suppose l'entrée dans des espaces qui assurent une diffusion de notoriété à long terme (nous avons retenu comme indicateurs à cet égard l'entrée dans les programmes scolaires et, le cas échéant, dans le répertoire théâtral, mais aussi, dans les dictionnaires de l'usage courant et, car l'indice n'en est pas neutre, dans le répertoire des noms de rues de Paris) : elle est, si l'on veut, l'entrée au patrimoine reconnu.

Ces divers processus se jouent souvent *post mortem* ; mais leur relation avec des processus enclenchés du vivant de l'auteur concerné est un indice capital. Il est certain qu'un auteur parvenu à la légitimité de son vivant a plus de probabilités d'accéder à une perpétuation effective que dans le cas inverse. Mais il n'y a en ces matières rien de mécanique. Preuve en est que des auteurs peu légitimés de leur vivant (Flaubert, Baudelaire) ont accédé au statut de classiques. Que d'autres, fortement consacrés, comme Hugo, ne sont pas nantis d'une réception classicisée aussi grande qu'on l'attendrait. Que d'autres encore, qui semblaient installés, ont décliné²¹. Ou, enfin, qu'un auteur entré très tôt dans le répertoire scolaire, donc perpétué de son

²⁰ Voir le cas de Colette examiné dans l'article de M.-O. André, où l'on discerne clairement comment la classicisation se fait par modélisation, mais aussi comment elle reste incomplète, les réticences de la critique et de l'École contrebalançant l'accueil massif fait dans l'édition et dans certaines zones de l'appareil scolaire. Une étude faite par S. Bourdon sur le cas de J. Vallès confirme la force de ces processus sélectifs, et des modélisations restreintes à une ou quelques œuvres, qui limitent pour longtemps la classicisation d'un auteur.

²¹ Voir là encore Génétiot, ou Compagnon, déjà cités.

vivant même, ne jouit que d'une classicisation limitée, comme le montre le cas de Colette.

S'enclenchant à partir de la légitimation, la classicisation n'est pas indifférente à la manière dont celle-ci a été acquise. Elle est corrélée aux stratégies de réussite (reconnaissance par les institutions) ou de succès (auprès du public)²² dans lesquelles s'inscrivent les trajectoires des auteurs concernés. Là non plus, rien de mécanique, mais du moins des tendances, indices de régularités possibles, et qu'on peut énoncer ainsi : plus un écrivain a, dans sa trajectoire, combinaison de réussite et de succès, plus il a de chances d'accéder à une classicisation maximale²³.

Ce qui enchaîne avec un premier bilan de cette investigation. 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 différentes. On note à cet égard qu'une faible intégration institutionnelle en cours de carrière, même si elle ne ferme pas la porte de la classicisation, joue comme un frein. Le cas de Colette (ailleurs celui de George Sand²⁴), qui eut tôt sa place dans les corpus scolaires, qui est aujourd'hui l'objet d'un fort intérêt, montre aussi que sa consécration étant passée par des zones faibles de l'institution (par exemple, l'école primaire dans l'appareil scolaire) et n'ayant pas été totalement consensuelle (pas d'académie : de l'inconvénient d'être une écrivaine...), sa classicisation, en dépit d'un grand succès, n'est que partiellement aboutie.

Un second trait du processus de classicisation, constamment conjoint à chacune des phases de celui-ci, est bien sûr le travail de la modélisation. On peut dire que l'auteur classique par excellence est l'auteur intégralement intégré. Intégral parce qu'il a droit à l'édition en *Œuvres complètes*, que le moindre de ses brouillons devient même objet de quête et de publication (effet maximal de perpétuation). Et intégré parce que sur l'ensemble de l'œuvre les aspects mis en avant et ceux qui se trouvent occultés sont nettement distincts. C'est Molière interprété en négligeant les comédies-ballets et les farces, Racine ramené à ses seules tragédies, et parmi elles à quelques-uns, et de nos jours à *Phèdre* surtout ; c'est Vallès ramené à *L'Enfant*. Les sondages dans les productions éditoriales et théâtrales l'affirment, et l'affirment aussi les sondages dans les travaux critiques.

Surgit alors un effet de la puissance des formes. Si un auteur se prête bien, par les genres qu'il pratique, à une conjonction des instances, il profite mieux. Ainsi les trois vedettes des enseignements du lycée représentent un dosage idéal pour que les

²² Sur la définition détaillée de ces termes et l'analyse possible en termes d'Echelle de Participations Institutionnelles, voir *Naissance de l'écrivain*, éd. cit.

²³ Il est significatif à cet égard que les « classiques » du XVII^e siècle aient, pour quelques-uns des plus notoires d'entre eux, amorcés vers 1675, comme le relève P. Dandrey, une démarche tendant à les affirmer comme des modèles reconnus.

²⁴ Une étude sur son cas avait été faite par C. Sarlet, au début de ces recherches.

trois grands genres et les trois grands siècles soient représentés : Molière, *Dom Juan* (Théâtre, XVII^e s. — et on notera que c'est une des œuvres les moins classiques de Molière, au vu des canons esthétiques), Voltaire, *Candide* (roman, XVIII^e s. — on peut faire la même remarque), Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (poésie, XIX^e s.). Molière offre le cas maximaliste : la diversité de son œuvre à l'intérieur d'un seul genre fait qu'il passe aussi bien au spectacle qu'en classe, de l'école primaire à l'agrégation, de 7 à 77 ans en quelque sorte... Enfin, un tel parcours s'opère par la constitution d'un abondant discours d'escorte. Un classique est un auteur toujours déjà lu, une œuvre précédée d'un commentaire qui en oriente la lecture (il faudrait réactiver pour cela la notion de *praelectio*). A la limite, ce discours est si puissant qu'un classique est un écrit dont, qu'on le lise ou non, on a entendu parler forcément.

L'analyse différentielle de la classicisation apparaît donc comme une perspective essentielle à bien des égards. Ne serait-ce que parce qu'elle engage la question du canon et de ses significations.

Tradition et identification.

La critique de la modélisation classicisante, en effet, a été assez souvent et assez rigoureusement faite ; et à l'évidence, il y a matière. Mais encore faut-il mettre cette critique en perspective. Que l'Ecole atténue le matérialisme de Diderot par exemple (mais elle peut aussi bien mettre en avant celui de Dom Juan : il y a une convention des classiques du non conformisme...) n'est certes pas chose salutaire : reste qu'il faut pousser plus loin, admettre que tout auteur érigé en classique est nécessairement soumis à des effets de déformation (et que les autres le sont aussi, ou s'ils ne le sont plus, c'est qu'ils sont abandonnés), et que ceux-ci sont inéluctables puisqu'on ne peut ni tout éditer, ni tout lire, encore moins tout commenter et enseigner. D'autre part, une œuvre littéraire n'est pas monosémique, et donc il ne sera jamais garanti qu'on en offre le « bon (vrai) sens ». La critique idéologique directe serait efficace s'il était attesté que l'institution (scolaire, théâtrale, éditoriale, critique) affiche un seul sens ; ce qui n'est pas le cas. Donc la vraie question esthétique et idéologique que suscitent les classiques se situe ailleurs.

Non tant dans les modèles de valeurs, que dans la valeur des modèles disions-nous. Chose qui ici s'éclaire tout à fait.

Lorsque M. Schmitt examine les « citations » objectives des classiques dans les concours de recrutement des professeurs de français, il décèle qu'au sein du consensus (aucun des auteurs figurant dans ces listes ne pourrait être rebuté sous prétexte qu'il ne serait pas « digne » d'y figurer) des usages différentiels sont en interaction : la hiérarchie et la ventilation que le jury propose et celle que les candidats opèrent ne sont pas les mêmes, et pourtant les candidats se soumettent à l'institution que le jury incarne. Autrement dit, ils ne se bornent pas à reproduire le modèle que prône l'autorité (le jury) à laquelle ils sont soumis, mais proposent en retour une autre

formulation du même modèle. Le corpus des auteurs et des œuvres classiques devient ainsi le lieu d'un compromis (ce qui est bien la signification du consensus). Et cette formation de compromis révèle deux choses. D'une part, le fonctionnement de l'institution, qui se fait par le jeu d'une liberté conditionnelle : on n'exige pas des propositions à l'identique, mais des propositions « dans le cadre » (et cela peut donner à réfléchir à qui exerce des fonctions de critique et de médiation culturelle : la critique est en liberté sous contrôle, et la seule qui serait radicale, fondamentale, est celle qui sortirait du cadre). Et d'autre part, ces formations de compromis révèlent que plus que ce à quoi on adhère dans le cadre, ce qui compte, c'est l'adhésion. Est classique l'auteur ou l'œuvre qui peut être vecteur d'adhésion. Que l'objet et l'enjeu de l'adhésion puissent changer importe moins que l'adhésion attestée. En cela s'affirme la puissance de la logique à réception des classiques : ici, on les reçoit pour être reçu en retour. Il s'agit bien d'une logique de la valeur d'échange.

Or — et voici un point crucial — cette valeur d'échange est constamment occultée sous un discours de la valeur d'usage. Lire Proust, ou Flaubert, dit-on, est une fin en soi, un enrichissement, un plaisir qui ne demande pas d'autre justification. Ce qui n'est pas faux, sans doute, mais qui fait perdre de vue que l'usage qui fait que ces auteurs sont prônés, recommandés ou imposés est en réalité une règle de l'échange social. Le processus qui consiste à inculquer de l'échange en usages est bien celui de la formation des *habitus* (réflexes acquis, donc liés non pas à une propriété biologique, fût-elle neuro-biologique, mais bien à l'incorporation de manières socialisées de faire, qu'on appelle bien ailleurs des *usages*). Les classiques sont des objets de constitution des *habitus*, dirons-nous en réécrivant de façon plus significative l'expression qui en fait des *modèles*. Modèles de longue durée ; qui donc ne relèvent pas de la mode — même si, par moments dans l'histoire, le classique revient à la mode — et donc pas des valeurs les plus aiguës ; mais de valeurs sûres, plus médianes peut-être, mais qui durent, qui « font de l'usage » comme on dit. Autre façon d'interroger ces effets de durée : les classiques se constitueraient dans la durée d'une épistémè, selon le processus envisagé ici par H. Merlin, et leur valeur se prolongerait au delà, par effet d'institution.

Ce qui éclaire l'esthétique dans laquelle on les inscrit : clarté, finesse, grandeur, équilibre entre raison et affect, pénétration... autant de traits de socialisation. Après quoi, de l'exaltation du moi sensible à la méfiance envers les sentiments et les passions (Rousseau et Rimbaud d'un côté, *La Princesse de Clèves* et *Madame Bovary* de l'autre), les variations peuvent aller quasi à l'infini : c'est un stock de situations virtuelles pour l'imaginaire qui est constitué, c'est-à-dire en fait la formation de tout imaginaire, mais ici structuré selon un schème collectif de références.

Mais les *habitus* ne sont pas neutres, bien entendu. Alors, l'histoire des classiques, en France en tout cas, et les débats présents à leur sujet, prennent un relief plus accusé. Ils s'ordonnent selon une économie symbolique de l'identification. Non de l'identification psychologique, ce qui serait un aspect seulement de l'esthétique, mais de l'identification politique.

L'analyse des débats sur la traduction et l'imitation²⁵ et de ceux qui, en peu d'années, firent basculer du modèle dominant de la tragi-comédie à celui de la tragédie régulière²⁶ ont d'importantes implications esthétiques et formelles. Mais elles montrent assez bien aussi qu'il faut aller au delà, et voir ce qu'était l'enjeu des débats esthétiques et de l'imitation. Il ne s'agissait pas d'imiter pour imiter, mais en imitant de se construire une identité. Les modèles du Siècle de Périclès et du Siècle d'Auguste furent ainsi appropriés par les Français pour édifier l'idée de grandeur de leur littérature, donc de leur siècle (qui deviendra celle de la grandeur du Siècle de Louis-le-Grand) et par là, affirmer la grandeur du français comme langue littéraire commune, et par là encore, la grandeur de ses promoteurs, face aux modèles établis tant italiens et espagnols que grecs et latins.

Que l'on regarde ce que fut la politique mécénique de Colbert et Louis XIV, qui tentèrent d'attirer dans l'orbite du roi-soleil les intellectuels de toute l'Europe ; que l'on regarde les débats de la Querelle des Anciens et des Modernes, où il est bien question de savoir non seulement si on peut ou non égaler ou dépasser les grecs et les latins, mais aussi les espagnols et italiens : l'enjeu du *classicisme* est bien une identité culturelle française qui s'affirme en s'appropriant une tradition. Que l'on regarde la gestation de l'histoire littéraire française, et la quête de « classiques français » : là encore, il s'agit de construire une identité en découvrant une tradition. Et pour peu qu'on regarde les enjeux des programmes de l'époque de Ferry et Lanson, il est clair qu'ils tendent à constituer, dans leur répertoire des classiques, un inventaire des représentations de l'esprit français en fonction d'une situation de conflit avec l'Allemagne, et que le corpus qui s'institue alors est signifiant d'une option politique nationaliste.

Preuve par prolongement (en abordant les perspectives comparatistes que nous n'avons pu — on ne peut tout faire — qu'ébaucher) : le corpus canonique français enseigné à l'étranger forme une image non pas de la France littéraire telle qu'elle est, mais d'une identité française dans sa durée²⁷. Preuve *a contrario* : faute d'un appareil institutionnel d'extension (en réseau et en durée) suffisante, la Belgique n'a pas pu instituer ses classiques (et non pas faute d'avoir un réservoir suffisant d'écrivains de premier plan) et son identité à cet égard reste problématique²⁸. Autre preuve par constat : le corpus des classiques vraiment lus en France est, tous les relevés le montrent, très « hexagonal ». Et, autre preuve *a contrario*, on l'a vu, dans l'histoire des valeurs de *classique*, puisque la notion s'est construite en Allemagne à partir de Weimar par opposition à la prééminence française.

Il y a surabondance d'emplois du terme aujourd'hui, de même qu'il y a un regain d'interrogation sur les classiques. Cela peut être analysé dans cette même perspective

²⁵ Voir l'article d'E. Bury.

²⁶ Voir l'article de G. Forestier.

²⁷ Voir l'article de S. Loucif.

²⁸ Voir l'article de P. Dirks.

de l'identification. Non seulement il y va de choix tenant aux programmes et pratiques scolaires et culturelles, mais d'enjeux idéologiques plus profonds. Dans un temps d'affaiblissement de certains systèmes de références, de redistribution d'autres (effondrement des Etats dits « socialistes » à l'Est, suspensions sur le marxisme, montée des intégrismes...), d'interrogation sur les valeurs de fonds, les références littéraires et artistiques fondatrices de l'adhésion à un sentiment d'identité commune sont sollicitées plus sensiblement. Il ne s'agit donc pas de minimiser ces débats ; mais bien de les réinscrire dans une interrogation historique et sociale plus large : solliciter les classiques est chose logique, encore faut-il spécifier *comment*, au nom de quelle tradition pour quel présent. Le but de la recherche ici menée n'était pas de prendre position à ce sujet ; mais son rôle est bien, aussi, inéluctablement, de formuler la question de ces questions.

Qu'est-ce qu'un classique ?

Il faut donc revenir à la question de départ, pour accepter la réponse qui s'impose avec toutes ses conséquences : un classique est un enjeu culturel majeur en termes identitaires, et donc un objet de consensus et de conflits sur l'appropriation du consensus.

Réponse qui semble-t-il aurait pu être formulée d'emblée, avec un peu de bon sens, de réflexion et d'intuition diront d'aucuns... Mais le long détour par la recherche sert, justement, à reformuler la question pour reformuler (déconstruire diraient certains) les réponses que l'évidence empirique semble imposer, et qui sont on ne peut plus idéologiques. Ici, cela nous a conduit à constater qu'il faut, pour s'interroger sur le classique, remettre en question la notion de classicisme, la rendre relative, et plurielle. Donc remettre en jeu les processus par lesquels se construisent les modèles. Si, en ce temps les modèles établis depuis un siècle vacillent ou s'effondrent, l'expérience n'en est pas inutile sans doute.

Il existe une réponse en dix propositions, due à la plume d'Italo Calvino (des critiques et auteurs qui se sont manifestés à ce sujet, il mérite d'être retenu, non parce qu'il fut un des derniers en date, mais parce que très sérieusement il ne fait pas semblant de savoir à coup sûr la réponse à donner)²⁹. Il souligne joliment — et nous a ainsi dispensés de passer en revue ces réponses usuelles — les effets institutionnels,

en remarquant qu'un classique c'est un auteur ou une œuvre dont on a « entendu parler » souvent plus qu'on ne l'a lu. Il relève bien, même sans la nommer ainsi, la logique de la classicisation à réception ; et il pose aussi, en marquant qu'un classique qu'on (re)lit réserve toujours des plaisirs possibles, la question de la valeur des œuvres. En revanche, il ne relève guère les effets différentiels qui font qu'il n'y a pas *un* classique, mais *des* classiques, et un phénomène de classicisation.

Et cet effet différentiel me semble l'essentiel. D'une part, il atteste qu'il n'y a pas de valeur en soi dans les œuvres, mais un potentiel de valeur qui peut être diversement activé, selon les temps et les situations. Il atteste donc l'ouverture de l'œuvre sur l'histoire. D'autre part, il renvoie encore vers la lancinante question de *pour qui ?* (s'il n'y a pas valeur en soi, il y a valeur pour quelqu'un). Légitimation, consécration, perpétuation, patrimonialisation même : tous ces phénomènes inscrivent l'espace des classiques dans la partie dominante du champ littéraire, dans la sphère où agissent les détenteurs de pouvoirs symboliques. Donc les acteurs qui ont le pouvoir d'énoncer les traits par lesquels une collectivité s'identifie.

Ce qui conduit, en concluant une recherche par, comme il est inéluctable, le constat de toutes celles qu'elle appelle encore à sa suite, à souligner l'importance qu'il y aurait à faire l'histoire des classiques, de la classicisation, de la réception du classicisme et des transformations du corpus et des modèles ensuite, au fil de l'histoire culturelle en France. Disons en un mot que les classiques me semblent bien plus une invitation à réfléchir sur l'histoire que des illustrations d'une esthétique transcendante.

Et c'est tant mieux : ils sont bien plus vivants ainsi.

Alain Viala
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

²⁹ Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques ? », *L'Espresso*, 1981, repris dans *La Machine littéraire*, Paris seuil, 1984, pp.103-110. On n'ignore pas pour autant les réflexions que Sainte-Beuve, Camus, Gide, et tant d'autres ont données, souvent sous forme de formules bien frappées ; mais elles relèvent de ces assertions aprioristes ou éternisantes qui exigeraient une autre enquête, celle qui ferait l'histoire des appropriations que divers écrivains, en divers temps de l'histoire, ont faites de la notion. Qu'il me soit permis, en cette dernière note, de voir là une suggestion à faire aux collègues et amis qui animent le Centre de Recherche sur les Classicismes Anciens et Modernes de l'Université de Reims, que je remercie de leur collaboration, et à qui nous dédions ce recueil.