



Entraînement à La composition française

« Je laisse en moi continuer ce qui s'est toujours passé en littérature, et comment pourrait-il en être autrement ? La table rase est une bêtise, nous avons lu, nous sommes quand même informés, nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus. Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni. »

Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 110-111.

En vous appuyant sur des exemples précis et variés, vous commenterez et discuterez ces propos.

★ Problématique : dans quelle mesure les auteurs négocient-ils avec l'héritage de leurs prédécesseurs pour créer une œuvre nouvelle ?

1. Écrire « après » (La thèse de Pierre Michon)
2. Le mythe de la table rase : fécondité d'une illusion (la thèse des opposants de Pierre Michon)
3. S'autoriser une place en littérature : parler avec les « pères » comme soi seul (le dépassement)

1. Écrire après

Selon Pierre Michon, chaque auteur est traversé par la littérature de ses pères : il peut exprimer par rapport à elle **un hommage, une insulte, en tout cas une reconnaissance de l'héritage**. Nous allons ici étayer et illustrer le constat de Pierre Michon.

1.1. Imiter a longtemps été la règle en littérature, mais imiter n'est pas vraiment copier
Durant l'Ancien régime, l'imitation est une règle : les auteurs reconnaissent leurs prédécesseurs comme des autorités. De plus, l'appartenance d'un texte au corpus « poétique » (littéraire) vient du respect d'un certain nombre de conventions (les genres), des canons hérités du passé, que l'on adapte cependant au goût de l'époque : on ne recherche pas l'originalité à tout prix, on recherche l'inscription de son œuvre dans une tradition.

- Référence théorique : Jean de La Fontaine, Préface de l'édition des *Fables* de 1674 « on veut de la nouveauté et de la gaieté » + *Épître à Huet* en 1687 : « Mon imitation n'est point un esclavage ». Le fabuliste amende les fables précédentes selon l'usage du XVIIIe siècle.
- Exemples littéraires : La Fontaine choisit et met « en vers » des fables d'Ésope, comme la fable « Les deux coqs et l'aigle » qui devient « Les deux coqs » dans un registre héroïcomique. Racine reprend l'héritage antique mais l'adapte dans sa *Phèdre* en 1677

(après Euripide et Sénèque), mais en introduisant le personnage d'Aricie. Sans insulte ni violence envers ses prédécesseurs, Racine a adapté l'héritage pour rendre plus intenses les liaisons amoureuses.

1.2. Tout a déjà été écrit : les vertiges de l'érudition

Les grands chefs-d'œuvre sont dépositaires d'une vérité, esthétique ou métaphysique qui peuvent intimider les nouveaux auteurs. L'écoute des grandes voix du passé est une épreuve pour le poète érudit qui croit avoir lu des œuvres sur tous les sujets : a-t-il un autre choix que de répéter ce qui a déjà été dit ? Faut-il en déduire que la bibliothèque est un endroit fermé à l'intérieur duquel les livres renvoient indéfiniment les uns aux autres ?

- Exemple théorique : *Les Caractères* de La Bruyère en 1688 : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes » (Livre I).
- Exemples littéraires : Louise Labé dans « Je vis, je meurs, je brûle et me noie... », au XVI^e siècle reprend la poétesse des VII^e-VI^e siècles, Sappho : « Je sens de veine en veine une subtile flamme / Courir par tout mon corps sitôt que je te vois... » car les sensations de la passion amoureuse sont les mêmes quelles que soient les époques. Sappho a été la première à les exprimer, mais Louise Labé ne les ressent pas moins sincèrement. Les grands mythes, eux aussi, expriment les grandes peurs et les grands interdits de l'homme : ils ont quelque chose d'universel. Le personnage de *Médée* (l'architexte, c'est-à-dire le mythe originel), qui exprime la fureur de la jalousie et l'horreur de l'infanticide, a été pris pour sujet de tragédie par Euripide (Ve s. av.-J.-C.), Sénèque (I^{er} s. après J.-C.) et Corneille (XVII^e s.) car il parle à toutes les époques.

1.3. La mémoire des formes

Même un auteur « moderne » peut être habité par des formes héritées du passé.

- Référence théorique : « Nous sommes tous informés » Pierre Michon + André Malraux *L'Homme précaire et la littérature*, 1977. Les œuvres littéraires naissent au milieu d'autres œuvres : les auteurs ne peuvent écrire que dans un monde de formes déjà créées par ses prédécesseurs.
- Exemples littéraires : Nerval dans les *Chimères*, en 1854, exhume les auteurs de la Renaissance et reprend notamment la forme fixe délaissée à l'âge classique : le sonnet. Cependant, l'imitation n'est pas fixation, immobilisation de l'énergie créatrice : le sonnet est flexible à la métamorphose. L'exemple le plus connu est « Le Crapaud » de Tristan Corbière, qui est un sonnet inversé. Arthur Rimbaud a aussi créé des sonnets « libertins » comme « Ma Bohème » en 1870. Victor Hugo a refusé le néoclassicisme pour renouer avec le drame héritier du drame shakespearien (XVI^e-XVII^e s.) dans *Hernani* (1830) ou *Ruy Blas* (1838). Ces ruptures cachent l'intuition que ces formes recouvrent des enjeux : au XIX^e siècle, les auteurs rejettent les systèmes normatifs du Classicisme. Shakespeare, quant à lui, offre l'expression de fortes émotions dans un drame qui n'est pas un cadre normatif (un modèle), mais un espace ouvert des possibles dramaturgiques dans et pour l'époque romantique.

⇒ **Avec Pierre Michon, on peut donc affirmer que l'imitation des thèmes et des formes semble être la règle, en littérature, par les très nombreux exemples qu'elle nous donne. Cependant, cette imitation n'est jamais une copie conforme : l'auteur adapte la littérature universelle aux enjeux de son époque et à ses préoccupations personnelles. En cela, l'œuvre nouvelle est à**

la fois **un hommage et une insulte aux pères**, en tout cas **une reconnaissance de leur héritage**.

Cependant, de nombreux auteurs, notamment à partir du XIXe siècle, se sont targués de réinventer la littérature sur des bases nouvelles, **niaient** l'héritage. De fait, beaucoup de genres ont été réinventés à cette période, faisant en littérature ce que qui a été fait en politique : des révolutions. Est-ce vraiment possible de faire table rase ou est-ce une illusion, « une bêtise », comme le pense Pierre Michon ? Faire fi de l'héritage littéraire ne mène-t-il pas à écrire tout de même à partir de lui ?

2. Le mythe de la table rase : fécondité d'une illusion.

Il ne s'agit pas de contredire la première partie mais de voir comment la table rase a été un mythe fécond en littérature, auquel se sont raccrochés les auteurs qui se disaient « modernes ». Elle est indissociable de la valorisation de l'originalité en littérature.

2.1. La rivalité avec les pères

L'héritage littéraire du passé peut être difficile à porter et devient affaire de personne. Beaucoup d'auteurs ont voulu marquer la littérature de leur originalité, en dépassant leurs maîtres, notamment au XIXe siècle.

- Références théoriques : pour Hugo, il s'agit d'être « Chateaubriand ou rien » (déclaration invérifiable du jeune Hugo à quatorze ans) et plus encore ne pas être Chateaubriand en conservant son indépendance : Chateaubriand devient le modèle à dépasser en affirmant sa singularité.
- Exemples littéraires : Victor Hugo, avec *Hernani* (1830), a créé une véritable révolution romantique en brisant les règles classiques, en mêlant grotesque et sublime. Pourtant, en affirmant une nouvelle esthétique, il retrouve les principes du drame shakespearien (XVIe-XVIIe siècles). Stendhal aussi a voulu s'opposer à la littérature du passé : il refuse le style littéraire, c'est-à-dire celui des autres (Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal. Forme et Société. Le Sublime ; Le Naturel, la Grâce et le Réel dans la poétique de Stendhal, Essai sur la genèse du romantisme*, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1986). Dans l'idéal Stendhalien, le style se passe des formes et du conformisme, de la « comédie d'écrire », associés à la monarchie : « je voudrais mêler au style tout-puissant de Pascal quelques morceaux de douceur dans le genre du bon Fénelon » (*Journal* de Stendhal). De fait, *Le Rouge et le Noir* (1830) est un roman mettant en évidence la parataxe, le refus de construction, l'ellipse : les subordonnées sont rares, par exemple. Cependant, on retrouve l'atticisme (le style pur, élégant) et le style coupé vantés chez Homère par Quintilien au livre X de *L'Institution oratoire* (1er s. apr. J.-C.) L'idiolecte n'existe pas vraiment, même pour Stendhal qui pense innover mais reprend d'autres traditions ; on ne sort pas de la bibliothèque.

2.2. Détruire le langage et la pensée commune

Les auteurs qui ont prétendu révolutionner la littérature ont souvent prétendu s'attaquer au langage qui les précédait et aux pensées communes pour renouveler en profondeur la création.

- Référence théorique : Jean Paulhan, dans *Les Fleurs de Tarbes : La Terreur dans les Lettres*, en 1941, évoque le souci du style particulier et de l'originalité qui rejette tout cliché et tout « déjà-dit ». Il fait allusion aux Surréalistes qui ont pour obsession de couper la tête des pères et des pairs (comme Anatole France). Cependant, Jean

Paulhan dénonce le mythe illusoire de la table rase de ces « terroristes » de la poésie. Il appelle à un rapport plus personnel au langage commun : « Tout homme doit briser, lorsqu'il veut atteindre à sa pensée authentique, une croûte de mots, trop prompte à se former, dont les lieux communs, clichés, conventions, ne sont qu'une forme, la plus évidente. »

- Exemples littéraires : les Surréalistes ont inventé l'écriture automatique, l'association d'idées qui renouvellent le langage. On pense à « L'Union libre » d'André Breton (1931), par exemple. Cependant, si le poème de Breton reste un éloge étonnant de la femme aimée, les associations d'idées ne peuvent être comprises que si les références – même inconscientes – sont communes. Les premiers vers, apparemment surprenants, peuvent ainsi faire référence à une chevelure flamboyante, à un esprit brillant et une silhouette féminine, grâce aux références communes qui se cachent derrière les évocations : « Ma femme à la chevelure de feu de bois / Aux pensées d'éclairs de chaleur / A la taille de sablier ».

2.3. Les ruptures de l'histoire littéraire

L'histoire littéraire est jalonnée de mouvements qui s'opposent aux excès du mouvement précédent et apporte de nouvelles idées et de nouvelles expressions littéraires qui correspondent mieux à leurs contemporains. Comme des fils en rupture qui refusent toute ressemblance avec leurs pères, les écrivains se construisent parfois contre la génération précédente. Pourtant, l'œuvre rebelle, qui refuse l'héritage des pères, témoigne d'habitude plus du lien de filiation que d'une réelle création *ex nihilo*. Le « déni » ne sert à rien, le lien est évident.

- Référence théorique : pour les théoriciens de l'intertextualité (comme Michael Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie* en 1982 ou Laurent Jenny dans *La Stratégie de la forme* en 1976) la résonance intertextuelle a beau vouloir être étouffée par l'auteur, elle est le trait constitutif de la lecture littéraire. C'est elle qui donne sa signification au texte et sa place dans l'histoire littéraire.
- Exemple littéraire : le Comte de Lautréamont a voulu enterrer le Romantisme, mais sa dette est énorme dans *Les Chants de Maldoror*, en 1869, notamment dans le chant IV : « Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. Je ne connais pas l'eau des fleuves, ni la rosée des nuages. Sur ma nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères. Assis sur un meuble informe, je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles. » On reconnaît ici le romantisme noir et la figure du poète maudit sous la provocation du poète rebelle. Se construire « contre », c'est tout de même se construire par rapport au passé.

⇒ **Beaucoup d'auteurs ont revendiqué le droit de « passer par-dessus » la littérature universelle et de faire table rase du passé. Cependant, force est de constater que cette prétention n'est pas tenable. L'auteur, malgré toutes ses innovations, ne peut nier son lien avec ses prédécesseurs. Comme le dit Pierre Michon, « nous écrivons sur et avec la littérature », en maintenant un lien, comme des fils avec leurs pères.**

Puisque le lien ne peut-être rompu, quelle place un nouvel auteur peut-il revendiquer auprès de ses pères et de ses pairs, pour être reconnu comme un auteur particulier, au sein de cet ensemble ?

3. S'autoriser une place en littérature : parler avec les « pères » comme soi seul.

La question est de savoir maintenant quelle place l'auteur peut se faire parmi ses pairs et vis-à-vis des pères.

3.1. Retour sur la langue commune

Les mots que les auteurs utilisent sont communs à tous : il est illusoire de prétendre renouveler la langue et la pensée de fond en comble. L'auteur peut cependant s'approprier la langue pour la faire sienne.

- Référence théorique : Le mot n'est pas la chose : c'est leur essentielle séparation qui permet de faire signe vers elle : J.-B. Pontalis : « Jamais les mots, jamais mes mots, ne seront les miens. Mais il faut avoir voulu qu'ils le deviennent pour reconnaître qu'ils n'appartiennent à personne et qu'alors, étant sans possesseurs ni maître, à jamais étrangers, en eux je peux me perdre et me trouver. » « La Mélancolie du langage », in *Perdre de vue*, 1999.
- Références littéraires : Rousseau reconnaît dans la lecture des pères la conscience qu'il a de soi. Il a compris le monde grâce aux mots des auteurs et se les est appropriés pour exprimer sa vision du monde : « j'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans. Je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même. » *Confessions*. Rousseau doit aux lectures son aspiration héroïque et intransigeante à la liberté ; sa vraie pensée a été révélée à travers les mots des autres qu'il a ensuite réinvestis. De même, Gracq a été influencé par ses lectures (Verne, Rimbaud, Poe) et il s'est approprié les mots de ses auteurs favoris dans *Un Balcon en forêt* (1958) : la sensation de liberté qu'éprouve Grange dans l'incipit reprend presque mot pour mot le poème « Sensation » d'Arthur Rimbaud (1870).

3.2. Une singularité de pensée

Au-delà des mots et des formes, les auteurs peuvent faire valoir un regard différent sur le monde.

- Référence théorique : La justesse du style est question d'expression d'une vérité chez Blaise Pascal. « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours par une disposition différentes, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leurs différentes dispositions. (Blaise Pascal, *Pensées* 1670).
- Référence littéraire : son « divertissement » (*Pensées*, fragment n°4/7) est issu de l'étymologie latine (se détourner de), mais il s'oppose à l'usage que Montaigne fait d'un terme proche (« diversion », qui est un signe de l'incapacité de l'homme à jouir de la vie) dans ses *Essais* (Livre III, chapitre 4, 1595). Pour Pascal, le divertissement est la fuite désespérée de l'homme sans Dieu qui ne peut regarder en face sa propre condition misérable. Pascal est donc l'héritier des mots et des formes ancestrales (ne serait-ce que l'essai), mais se forge une pensée originale sur le monde.

3.3. Écrire avec

Il s'agit pour l'auteur de composer avec ses pères et ses pairs, pour faire émerger sa propre pensée.

- Référence théorique : Julia Kristeva « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (*Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*). Accepter l'héritage ne veut pas dire que l'on puisse déterminer comment il sera réutilisé : l'auteur a toute latitude pour dialoguer avec ses pères, reprenant, citant, interprétant les textes précédents comme il le souhaite.
- Référence littéraire : Montaigne est un auteur dont l'œuvre est traversée par d'innombrables citations : il composait son œuvre en parcourant sa « librairie ». Ces « matières étrangères » le poussent à exprimer une pensée originale qui trouve sa place dans les interstices et dans les coutures de ses références. Finalement, ce que retient le lecteur de ses *Essais*, c'est l'autoportrait de l'essayiste en penseur sceptique à la pensée ondoyante et nourrie de lectures. Il l'explique dans le chapitre 9 du livre III des *Essais* « De la vanité » : son écriture est un voyage personnel entre des références littéraires qu'il commente et emploie de manière personnelle. Les voies obliques empruntées par Montaigne ne le conduisent pas moins à se faire un nom et une place de choix dans la littérature.
 - ⇒ ***In fine*, la citation de Pierre Michon nous permet de nous interroger sur les relations entre les auteurs et leurs prédécesseurs : se faire une place dans la littérature, c'est savoir dialoguer avec ses pères et ses pairs et se frayer un chemin dans la forêt des œuvres précédentes.**

★ Conclusion :

Bilan des parties et réponse à la problématique : la création littéraire est avant tout une imitation des formes et des thèmes de la littérature universelle, mais une imitation qui laisse sa place à l'innovation de l'auteur pour poser sa marque et celle de son époque. L'idée de la rupture avec le passé et de la création *ex nihilo* est séduisante pour de nombreux auteurs, mais c'est une illusion : on ne peut nier l'héritage littéraire, on crée toujours par rapport à ce qui a été fait précédemment. Finalement, il faut consentir à de petits arrangements avec les morts en s'accommodant du constat rassurant mais malgré d'un air de ressemblance entre les textes : chaque auteur se fait ainsi une place dans l'histoire littéraire en tissant des liens avec ses pairs et ses pères.

Ouverture : depuis toujours, les autres arts entrent en résonance avec la littérature : L'opéra *Parsifal* de Wagner a influencé Gracq dans *Un Balcon en forêt*, l'art contemporain est une source importante pour Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire*.

★ Nota Bene :

Ce plan choisit de mettre en évidence la place de l'auteur parmi ses pairs, mais il était possible aussi de faire une troisième partie sur la réception et son rôle pour relier les textes : il faudrait développer alors l'idée que l'étude de l'intertextualité est la condition d'existence de l'œuvre en tant que telle, et la condition de sa compréhension par le lecteur (Laurent Jenny « la Stratégie de la forme »). Il était possible aussi de faire du lecteur l'arbitre, finalement, de la tradition et de l'originalité d'une œuvre : chaque lecteur peut créer son réseau interne d'échos parmi ses lectures, sans tenir compte de la chronologie habituelle de la littérature (Pierre Bayard « Le plagiat par anticipation »). La problématique serait alors un peu différente par exemple : « dans quelle mesure l'intertextualité, au centre de la création littéraire, est-elle essentielle à la littérature, de la création à la réception ? »