

Maria Janion

Histoire de la littérature et histoire des idées : proposition d'une nouvelle problématisation

Literary Studies in Poland 1, 87-104

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Janion

Histoire de la littérature et histoire des idées

Proposition d'une nouvelle problématisation

Le problème est non seulement essentiel pour l'histoire de la littérature, mais aussi polysémique au possible, lourd d'une immense tradition de recherche et d'innombrables querelles, celles qui naissent au point de contact de la «littérature» et de la «philosophie», de la «littérature» et de l'«idéologie». Aussi, ayant à choisir entre de nombreuses possibilités de traiter le sujet, j'ai finalement opté pour une formule assez unilatérale. Elle a cependant, me semble-t-il, la valeur de rendre compte d'une certaine différence essentielle entre «l'histoire de la littérature» et l'«histoire des idées». La coopération harmonieuse de ces deux disciplines a jusqu'à ce jour été si féconde et fructueuse, a apporté tant d'excellentes formulations, thèses, études et découvertes, qu'on peut déjà se permettre de manifester ouvertement au dehors l'antagonisme, jusqu'ici plutôt passé sous silence et cela pour le plus grand dommage de l'histoire de la littérature.

Cet antagonisme, rappelons-le, se trouvait nettement exprimé dans la déclaration du créateur de l'histoire des idées en tant que discipline distincte, A. O. Lovejoy, qui proposait de traiter l'histoire de la littérature comme une science auxiliaire de l'histoire des idées. Ce principe évidemment a été formulé — et entièrement justifié — du point de vue de l'histoire des idées, mais trop de représentants de l'histoire de la littérature ont de fait considéré leur domaine comme auxiliaire pour qu'on puisse penser que «l'impérialisme» de l'histoire des idées ne constitue qu'une menace imaginaire.

Une autre circonstance encore s'est fait sentir, dont l'importance pour les considérations qui suivent ne peut pas être camouflée. Dans différents milieux scientifiques et pour des raisons diverses il a été fait état d'une crise fortement ressentie de l'histoire des idées dans sa forme actuelle, traditionnelle ou classique. Dans son rapport prononcé au colloque organisé en 1972 par la Société Française d'Histoire Littéraire, Jean Ehrard, un historien de la littérature partisan de l'histoire des idées, a avancé tout un répertoire de griefs à l'encontre de sa version positiviste, la plus répandue en France. Il revenait opiniâtement au parallèle entre Lanson et Lovejoy, mettant en avant le mode de pensée et de recherche positiviste qui leur est propre. L'un des griefs les plus lourds est apparu être le réductionnisme, cette double tentation de réduction mécanique à ce qui précède et de déformation finale par rapport à ce qui suit¹.

Une telle critique ne se serait sans doute pas manifestée sans la violente attaque de M. Foucault contre l'histoire des idées, qui occupe une partie importante de l'archéologie du savoir². Ehrard, il est vrai, soutient que L. Febvre avait déjà formulé des restrictions analogues, mais — il faut le dire — Foucault les a à coup sûr actualisées au plus haut point et leur a conféré un sens global qu'elles n'avaient pas précédemment. Foucault broie sous sa critique l'histoire des idées pour asseoir son «archéologie du savoir» qui fonctionne sur le même terrain.

La description archéologique — constate-t-il là où il explique les principes adoptés et les concepts spécifiques d'«archives» et d'«archéologie» — est précisément abandon de l'histoire des idées, refus systématique de ses postulats et de ses procédures, tentative pour faire une tout autre histoire de ce que les hommes ont dit (p. 181).

Il serait difficile de se demander maintenant pourquoi Foucault procède de la sorte et comment il y parvient. On peut uniquement faire remarquer qu'il met très nettement en doute deux

¹ J. Ehrard, *Histoire des idées et histoire littéraire*, [dans:] *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire. Colloque 18 novembre 1972*, Paris 1974, p. 72.

² M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969. Cf. aussi la présentation par S. Cichowicz, "Pamiętnik Literacki", 1972, fasc. 2, pp. 360–368.

traits de l'histoire des idées qui, en réalité, peuvent passer pour constitutifs pour elle. Il s'agit notamment de l'illusion de la continuité, ce fondement méthodologique de l'histoire des idées («Genèse, continuité, totalisation: ce sont là les grands thèmes de l'histoire des idées, et ce par quoi elle se rattache à une certaine forme, maintenant traditionnelle, d'analyse historique», *l. c.*), et de la construction de l'identité du temps historique à partir de la découverte continue dans ce temps de la subjectivité humaine. La critique formulée par Foucault est évidemment conditionnée par son anti-anthropologisme outré (raison pour laquelle il insiste p. ex. que «l'archéologie du savoir» n'est «ni psychologie, ni sociologie, ni plus généralement anthropologie de la création», elle «n'est pas une discipline interprétative», elle «ne cherche pas un autre discours, elle se refuse à être allégorique», etc., p. 182), ce qui ne signifie pas le moins du monde qu'elle n'ait aucune signification pour la méthodologie de l'histoire des idées. Elle met en effet à nu ses multiples défauts, qu'elle partage d'ailleurs avec l'histoire de la littérature, mais qui sont peut-être plus cuisants sur le terrain de l'histoire des idées et que l'on pourrait diversement définir. Pour les besoins de la suite du propos, adoptons la description critique suivante faite par Foucault:

L'histoire des idées est alors la discipline des commencements et des fins, la description des continuités obscures et des retours, la reconstitution des développements dans la forme linéaire de l'histoire (p. 180).

Revenons au problème posé au départ. Le recours à l'antinomie de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées n'est pas uniquement un levier de l'interprétation; même s'il en était ainsi, une telle procédure serait entièrement justifiée. Cette antinomie cependant, me semble-t-il, pénètre les deux disciplines et leur terrain de contact est semé de traces visibles de lutte menée entre elles. Pour employer la langue de H. R. Jauss, là justement s'est déroulée la querelle entre la méthode marxiste et la méthode formaliste sur le rapport entre la littérature et l'histoire; au dire de l'auteur de *Literaturgeschichte als Provokation*, on peut jeter un pont entre la littérature et l'histoire, on peut surmonter l'antinomie de la connaissance historique et de la connaissance

esthétique³. Je ne m'occuperai pas en ce moment des solutions de Jauss, mon idée étant seulement de mettre au jour le conflit de «l'historicité» et de «l'esthétique» de la littérature, ceci étant également un des problèmes de l'antagonisme entre l'histoire de la littérature et l'histoire des idées, consistant entre autres en ce qu'on ne peut pas ramener «l'historicité» (c'est-à-dire le mode d'existence historique) de la littérature à «l'historicité» des idées.

Si l'on considère que les deux disciplines se meuvent dans le domaine de l'histoire, car telle est la définition de leur genre, on peut en même temps considérer que ce sont pourtant deux «histoires» différentes. Ce qui pousse à cette conclusion, c'est la nouvelle problématisation de l'histoire, pratiquée surtout par l'historiographie française à l'enseigne des "Annales", qui oppose, pour présenter les choses dans un grand raccourci, «l'histoire de surface» à «l'histoire de l'essence des phénomènes»⁴. Elle est nouvelle, c'est-à-dire avant tout qu'elle applique de nouvelles méthodes (p. ex. la géographie, l'économie, la sociologie, l'anthropologie) et découvre «les terres vierges de l'histoire» comme le dit E. Le Roy Ladurie⁵, autrement dit «les nouvelles histoires» qui, d'ailleurs, étaient déjà pressenties par Michelet qui postulait d'écrire une «histoire du corps» ou «une histoire de la faim». Dernièrement p. ex. a paru un livre qui a suscité un très vif intérêt, *Le Mangeur du dix-neuvième siècle* de J. P. Aron. Il est apparu grâce à lui combien on avait besoin d'une histoire «du manger» ou plutôt, subjectivement, d'une «histoire du mangeur». Cet exemple, apparem-

³ Cf. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, [dans:] *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Mein 1970.

⁴ Cf. l'excellente revue des problèmes liés à la critique et à la renaissance de l'histoire politique, dans l'étude de J. Le Goff, *Is Politics Still the Backbone of History?*, „Dedalus”, 1971, No 1.

⁵ Cf. *Entretien avec Emmanuel Le Roy Ladurie*. “Défricher les terres vierges de l'histoire”, “Le Monde”, 21 VI 1973. L'entretien conduit par Gillet avait eu lieu à l'occasion de la parution du livre de le Roy sous le titre significatif *Le Territoire de l'historien*; l'auteur parlait des nouveaux domaines de Clio et disait que le territoire de l'historien n'est pas clos. Certains s'imaginent volontiers que la pratique de l'histoire consiste à démontrer à 99% ce qui est déjà connu à 98%. C'est ennuyeux. Il semble plus excitant de défricher des terres vierges. Elles existent.

ment très éloigné du sujet, a été rapporté pour faire prendre conscience de l'extrême diversité des différentes histoires possibles, se prêtant à être dites dans la langue qui leur est propre (p. ex. dans le langage culinaire et dans la pratique du mangeur).

S'inspirant des "Annales", les historiens français sont allés plus loin encore, essayant de présenter dans *Faire de l'histoire* «un nouveau type d'histoire». L'un des éditeurs de cette publication, accueillie dans le monde scientifique comme un véritable événement, Pierre Nora⁶, a dit ce qui suit en réponse à la question de savoir ce qui distingue l'historien d'aujourd'hui de ses prédécesseurs :

En gros, on est passé d'une histoire qui prétendait faire resurgir le passé à une histoire qui l'interroge.

Et dans la suite de l'interview, il a présenté cette situation modifiée de l'histoire sur l'exemple de l'attitude face aux sources.

Autrefois, l'historien se laissait guider par ses sources, puisqu'elles lui donnaient le tout de l'histoire, et il les prenait telles quelles pour ce qu'elles «voulait dire». Aujourd'hui, il les force à répondre aux questions qu'il lui pose, et qui se sont immensément diversifiées.

La nouvelle histoire se prévaut de ce qu'elle est une histoire-problème au lieu d'une histoire-récit⁷.

L'explosion de la nouvelle histoire se laisse remarquer ne serait-ce que dans le fait que le récit de l'histoire entendue comme l'histoire du blanc civilisé, de l'Européen adulte, est chose révolue. Parmi les nouveaux objets des recherches ont émergé des terres vraiment inconnues, p. ex. les phénomènes qui intéressent les éditeurs pour leur visible intemporalité, tels que le climat, le corps, le mythe, la fête... Dans cet ordre d'idées se dessine de la manière peut-être la plus significative la problématique de la mentalité, présentée par Le Goff. Elle est, à son sens, le domaine de l'inertie, par quoi elle échappe aux règles de l'histoire linéaire supposant l'unité du rythme évolutif de tous ses secteurs et fractions.

⁶ Pierre Nora au service de l'Histoire. Interview recueillie par C. Jannoud, "Le Figaro Littéraire", 1974, No 1459.

⁷ J. M. Mayeur, *Où en est la science historique française? Pierre Nora et Jacques Le Goff font le point*, "Le Monde", 3 V 1974.

Le Goff donne à l'histoire des mentalités la chance de jouer le rôle «d'une histoire autre qui, dans sa quête d'explication, se hasarde de l'autre côté du miroir»⁸. Le terme «autre» histoire comme l'évocation du titre du célèbre roman de L. Carrol, témoignent peut-être le plus combien nous nous éloignons ici du modèle traditionnel de l'histoire — unilinéaire et unidimensionnelle.

Tout cela ne veut aucunement dire que l'histoire ait été rayée ou éliminée, elle a uniquement obtenu, semble-t-il, sa dimension temporelle et spatiale correcte, à l'intérieur du secteur où elle se déroulait.

La dimension temporelle de l'histoire littéraire et de l'histoire des idées est, à n'en pas douter, la manifestation la plus importante de la différenciation très poussée entre les deux disciplines. Autre est «le temps» de l'histoire de la littérature, et autre celui de l'histoire des idées, tout simplement «le temps de la littérature» diffère du «temps de l'idée», et surtout du «temps de l'idéologie». L'intuition, mais aussi la certitude consciente quant à la différence de ces «temps» et de toutes les conséquences qui en découlent, se manifeste depuis longtemps, mais pour les besoins de cet exposé il peut être intéressant d'arrêter son attention sur certaines notes de E. Ionesco. Elles reposent sur une conception de l'art assez répandue chez les créateurs, représentée chez nous p. ex. par Gombrowicz, mais Ionesco l'exprime avec une netteté exceptionnelle. Pour lui, comme il le souligne, toute oeuvre d'art se situe hors de l'idéologie et de par sa nature lui est irréductible. L'idéologie peut seulement l'entourer mais non la pénétrer (à l'exclusion évidemment des oeuvres contenues entièrement dans quelque système idéologique). L'absence de l'idéologie dans l'oeuvre n'équivaut pas à l'absence de l'idée; au contraire, ce sont les oeuvres d'art qui fécondent les idées. Autrement dit: ce n'est pas Sophocle qui a été inspiré par Freud, mais Freud a été inspiré par Sophocle et par les oeuvres qui donnent témoignage à l'existence. L'idéologie n'est pas source d'art. C'est l'oeuvre d'art qui est la source et le point de départ de l'idéologie ou de la philosophie à venir (car l'art est la vérité et l'idéologie n'en est que l'affabulation, la morale).

⁸ J. Le Goff, *Les Mentalités. Une histoire ambiguë*, [dans:] *Faire de l'histoire*. T. 3, p. 90.

Ionesco n'attribue à la critique qu'une seule tâche: écouter l'oeuvre elle-même, son univers et sa mythologie. Il faut permettre à l'oeuvre de parler et faire taire les idées préconçues, les partis idéologiques et les jugements fabriqués à l'avance. L'oeuvre d'art est l'expression de la réalité incommunicable qu'elle s'efforce de communiquer — et qui parfois peut être communiquée. Tel est son paradoxe — et sa vérité⁹. La contradiction invincible entre l'art et l'idéologie a été formulée ici d'une manière particulièrement nette. La confusion voulue des «idées» et de l'«idéologie» découvre le fait que, d'après Ionesco, les idées sont les composantes de l'idéologie, donc d'une conscience fausse ou partielle et d'une déformation voulue de la réalité.

Toute interprétation réussie, continue Ionesco, d'une oeuvre d'art — marxiste, bouddhiste, chrétienne, existentielle, psychanaliste — n'est qu'une confirmation d'elle-même et prouve uniquement que l'oeuvre est restée hors d'elle. L'idéologie ne peut donc pénétrer dans l'oeuvre d'art véritable, sous aucune forme: ni sous celle de l'inspiration idéale venue de l'extérieur, ni de l'interprétation, également extérieure par rapport à l'oeuvre. L'oeuvre d'art reste un monde intérieur, fermé, inaccessible à aucune pénétration idéologique par excellence extérieure. Ce quelque chose qui semble être si apparenté, la littérature et l'idée, est réciproquement étranger, voire même hostile. L'histoire des idées ainsi conçue ne peut aider à comprendre la littérature, car la vérité de l'art reste imperméable à l'idée qu'elle peut tout au plus inspirer sans jamais lui être subordonnée. Aussi Ionesco oppose-t-il ostensiblement Beckett et Brecht, avouant qu'il ne supporte pas ce dernier car il est didacticien, idéologue. A l'homme social de Brecht manque la dimension métaphysique, or pour Ionesco «il n'y a pas d'art sans métaphysique, il n'y a pas non plus de social sans arrière-fond extra-social»¹⁰.

C'est à dessein que j'ai choisi une déclaration assez outrée, pour que son articulation aide à mettre au jour la contradiction si vivement ressentie par certains créateurs qui recourent à la conception sacrale de l'art — vérité — révélation; il est d'ailleurs signi-

⁹ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris 1966, pp. 144—145.

¹⁰ *Ibidem*, p. 194.

ficatif que ce qui en général n'est pas si dramatiquement formulé par les critiques et les historiens de la littérature (fait entièrement compréhensible si l'on considère qu'il est de leur obligation professionnelle, du moins en principe, d'avoir une attitude critique devant l'oeuvre). La manifestation de cette contradiction sous une forme si extrême permet de comprendre que la querelle se ramène à situer l'oeuvre d'art dans une dimension autre que l'idée. Ionesco d'ailleurs emploie à maintes reprises dans ces contextes le mot «dimension», le considérant sans doute comme le plus apte à rendre la différence qui existe entre la «littérature» et les «idées». Il s'agit avant tout de la dimension temporelle et extra-temporelle. Si les idées sont uniquement temporelles et sociales, l'oeuvre d'art en revanche est avant tout extra-temporelle et extra-sociale. Ionesco ne sent dans les idées, et d'autant plus dans les idéologies, aucune métaphysique qui est l'essence de l'art. Par un autre biais nous arrivons ainsi au mode d'existence de l'oeuvre d'art, à ce mode d'existence d'ailleurs qui, maintes fois déjà, était décrit et sans lequel ne peut se passer presque aucune théorie de l'existence. C'est en effet un mode d'existence dans le temps et hors du temps à la fois. L'éternité est de fait l'univers de l'oeuvre d'art, alors que l'idée, surtout comprise en tant qu'idéologie, se situe dans l'histoire passagère et, de ce fait, subit beaucoup plus son action relativisante.

Quoiqu'une telle articulation puisse choquer — et choque — par son extrémisme, elle recèle justement ce qui devrait s'appeler différence des «temps» de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées. Ramenant le tout à des formulations peut-être moins drastiques, il faudrait dire que le temps de la littérature s'exprime dans d'autres unités que le temps des idées. Il en est ainsi principalement parce que le temps des idées est dans une grande mesure — dans le sens adopté — le temps de l'histoire tout court, temps entendu dans le sens de «longue durée». A l'intérieur de ce temps, les «événements» sont des faits de très courte portée,

ils éclatent dans une grande flambée, mais dès le lendemain il convient de les oublier pour faire place à une nouvelle portion d'événements.

F. Braudel, l'auteur de la conception de l'histoire en tant que «longue durée», recourt à plusieurs reprises à la vision des lucioles

lumineuses qu'il avait vues une nuit près de Bahia. Elles brillaient sans pouvoir réellement éclairer les ténèbres nocturnes. Il en est de même dans le cas des événements: hors de leur luminosité régissent victorieusement les ténèbres. Les événements, ces «éclairs de l'histoire», ne disent rien d'essentiel sur elle. Ai-je le droit de mettre de côté l'histoire traditionnelle qui raconte les événements? J'avouerai que je le fais sans scrupule. A mon sens, l'histoire, dans ses processus les plus profonds, reste au-delà de la carapace des événements¹¹. Il serait difficile de rendre avec plus d'acuité l'opposition qui existe entre l'histoire événementielle et non-événementielle. L'histoire des idées, telle qu'elle est généralement pratiquée, ne se situe pas dans l'aire de l'histoire non-événementielle.

On peut en revanche dire — quelque peu paradoxalement — que le temps de la littérature se compose presque des seuls événements qui sont les «personnalités» et les «oeuvres», surtout les chefs-d'oeuvre, qui imposent à l'histoire de la littérature une optique spécifiquement «événementielle». Dans ce sens, l'histoire de la littérature se rapproche de la version «moins bonne» de l'histoire politique, fondée sur la chronologie des événements politiques et sur les biographies des grands hommes politiques¹². Il est d'ailleurs significatif que dans la polémique contre l'absolutisation de l'histoire non-événementielle ait été formulé l'argument que l'événement peut justement être un facteur d'innovation¹³.

L'histoire de la littérature peut évidemment s'occuper de ce qui est appelé longue durée, et elle le fait, et sous ce point de vue il est important que Braudel se réfère à E. R. Curtius dont la théorie et l'histoire des topiques convient extraordinairement à la «longue durée». Un rôle analogue peuvent jouer dans la «longue durée» de l'histoire de la littérature les conventions ou les genres. Egalement les idées. Et de telles études sur les idées dans la «longue durée» de la littérature sont entièrement justifiées, mais le fait est qu'elles ne peuvent pas toujours nous satisfaire parce que justement elles violent les lois de l'oeuvre littéraire et entraînent certaines déformations dans la hiérarchie des

¹¹ F. Braudel, Leçon inaugurale faite à Collège de France le 1^{er} déc. 1950.

¹² Cf. Le Goff, *Is Politics...*, p. 301.

¹³ Mayeur, *op. cit.*

phénomènes littéraires. Dans une telle association de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées se produit en effet aisément une uniformisation du processus littéraire, dans l'esprit de la médiocrité et de la moyenne. Lanson cependant considérait que les plus représentatifs sont les événements moyens, et Lovejoy soutenait que la masse des écrivains médiocres donne une meilleure idée de l'époque que quelques penseurs originaux¹⁴. De nombreux chercheurs voient en cela justement la situation différente de l'histoire de la littérature qu'une place particulière y revient aux «événements» et aux disciplines se vouant à l'étude des personnalités créatrices ainsi qu'à l'art de l'interprétation qui se concentre sur des oeuvres littéraires particulières. Peut-on cependant intégrer ces «événements» fondamentaux de l'histoire de la littérature dans quelque suite uniforme, semblable à la «longue durée» ou en étant un correspondant, donc dans quelque suite historique?

Pour répondre à cette question il faut envisager le problème de «l'histoire» et celui du rapport entre «l'histoire» et «le récit de l'histoire».

La critique contemporaine non de l'historisme comme tel, peut-on dire, mais des abus de l'historisme, tend avant tout à nier l'histoire hégélienne de la totalité. Jauss se range du côté de la critique, faite par S. Kracauer dans son étude *Le Temps et l'histoire*, des prétentions de l'historiographie générale (*general history*)

de présenter et expliquer les événements de tous les domaines de la vie sur la toile de fond homogène du temps traité chronologiquement en tant que processus uniforme, qui dure à tout moment historique.

Par là même est mis en question «l'esprit objectif» hégélien en vertu duquel «tout ce qui se passe simultanément est au même degré marqué du sens de ce moment commun»¹⁵. Les critiques de l'histoire hégélienne de la totalité où tout ce qui se passe au moment donné est doté du même sens, dépend de ce même moment historique, procèdent à la fission de «l'histoire» homogène, mettant au jour le fait que celle-ci se compose en quelque sorte de nombreuses «histoires spéciales» correspondantes, dont chacune

¹⁴ J. Ehrard présente ces attitudes dans l'étude citée.

¹⁵ Jauss, *op. cit.*, p. 295.

dispose d'un autre temps intérieur qui lui est propre. La conception du «pluralisme des déroulements temporels chronologiques et morphologiques» suppose donc que chaque moment historique contient en lui de nombreux temps propres aux différentes «histoires» (ce qui ne veut aucunement dire que ces constatations admettent une incohérence primaire de l'histoire, mais c'est un problème à part). Le grief le plus grave formulé contre l'histoire universelle est que celle-ci procède à une unification illicite des temps des «histoires spéciales» particulières, sans même se rendre suffisamment compte de leur existence, car elle vise à uniformiser et à rendre simultané ce qui n'est ni homogène ni simultané — au sens d'une correspondance et synchronie totale des temps internes des différentes «histoires spéciales». L'histoire de la littérature représente évidemment «l'histoire spéciale» dans un sens distinct, particulier, et avec une intensité spécifique, et cela justement du fait de la suite des événements qui la constitue, dits chefs-d'oeuvre.

Quelle que soit la définition adoptée des chefs-d'oeuvre, y compris la théorie qui admet leur réception universelle et invariable en tant que chefs-d'oeuvre justement, on peut sans doute s'entendre sur un point, notamment que le chef-d'oeuvre est dans l'histoire de la littérature un modèle d'événement individuel et unique en son genre; toute oeuvre littéraire d'ailleurs y prétend et s'efforce de remplir cette condition, mais le chef-d'oeuvre le fait évidemment d'une manière particulière car parfaite.

Il est admis dans l'histoire de la culture, dans celle de l'art et de la littérature en particulier, d'opposer le «chef-d'oeuvre» au «kitsch». Situer aux deux pôles opposés des unités ainsi distinguées permet de procéder à toutes sortes d'opérations valorisantes essentielles. Et de nouveau, sans entrer dans la justification ni dans les grandes difficultés de définition tant du «chef-d'oeuvre» que du «kitsch», il faut remarquer une chose, ce qui notamment a été très éloquemment exposé par Paweł Beylin :

L'authenticité de l'oeuvre d'art est dans une certaine mesure identique à son caractère unique. L'oeuvre authentique en tant qu'entité est unique en son genre et ne peut être reproduite. Le kitsch en revanche peut en général être répété et reproduit. Dans l'oeuvre d'art authentique on ne peut, sans que cela ne porte à conséquence, échanger ses différents éléments et cela sous la sanction de porter

atteinte à l'identité de l'oeuvre. Quant au kitsch, nous pouvons le faire impunément, car le kitsch n'a pas d'authenticité propre"¹⁶.

L'authenticité du chef-d'oeuvre au sens présenté ci-dessus est sa déterminante la plus essentielle. C'est avant tout une authenticité esthétique. Dans des considérations analogues, S. Lem recourt à la thèse du «relativisme du kitsch»:

Les mots de Roger Caillois sur l'impression irréductible de l'insolite en tant que pierre de touche du fantastique sont le corrélat psychologique de l'état de choses linguistique qu'est la valeur artistique complète du texte garantissant qu'il n'est pas un kitsch. L'irréductibilité de l'impression confirme les valeurs authentiques du texte, éliminant par là même le relativisme propre à l'écriture aux prétentions illicites produisant le kitsch en tant qu'inadéquacité de l'intention et de la réalisation¹⁷.

Les critères d'«authenticité» et d'«identité» de l'oeuvre d'art, confirmés par «sa pleine valeur artistique» et opposés au «relativisme» du kitsch, forment comme un réseau notionnel pouvant servir à des buts entièrement différents.

L'organisation esthétique ou artistique de l'oeuvre d'art se situe au premier plan en tant que trait inaliénable. Aussi faut-il écarter la conviction¹⁸ selon laquelle le chef-d'oeuvre d'idée n'est pas «pire» que le chef-d'oeuvre littéraire et devrait de ce fait être traité de la même manière, l'introduction de distinctions entre histoire des idées et histoire de la littérature étant entièrement injustifiée du point de vue des chefs-d'oeuvre justement. Les chefs-d'oeuvre d'idée (p. ex. du Christ, de st Thomas ou de Marx) sont tout simplement autres que les chefs-d'oeuvre de la littérature et tout le procès se ramène à cette altérité. Les idées peuvent évidemment aussi posséder et possèdent leur organisation esthétique (leur autotélicité spécifique), celle-ci cependant est secondaire par rapport aux autres traits principaux. Dans l'oeuvre d'art en revanche, et surtout dans le chef-d'oeuvre, une organisation esthéti-

¹⁶ P. Beylin, *Kicz jako zjawisko estetyczne i pozaestetyczne (Le Kitsch en tant que phénomène esthétique et extra-esthétique)*, [dans:] *Autentyczność i kicze (L'Authenticité et les kitschs)*, Warszawa 1975, p. 183.

¹⁷ S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury (La Théorie fantastique de la littérature de Tzvetan Todorov)*, "Teksty", 1973, No 5, p. 39.

¹⁸ Andrzej Mencwel s'en est fait le porte-parole pendant la discussion sur ce texte.

que extrêmement précise détermine son essence d'identité unique en son genre. Et ici on peut rappeler la distinction, introduite par Bachelard dans ses nombreux travaux sur la phénoménologie de la poésie, entre «le tableau» et «l'idée», où il souligne avec insistance (et dans l'esprit anti-hégélien) que l'image est avant la pensée¹⁹, ce qui évidemment se répercute d'une manière essentielle sur la distinction qu'il établit entre «la poésie» et «l'idée». «L'heglisme» plus ou moins conscient de l'histoire des idées imposait généralement à celle-ci la tendance à attribuer à l'idée une signification primaire, organisatrice, objective, unifiant le chaos des «impressions subjectives» de l'art.

Les chefs-d'oeuvre de l'idée — pour continuer à employer ce terme — se distinguent par une structure plus lâche, plus poreuse, trouée, que les chefs-d'oeuvre de la littérature. Aussi peuvent-ils être soumis à des déformations beaucoup plus poussées. Les chefs-d'oeuvre de la littérature sont identifiés assez infailliblement, grâce à leur identité «dure», inviolable, nettement dessinée. Alors que la forme primitive des chefs-d'oeuvre des idées est soumise à toutes sortes d'émiettements et de violations qui leur confèrent une similitude qui suscite souvent de l'inquiétude pour leur identité justement. Il ne faudrait pas tirer la conclusion démagogique que tel épigone ou graphomane, parce que justement il se sert des principes de l'organisation esthétique, vaut plus qu'un créateur de chef-d'oeuvre d'idée. Le développement qui précède ne suppose pas ce genre de valorisation comparative.

Il n'est pas non plus dans mon intention de traiter légèrement cette quantité infinie d'oeuvres qui ne sont pas des chefs-d'oeuvre. Quoiqu'on puisse appeler le chef-d'oeuvre explosion de la nouveauté, on ne saurait en même temps se défaire de la conviction qu'il est «soigneusement préparé» par tous ceux qui écrivent des choses bonnes, médiocres ou même mauvaises, essentielles cependant pour «l'esprit de l'époque». Il est difficile de se représenter quelque domaine de l'art que ce soit composé des seuls chefs-d'oeuvre — ce serait insupportable même pour les créateurs des chefs-d'oeuvre, et d'autant plus pour les récepteurs du commun. Les chefs-d'oeuvre «naissent» entre autres des non-chefs-d'oeuvre — enseignement qui s'impose

¹⁹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris 1958, p. 4.

à l'étude du processus littéraire. Mais en même temps les chefs-d'oeuvre justement imposent la norme d'appréciation à tout ce qui les entoure, et l'on ne saurait éliminer ce fait de la conscience des récepteurs, des critiques, des historiens.

Il faut tirer les conclusions du fait que la violation de la souveraineté de l'oeuvre littéraire par l'histoire des idées a conduit, dans le meilleur des cas, à découvrir dans cette oeuvre certaines régularités anthropologiques (philosophiques), et, dans le pire, à une historisation «illustrative» des idées qui y sont contenues, dégagées et préparées aux fins de la discipline étendant sa domination sur l'histoire de la littérature. L'histoire des chefs-d'oeuvre littéraires définit d'une manière essentielle l'optique de l'histoire de la littérature en tant qu'une histoire spéciale. Elle en fait une histoire où un accent particulier est mis sur l'innovation, et inutile d'ajouter que, pour saisir l'innovation, le récepteur doit avoir une bonne connaissance du processus de la «longue durée» de la littérature.

Ainsi nous trouvons-nous devant un autre problème de recherche, notamment l'orientation de la narration historique. Grâce aux propositions d'avant-garde de J. P. Faye²⁰, le rédacteur de "Change", ce problème a acquis aujourd'hui des traits différents, quoique suscitant de graves inquiétudes: l'auteur en effet nous fait prendre conscience combien l'histoire est impossible si elle n'est pas contée, mais le récit n'est pas neutre et l'emploi d'un récit adéquat peut entraîner des conséquences sociales extrêmes (Faye prouve que le nazisme a d'abord été accepté par la droite, puis par toute la société parce qu'il avait employé une façon de conter extrêmement efficace de son point de vue – le récit nazi portant un effet pratique et historique extrêmement fort). Le choix de la manière de conter l'histoire décide de l'histoire racontée, même alors évidemment où ce doit être «l'histoire-problème».

Pour l'histoire de la littérature, il est également capital de savoir dans quelle langue elle est contée, quelle stratégie narrative lui est appliquée. La différenciation fondamentale, la plus importante,

²⁰ Cette question avait été étudiée plus tôt par R. Aron dans l'étude intitulée *Thucydide et le récit historique*, [dans:] *Dimensions de conscience historique*, Paris 1961. Titres des livres de J. P. Faye: *Théorie du récit. Introduction aux "Langages totalitaires"*, Paris 1972, et *Langages totalitaires*, Paris 1972.

au sein de l'histoire de la littérature, consiste, semble-t-il, en ce que la manière dont elle est contée peut ou non prendre note du fait qu'elle est une «histoire spéciale». Et ce problème se rattache on ne peut plus intimement à la relation réciproque de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées, la première pouvant s'identifier avec la seconde, trahissant ainsi sa vocation d'«histoire spéciale», ou bien encore l'une peut se détacher de l'autre, attribuant à chacune le statut d'«histoire spéciale».

Ramenant à présent le tout aux contradictions aiguës, disons que l'histoire de la littérature peut être contée dans une langue orientée soit vers «la longue durée», soit vers les «événements»; vers «l'inertie» ou «l'innovation», le «temps collectif» supra-individuel ou «le temps individuel» de l'individuel. Enfin on peut arriver à la conclusion que la langue des idées et la langue de l'histoire racontent plutôt «la longue durée», «l'inertie», se situant dans «le temps collectif» supra-individuel — alors que la langue de la littérature et la langue de l'histoire de la littérature (en tant qu'histoire spéciale) s'orientent dans le sens des «événements», de «l'innovation», se situant dans «le temps individuel» de l'individuel. De ce point de vue on peut comprendre le fait que l'histoire de la littérature, pratiquée en tant qu'histoire des idées, soit si souvent en butte à une critique pareille à celle qui touche la critique archétypique — les «idées» s'assimilant alors aux «archétypes» et la critique se concentrant sur le fait que ni l'histoire des idées, ni la critique archétypique ne parviennent jusqu'à l'individualité unique en son genre de l'oeuvre littéraire ni à ce qu'elle porte d'innovation.

Après d'autres transformations on peut arriver à la conviction qu'arriver jusqu'au «temps» de l'oeuvre littéraire c'est arriver à chaque fois à son «idiolecte» propre ou à sa façon individuelle de parler. Umberto Eco, qui fonde le concept de «l'idiolecte de l'oeuvre», attire l'attention sur la schéma structural reposant à la base de tous les niveaux d'organisation de l'oeuvre.

Il se produit comme un réseau de formes analogues, constituant en quelque sorte le code spécifique de l'oeuvre donnée, réseau qui est pour nous le reflet le plus exact des actions visant à détruire le code précédent [...] Si le communiqué esthétique, comme l'affirme la critique stylistique, est le produit de la violation de la norme [...], tous les niveaux du communiqué violent la norme suivant la même règle. Cette règle, ce code de l'oeuvre, est *de iure* un idiolecte (nous entendons par idiolecte

le code personnel, individuel, de tout individu qui parle); *de facto*, cet idiolecte donne naissance à l'imitation, à la manière, à l'usage stylistique, et enfin à de nouvelles normes, comme nous l'apprend toute l'histoire de l'art et de la culture²¹.

Dans une autre langue, c'est-à-dire dans la langue sémiologique et non herméneutique, a été ainsi exprimée la même problématique des chefs-d'oeuvre en tant qu'innovations; et il est essentiel de distinguer deux types de fonctionnement de l'idiolecte: *de iure* et *de facto*, aspects auxquels nous reviendrons.

«L'idiolecte» pourrait aussi être appelé «point de vue» de l'oeuvre — l'idée évidemment entre dans ce point de vue en tant que partie organique, mais en aucun cas elle ne devrait être traitée comme quelque chose «d'extérieur» par rapport à l'oeuvre littéraire. La différence entre l'histoire des idées et l'histoire de la littérature dans le traitement des idées pourrait se présenter comme une proposition d'«extériorité» et d'«intérieurité», autrement dit l'histoire des idées conçoit l'idée dans la littérature comme une force causale imposée de l'extérieur, et l'histoire de la littérature — comme une partie du système de l'organisation interne de l'oeuvre littéraire. Une telle conception du mode de fonctionnement de l'idée dans l'oeuvre littéraire n'annule évidemment pas ce qu'on appelle les méthodes externes appliquées à son étude: il semble qu'un rôle particulier pourrait être joué dans ce domaine par la sociologie de la connaissance associée à la psychologie, ainsi qu'à la psychanalyse de l'idée.

Un représentant contemporain de «l'histoire psychanalytique» ou de «la psychanalyse de l'histoire», Alain Besançon, traite les oeuvres à caractère littéraire et artistique comme une «seconde voie royale» conduisant à l'inconscient (la première étant le rêve)²², il se sert donc de la littérature à des fins cognitives extra-littéraires. Intéressants sont cependant pour l'histoire de la littérature les résultats auxquels il parvient, et cela du fait surtout qu'il s'intéresse à «l'histoire subjective», histoire et «expérience du moi», comme il le dit dans le titre de son livre, histoire telle que l'entendait Michelet, dont il veut traduire dans la langue contemporaine la réflexion notée dans son journal en 1834:

²¹ U. Eco. *Pejzaż semiotyczny (Paysage sémiologique)*, trad. par A. Weinsberg, introduction de M. Czerwiński, Warszawa 1972, pp. 101–102.

²² A. Besançon: *Histoire et expérience du moi*, Paris 1972, p. 9; *L'Inconscient. L'épisode de la prostituée dans "Que faire" ? et dans le "Sous-sol"*, [dans:] *Faire de l'histoire*. T. 2, p. 53.

Méthode intime: simplifier, biographier l'histoire, comme d'un homme, comme de moi²³.

On ne s'étonnera donc pas que Besançon se réfère avant tout à la littérature — «l'histoire subjective» s'y prête en effet le mieux, comme également, en paraphrasant, «l'idée subjective», l'idée en tant qu'expérience du «moi».

Au point de tangence entre l'histoire de la littérature et l'histoire des idées on peut appliquer deux tactiques; toutes deux évidemment ayant plus d'une fois déjà été utilisées; il convient de les décrire brièvement. Appelons l'une «subordination», l'autre «collision».

Le procédé de subordination du «temps» de l'histoire de la littérature au «temps» de l'histoire des idées conduit tout naturellement à la subordination de la littérature à l'idée. «L'idée» peut alors se manifester dans le rôle de facteur de classification externe des phénomènes littéraires, s'efforçant de les niveler en ce sens qu'elle réduit à une unité homogène la suite évolutive p. ex. d'une idée ou d'un ensemble défini d'idées. Ici également intervient cette variante de conflit entre le créateur et le critique, conflit que Gombrowicz a caractérisé comme suit:

L'oeuvre artistique aspire à l'unicité, et la critique, même la meilleure, de par sa nature même, catalogue, classe, nivelle, dilue dans la quantité, dans la production. C'est contre l'essence même de l'art...²⁴

Une telle procédure peut cependant se justifier dans un cas, mais il faut alors se servir d'une nette distinction du «temps» de la littérature et du «temps» de l'oeuvre littéraire, surtout du chef-d'oeuvre. La littérature en tant que système contient en elle aussi bien la «haute» littérature comme la «basse», toutes deux entrant dans un même système du fait justement du même temps, commun, de réception. L'oeuvre littéraire en tant que chef-d'oeuvre fonctionne en revanche différemment et est différemment reçue. A ce moment on peut recourir à la distinction introduite par Eco entre l'idiote de *de iure* et *de facto*. La possibilité d'utiliser deux tactiques dans cet ordre avait été plus d'une fois prise en considération: Vossler avait distingué *Schöpfung* de *Entwicklung*, Croce distinguait la «poésie»

²³ Besançon, *Histoire*..., p. 105.

²⁴ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem (Entretiens avec Gombrowicz)*, Paris 1969, p. 97.

et la «littérature», Borowy parlait de la «littérature en tant qu'ensemble d'oeuvres de vraie poésie» et de «littérature en tant qu'ensemble de phénomènes composant la vie littéraire». Dans le cadre de l'*Entwicklung*, de «la littérature», de «la vie littéraire», il est évidemment justifié d'utiliser l'histoire des idées en tant que force transcendante et organisatrice de «la longue durée».

Un autre procédé s'impose comme nécessaire par rapport aux «oeuvres artistiques uniques». Il n'équivaut cependant pas à la renonciation à l'histoire des idées au profit de la «pure» histoire de la littérature. Au contraire, tout l'effet d'interprétation consiste ici dans la collision des «temps», donc également des «langues» de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées. L'emploi de la tactique interprétative de la collision de «temps différents» — comme on fait s'affronter deux langues: celle de l'écrivain et du critique, ou les langues de diverses interprétations — apporte des effets cognitifs multilatéraux. Du point de vue des présentes considérations, le plus important est peut-être le suivant: les langues de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées deviennent semblables, il n'y a pas de subordination réciproque de l'une par rapport à l'autre (peu importe dans quel sens cette subordination aurait tendance à se développer), il n'y a identification ni des langues, ni des disciplines. L'oeuvre littéraire garde sa personnalité, mais en même temps est introduite dans le contexte d'une «altérité» telle que sa personnalité se définit par rapport à elle d'une manière fondamentale et se développe. Le dialogue de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées deviendrait alors — tout en sauvegardant tous les impératifs des deux parties dialoguantes — un correspondant spécifique du dialogue entre le critique et le créateur, entre le public et les oeuvres.