

La figure du grand écrivain

Réfléchissant sur l'histoire littéraire et sur la figure du grand écrivain, Chateaubriand déclare :

« On renie souvent ces maîtres suprêmes ; on se révolte contre eux ; on compte leurs défauts ; on les accuse d'ennui, de longueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles ; mais on se débat en vain sous leur joug. Tout se teint de leurs couleurs ; partout s'impriment leurs traces ; ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; leurs expressions deviennent proverbes, leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs¹ et lignée. Ils ouvrent des horizons d'où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres ; ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain. »

CHATEAUBRIAND (1768-1848), *Mémoires d'outre-tombe* (1809-1841, publication posthume 1848), livre XII, chapitre 1.

Vous analyserez et discuterez ces propos en vous appuyant sur des exemples précis.

¹ Hoirs : terme juridique archaïque : héritiers, successeurs.



★ Analyse du sujet

- **Le contexte** : Le sujet était constitué par une citation, extraite des *Mémoires d'outre-tombe*. En réalité, comme c'est souvent le cas dans les *Mémoires...*, il faut ajouter qu'il s'agit, en réalité, d'une pièce empruntée par Chateaubriand à une autre de ses œuvres, *l'Essai sur la littérature anglaise*, paru en 1836. Cette double origine illustre l'étendue des préoccupations de Chateaubriand n'a jamais abandonné, tout au long de sa carrière, la réflexion sur la littérature, depuis les pages du *Génie du christianisme* jusqu'aux *Mémoires d'outre-tombe*.

- L'analyse de la citation.

- "Ces maîtres suprêmes" : le sujet nous interroge sur la place du génie dans l'histoire littéraire, c'est-à-dire l'évolution diachronique de ce que nous appelons la littérature. Le sujet impliquait une réflexion sur les modalités selon lesquelles, dans le temps, les œuvres se succèdent : refusant implicitement le principe de hasard, les remarques de Chateaubriand identifient un enchaînement suivant le modèle biologique de la filiation qui présuppose, *ipso facto*, une succession chronologique. Il y a donc, dans la citation, l'affirmation non seulement d'une histoire nécessaire de la littérature, mais d'un certain modèle historique. Ce qui est aussi mis en avant dans cette citation, c'est la hiérarchie, plus ou moins admise, puisque certaines œuvres appartiennent à des « maîtres suprêmes » tandis que d'autres, secouant vainement leur joug, doivent bien finalement se soumettre à cette autorité : "mais on se débat en vain sous leur joug"

- “On se révolte contre eux, on compte leurs défauts, on les accuse d’ennui, de bizarrerie, de mauvais goût” : ce sont les réactions des lecteurs contemporains ou postérieurs qui sont exprimées. On note le vocabulaire dépréciatif ainsi que le “on” très général de la réception.
- “En les volant et en se parant de leurs dépouilles” La référence est celle de Jean de La Fontaine : “Le Geai paré des plumes du paon” *Fables* IV, 9 (1668). On note une relation d’engendrement : les maîtres suprêmes exercent une influence au-delà de leur propre production, dans la mesure où les œuvres ultérieures ressemblent à la leur. “Tout se teint de leurs couleurs ; partout s’impriment leurs traces”.
- “ ils inventent des mots et des noms qui viennent grossir le vocabulaire général des peuples, leurs expressions deviennent proverbes ”. Cette filiation n’unit d’ailleurs pas seulement les écrivains entre eux, mais aussi le « maître suprême » et le peuple dont il est issu et dont il contribue à modifier le langage. La fécondité du génie dépasse donc les seules frontières de la vie littéraire et imprègne aussi la langue et la pensée d’une nation.
- “Leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs et lignée.” On peut penser aux mythes littéraires qui nourrissent toute une culture, un “patrimoine culturel” national.
- “Ils ouvrent des horizons d’où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres ; ils nourrissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l’esprit humain.” La fécondité de ces œuvres est mise en exergue avec le terme de “mines” ou “entrailles”, ainsi que les hyperboles de leur descendance.

★ Les enjeux

Le propos de Chateaubriand fait nettement d’un fonctionnement héréditaire le cœur de la création littéraire. Il faudra donc voir si les œuvres, dans le temps, peuvent entretenir d’autres relations, qui rendent également compte de la création littéraire.

La citation aborde donc également la problématique de la création et, en particulier, de son rapport dynamique avec la réception. En effet, Chateaubriand établit une distinction entre une réception faite d’incompréhension et de refus, et une réception plus large qui accueille les maîtres d’abord contestés.

Sur ce point, la citation n’est pas parfaitement claire : le temps grammatical qui y est constamment employé est le présent et, en apparence, rien n’autorise à considérer que l’opposition entre ces deux réceptions corresponde à une succession chronologique ; dans cette interprétation, nous aurions uniformément un présent gnomique. Mais il n’en demeure pas moins une nuance entre tous ces présents, qui tient au sémantisme des verbes utilisés. Tandis que les premiers d’entre eux (« renie », « se révolte », « compte », « accuse », « se débat ») désignent une action se déroulant dans un segment temporel limité, les verbes suivants insistent davantage sur une évolution : le présent demeure gnomique, mais prend aussi une signification progressive (« se teint », « s’impriment », « deviennent », « se changent »). Le refus de reconnaître les maîtres suprêmes est donc contredit par une évolution au terme de laquelle ils acquièrent un rôle déterminant dans la culture qui les a rejetés, et se voient ainsi rendre l’hommage qu’ils méritent. Sans forcer le texte de Chateaubriand, il convient donc de

considérer que, dans l'accueil fait, selon lui, aux œuvres géniales, une hostilité immédiate cède progressivement le pas à une imprégnation profonde et durable.

★ Reformulation

L'étude de l'histoire littéraire donnerait ainsi l'occasion d'observer les évolutions qui surviennent dans la perception du génie créateur. Par sa supériorité même, le maître suprême suscite l'incompréhension, mais sa valeur irréductible s'impose finalement. Il ressort de cette description que la nature de l'écrivain supérieur ne change pas et qu'elle est, d'emblée, géniale : elle est donc révélée, mais non pas faite par l'histoire. Le génie ne tient qu'à lui-même, et ne doit à la réception que sa reconnaissance.

En revanche, les créateurs ultérieurs doivent bien au génie fondateur, au « génie-mère » selon l'expression forgée par Chateaubriand un peu avant notre extrait, une part de leur propre créativité. En effet, si, d'une part, les œuvres des maîtres suprêmes enrichissent le vocabulaire général – et c'est alors un accueil passif, peut-être inconscient même, qui est fait à leurs créations –, d'autre part, grâce à leur nouveauté extraordinaire, elles ouvrent la voie à une multiplicité d'autres innovations, qui dérivent et dépendent de ces œuvres primordiales. Le rapport qui se tisse entre les œuvres des génies suprêmes et la réception qu'ils reçoivent n'est donc caractérisé par aucune réciprocité : les œuvres suprêmes et la réception, passive et/ou active qui leur est faite, ne se fécondent pas mutuellement : il s'agit, essentiellement, d'un rapport vertical, unidirectionnel, par lequel les maîtres suprêmes déterminent ce qui leur succède.

★ Des problématiques possibles

Les problématiques engagées par le sujet couvrent ainsi un spectre assez large, mais ne s'articulent pas moins clairement les unes avec les autres. Les discordances entre une réception immédiate sceptique et une influence ultérieure profonde manifestent à la fois la supériorité de certains génies et leur fonction déterminante pour le reste de l'histoire linguistique et littéraire de leur pays.

L'histoire littéraire est-elle, comme le mémorialiste le suggère, profondément et structurellement modelée par quelques créateurs supérieurs, qui déterminent jusqu'à la langue et la littérature ultérieures de leur peuple ?

Dans quelle mesure peut-on dire avec Chateaubriand que les œuvres des génies littéraires émergent toutes dans l'adversité pour ensemer non seulement la création littéraire mais aussi la culture d'une nation ? (la réception est-elle un critère valable de grandeur littéraire ?)

La grandeur littéraire est-elle déterminée, comme le dit Chateaubriand, par la réception des lecteurs ou ce critère est-il insuffisant pour déterminer l'écrivain qui deviendra un « maître suprême » ?

★ Plans détaillés

Trois argumentations acceptables

Les candidats pouvaient choisir de reprendre les principales articulations de la pensée de Chateaubriand pour en approfondir la signification et la portée :

- ~~1. l'originalité créatrice contre les règles : le critère du génie~~
- ~~2. la postérité culturelle du grand écrivain : l'accession au canon~~
- ~~3. la postérité littéraire du grand écrivain : le génie prophétique/le précurseur~~

⇒ Cette proposition de plan explicatif n'est pas assez dialectique : à éviter pour le concours.

Une autre démarche valable consistait à prendre pour pivot de la réflexion la question de la réception et à achever le parcours intellectuel avec un élargissement :

- 1. les deux temps de la réception des « maîtres suprêmes » (qui correspondent au délai d'acceptation de leur originalité)
- 2. les variations de la réception, qui rendent inadéquate la hiérarchisation sur laquelle repose le propos de Chateaubriand (les grands écrivains et les autres)
- 3. l'histoire littéraire doit être une histoire de la réception (Jauss)

Enfin, l'argumentation pouvait tenter de lier, plus explicitement, le statut de l'auteur, éventuellement du génie, et l'élaboration de l'histoire littéraire. Nous présentons de cette démarche une version plus détaillée, car c'est aussi que nous développerons complètement :

1. Le génie précurseur : la notion fondamentale de toute histoire littéraire

1.1. - L'histoire littéraire contre la poétique : la création contre les règles

La transgression des règles et du goût
L'ancrage historique et culturel du génie
Le caractère fondateur de l'œuvre géniale

1.2. - La modernité du génie

La notion de modernité dans l'histoire littéraire
La survie des génies et de leurs œuvres
Les filiations secrètes de l'histoire littéraire

1.3. - Du précurseur au prophète : le « génie-mère »

Le modèle
La parole prophétique

2. Les aventures du génie : les aléas de la réception

2.1. - La réception comme appropriation de l'œuvre

La dynamique de la réception : un geste actif
La compréhension et l'incompréhension : de la fécondité des contre-sens
Les réceptions multiples

2.2. - Les conflits de l'histoire littéraire

Les histoires littéraires : un récit contesté
Les relations intertextuelles et le conflit (contre la hiérarchie verticale)
De la filiation à... l'Œdipe !

2.3. - Le génie, l'histoire et le hasard

Le génie stérile
Le génie, vaincu de l'histoire ?

3 - La multiplicité des histoires littéraires : un récit imaginaire à plusieurs protagonistes

3. 1. L'inadéquation du génie comme unité d'observation de l'histoire littéraire

Pour une histoire littéraire historique et non philologique
Les limites de la distinction radicale entre le génie et les autres
Le génie dans l'histoire (Brunetière)

3. 2 - Les boucles de l'histoire (littéraire)

Le plagiaire par anticipation (vs le précurseur)
Quelle histoire pour l'histoire littéraire ?

3. 3 - Imaginer son histoire littéraire

L'exemple de la paratopie
L'histoire littéraire, une filiation par adoption plutôt que par le sang ?

(Autre 3. Proposé par Pauline : le génie est finalement repérable par ses effets à long terme plutôt que par un parcours balisé).

★ Proposition de rédaction

Introduction

[Amorce] L'artiste ne jouit pas, dans la société, de position vraiment stable : tantôt ignoré et même rejeté, tenu pour un charlatan ou pour un médiocre faiseur, tantôt adulé comme un voyant, capable de dévoiler le sens ultime de l'histoire et de l'univers, il peut passer par tous les états intermédiaires qui séparent ces deux extrêmes. A partir de cette réalité variée et instable, le romantisme a élaboré une figure mythologique du génie, victime de l'incompréhension de ses contemporains en raison de sa supériorité même, avant d'être reconnu et acclamé plus tard, souvent trop tard. Cet archétype a reçu diverses interprétations, du Chatterton de Vigny à l'Albert Savarus de Balzac. [Sujet] Or, dans un passage des *Mémoires d'outre-tombe* consacré à la littérature anglaise, Chateaubriand paraît reprendre à son compte une image semblable du génie et explique ainsi la fortune aléatoire connue par certains grands écrivains anglais (Milton et, surtout, Shakespeare) au cours de l'histoire : « On renie souvent ces maîtres suprêmes ; on se révolte contre eux ; on compte leurs défauts ; on les accuse d'ennui, de longueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles ; mais on se débat en vain sous leur joug. Tout se teint de leurs couleurs ; partout s'impriment leurs traces ; ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; leurs expressions deviennent proverbes, leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs et lignée. Ils ouvrent des horizons d'où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres ; ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain ».

[Analyse] En entreprenant de comprendre les principes généraux qui gouvernent l'histoire littéraire, Chateaubriand centre son propos sur les « maîtres suprêmes », qui reçoivent, selon lui, un accueil évoluant au fil du temps. La composition de ce paragraphe repose, d'ailleurs, sur une opposition entre une réception d'abord hostile, puis progressivement favorable. La proposition « mais on se débat en vain sous leur joug » sert de transition de l'une à l'autre : c'est parce que le génie

s'impose finalement par ses mérites, que chacun ne peut, au bout du compte, que s'incliner devant sa valeur. La reconnaissance du maître revêt elle-même deux dimensions : le langage de l'écrivain, initialement transgressif, est assimilé par la langue commune ; et il donne aussi naissance à d'autres écrivains, qui trouvent en l'œuvre du maître une inspiration inépuisable. La représentation suggérée par Chateaubriand articule donc l'histoire littéraire à la réception, mais ce serait se méprendre que d'y voir une affirmation pleine et entière du rôle de cette dernière, dans la mesure où le public semble demeurer essentiellement passif dans son rapport au génie : il ne fait qu'admettre et comprendre ce qu'il avait d'abord rejeté parce qu'il avait été troublé dans ses habitudes ; il se compte, au mieux, en son sein, certains écrivains qui suivront la voie ouverte par des génies plus puissants qu'eux-mêmes. L'histoire littéraire serait ainsi jalonnée par l'émergence régulière d'êtres supérieurs, qui, par leur originalité et par leur fécondité, surplombent secrètement leur temps et dominant de leur puissance créative la postérité : le génie est donc toujours aussi un précurseur. Dans son développement, Chateaubriand donne, en outre, des indications sur les motifs qui valent à ces maîtres d'être d'abord « reni[és] », puis assimilés à la culture de leur peuple. L'instance collective manifestant une première indocilité au génie n'est désignée que par l'indéfini « on » et n'est pas davantage décrite, mais l'indistinction même dans laquelle elle est tenue dénonce en elle l'esprit de convention, attaché aux normes déjà reçues et rétif à l'audace de l'innovation. C'est ainsi parce qu'il juge la production littéraire selon les habitudes et selon les règles issues du passé que le public trouve dans la création de la « bizarrerie » et du « mauvais goût ». La même attitude critique, qui peut être notamment imputée aux tenants du classicisme au XVIIIème et au XIXème siècles, explique pourquoi les oeuvres géniales suscitent l'« ennui » par leur prétendue « longueur ». Mais, puisque Chateaubriand reproche à ces mauvais plaisants de « compte[r] leurs défauts », il ne prétend pas qu'elles soient parfaites, et le principal travers de la réception immédiate consiste à ne pas reconnaître dans les défauts mêmes de l'œuvre le signe d'une créativité qui ne se laisse pas maîtriser. Les hardiesses lexicales, en particulier, peuvent d'abord dérouter, mais constituent l'un des legs majeurs du génie à son peuple : « ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général ». La seconde partie de la citation expose ainsi, d'abord, l'imprégnation progressive de la culture nationale par les œuvres des maîtres, leurs mots, leurs expressions et même leurs personnages. Enfin, les innovations du génie, d'abord rejetées puis assimilées, se révèlent séminales et créent indirectement toute une littérature.

[Problématique] La réflexion que nous devons conduire tentera d'interroger la notion de génie précurseur et le rôle que Chateaubriand lui prête dans l'histoire littéraire : cette dernière est-elle, comme le mémorialiste le suggère, profondément et structurellement modelée par quelques créateurs supérieurs, qui déterminent jusqu'à la langue et la littérature ultérieures de leur peuple ? L'enjeu de ce travail consiste donc à déterminer les critères pertinents d'organisation du champ littéraire dans la diachronie.

[Plan] Dans un premier temps, nous déterminerons ce que Chateaubriand entend par « maîtres suprêmes », et en quoi le génie est la notion fondamentale de toute histoire littéraire. Dans un deuxième temps, nous examinerons en quoi la réception, sur laquelle s'appuie Chateaubriand pour définir le grand écrivain, n'est pas fiable car ses aléas rendent hasardeuse la définition du génie en fonction de la réception. Enfin, nous verrons que l'histoire littéraire est multiple et imaginaire et qu'il est difficile de ne retenir qu'un parcours linéaire.

1. Le génie précurseur : la notion fondamentale de toute histoire littéraire

1.1. - L'histoire littéraire contre la poétique : la création contre les règles

Le propos de Chateaubriand sur le génie, exposé dans un essai publié en 1836, évoque, certes, les grands auteurs anglais Shakespeare et Milton, mais il n'est pas difficile d'y reconnaître les préoccupations propres à la nouvelle école littéraire qui s'est fait jour au début du siècle. L'idée que Shakespeare n'aurait pas été d'abord bien accueilli par ses contemporains reflète, en effet, le retard

avec lequel le génie anglais a été reconnu en France plutôt que dans son pays natal : c'est donc bien l'histoire littéraire française dont traite Chateaubriand. Les romantiques ont, d'ailleurs, largement contribué à la redécouverte française du dramaturge de la Renaissance, et notamment Stendhal avec les essais intitulés *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825). En affirmant un décalage entre les conventions admises à une époque et les innovations entreprises par les « maîtres suprêmes », Chateaubriand ne fait ainsi que reprendre l'idée que les premiers romantiques se sont faite de leur propre intégration dans le champ littéraire, conçue comme un surgissement et une rupture avec le classicisme, réputé figé dans ses règles devenues arbitraires. Dans son fameux poème des Contemplations, « Quelques mots à un autre », composé et rédigé ultérieurement, mais daté de 1834, Hugo réduit ainsi l'argumentation des tenants du classicisme à un attachement conservateur aux règles :

« Vous me criez : « Comment, Monsieur ! qu'est-ce que c'est ?

La stance va nu-pieds ! le drame est sans corset !

La muse jette au vent sa robe d'innocence !

Et l'art crève la règle et dit : « C'est la croissance !- »

Géronte littéraire aux aboiements plaintifs,

Vous vous ébahissez, en vers rétrospectifs,

Que ma voix trouble l'ordre, et que ce romantique

Vive, et que ce petit, à qui l'Art Poétique

Avec tant de bonté donna le pain et l'eau,

Deviene si pesant aux genoux de Boileau !

Vous regardez mes vers, pourvus d'ongles et d'ailes,

Refusant de marcher derrière les modèles,

Comme après les doyens marchent les petits clercs ;

Vous en voyez sortir de sinistres éclairs ;

Horreur ! et vous voilà poussant des cris d'hyène

A travers les barreaux de la Quotidienne.

Vous épuisez sur moi tout votre calepin,

Et le père Bouhours et le père Rapin ;

Et m'écrasant avec tous les noms qu'on vénère,

Vous lâchez le grand mot : Révolutionnaire. »

Ce passage (vv. 15-30) suggère une dramaturgie allégorique, dans laquelle les champions du classicisme sont représentés en Géronte, tandis que l'œuvre romantique secoue avec ardeur le joug de l'habitude. Mais cette confrontation n'oppose pas seulement deux systèmes de règles, ce sont les principes mêmes de la création poétique qui forment l'enjeu du combat : tandis que les adversaires de Hugo s'indignent en invoquant la règle, lui ne veut penser qu'à l'« art », qui défie, justement, toute contrainte, et accepte fièrement l'injure de « révolutionnaire » qui lui est lancée. L'écrivain romantique se pense lui-même comme un créateur révolté contre l'ordre écrasant des vieillards conservateurs, auquel il lui faut s'opposer pour imposer la force de son talent : Hugo et Chateaubriand élaborent, sur ce point, un récit rétrospectif analogue, qui témoigne d'une représentation particulière et imaginaire du génie et de sa relation à l'institution littéraire. Les règles pesantes et inutiles héritées du XVIIIème siècle sont parfois aussi attaquées comme l'expression du « goût », voire du « bon goût », qui freine l'originalité. Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël fait ainsi une comparaison que n'aurait peut-être pas complètement désavouée, pour cette fois, Chateaubriand : « Le bon goût en littérature est, à quelques égards, comme l'ordre sous le despotisme, il importe d'examiner à quel prix on l'achète. En politique, M. Necker disait : Il faut toute la liberté qui est conciliable avec l'ordre. Je retournerai la maxime, en disant : il faut, en littérature, tout le goût qui est conciliable avec le génie : car si l'important dans l'état social c'est le repos, l'important dans la littérature, au contraire, c'est l'intérêt, le mouvement, l'émotion, dont le goût à lui seul est souvent l'ennemi » (Ce passage est cité par Claude Millet dans son ouvrage *Le romantisme*). L'insoumission d'un écrivain au goût dominant de son époque est, d'ailleurs, souvent invoquée pour justifier une (relative) infortune auprès des contemporains :

malgré le succès de ses Fables, La Fontaine ne publie-t-il pas une pièce « Contre ceux qui ont le goût difficile » (II, 1) ? Molière ne se plaint-il pas, par l'intermédiaire de son personnage Dorante dans la s, *Critique de l'Ecole des Femmes* que « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens » ? Les auteurs classiques eux-mêmes, en leur temps, firent l'expérience de la difficulté à imposer leur originalité face aux doctes et aux mauvais plaisants. Par sa nature, la création artistique n'est pas volontiers docile à la règle et l'apparition du génie peut, dès lors, prendre la forme d'un conflit avec les goûts contemporains.

En situant le génie au sein d'une continuité historique, Chateaubriand montre, en outre, que la création n'est pas intemporelle. Selon lui, les « maîtres suprêmes » commencent par être mal compris et mal admis, puis imprègnent progressivement la culture de leur pays, dont ils deviennent finalement les éminents ambassadeurs. Il n'y a donc pas de principes universels de la création : c'est la possibilité même des poétiques, au sens normatif du terme, qui est implicitement dénoncée et contestée par le récit de Chateaubriand. Ce dernier présente ses propos dans un *Essai sur la littérature anglaise*, qui ancre la réflexion sur la littérature dans un ensemble national. Contre la *Poétique* d'Aristote, ou plus exactement contre l'usage stérilisant qui en avait été fait, les contemporains de l'écrivain avaient, chacun en son temps, multiplié les histoires de la littérature : Madame de Staël avec *De l'Allemagne* (ca 1810), Sismondi avec *De la littérature du midi de l'Europe* (1813), Sainte-Beuve avec le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIème siècle* (1828)... Récusant le point de vue normatif, ces textes prétendent se limiter à une approche descriptive, qui contribue, en fait, à articuler la signification d'une oeuvre à son époque et à son espace culturel. Plus encore que dans ses brillants essais théoriques, c'est peut-être dans son roman *Corinne ou l'Italie* que Madame de Staël a montré le lien consubstantiel entre un écrivain et sa terre natale, puisque le malheur primordial de Corinne, l'héroïne, tient précisément à sa double origine, italienne et anglaise. Incarnant une mélancolie méridionale destructrice, la Sibylle moderne périt de n'avoir trouvé de patrie pour son talent comme pour son coeur. Ces considérations ont ouvert la voie de l'histoire littéraire : d'abord constitué contre l'idée classique de règles universelles et parfaites, ce domaine de la réflexion littéraire s'est défini en s'enracinant dans les différentes cultures nationales européennes. Par la suite, les grands projets d'histoire littéraire ont souvent eu une coloration nationaliste : ainsi de *l'Histoire de la littérature française* de Lanson (1894), ou du *Manuel de l'histoire de la littérature française* de Brunetière (1897), dont l'évolution politique vers un catholicisme antidreyfusard confirme les perspectives de travail. Ces développements de l'histoire littéraire rappellent l'importance d'une situation, voire d'un enracinement du génie : l'oeuvre originale doit moins être rapportée à des règles, qui lui sont essentiellement étrangères, qu'à une histoire et à une culture ; et c'est ce lien primitif avec un peuple qui lui permet ensuite d'atteindre tous les peuples, l'« esprit humain ».

La citation de Chateaubriand éclaire le statut de l'écrivain génial au sein de l'histoire : s'élevant contre les poétiques établies, il élabore une oeuvre qui ne peut être dissociée des circonstances qui ont accompagné sa naissance. La création littéraire doit donc être lue à la lumière du développement historique d'une culture nationale. Par la suite, cette production, terminée, est livrée à la manière d'un héritage au peuple dont ces « maîtres suprêmes » sont issus, et, par cet intermédiaire, à tous les peuples. Une telle transmission serait aujourd'hui corroborée par l'idée répandue que la littérature constitue, au même titre que les autres arts, un « patrimoine national » et participe même à un patrimoine culturel mondial. Les exemples cités par Chateaubriand à l'appui de son argumentation, dans le passage qui précède notre extrait, peuvent également emporter l'adhésion : « Homère a fécondé l'antiquité : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté la langue à Byron, son dialogue à Walter Scott ». Cette énumération insiste sur le caractère fondateur volontiers attribué à l'oeuvre de génie, et qui justifierait sa présence dans l'histoire littéraire. Le génie laisserait, tout d'abord, son empreinte dans le vocabulaire : « ils inventent des mots et des noms... », et cette idée trouve une confirmation dans

l'invention verbale qui a caractérisé, notamment, certains mouvements poétiques, comme, au XVI^{ème} siècle, les Grands Rhétoriciens et la Pléiade. Or, si la majorité de leurs néologismes a sombré dans le néant, il n'en demeure pas moins un certain nombre qui ont rejoint les dictionnaires et jouissent ainsi d'une large postérité. Blâmées de leur temps, singées jusque dans les poèmes de Saint-Amant ou dans le théâtre de Desmarets de Saint-Sorlin au siècle suivant, ces créations représentent tout de même un incontestable legs pour la langue française dont les possibilités ont ainsi été étendues, par l'usage de mots composés, la dérivation de termes grecs ou latins, l'usage des infixes, entre autres. De la même manière, certains personnages fictifs ont acquis une telle renommée qu'ils servent à décrire des êtres réels, selon un procédé généralisé d'antonomase : ainsi des « Rastignac » ou des « Emma Bovary ». Plus généralement, il arrive fréquemment qu'un auteur ait marqué si profondément un genre ou une tendance littéraires, qu'il lui est systématiquement associé. Le roman français, par exemple, n'a cessé de se définir par rapport à Balzac, qui l'a refondé il y a plus d'un siècle et demi : les nouveaux romanciers, après la seconde guerre mondiale, éprouvent ainsi encore la nécessité (on n'ose dire l'urgence) de prendre position contre lui ; mais, en un retournement qui ne manque pas d'ironie, l'un des théoriciens du courant, Lucien Dallenbach, publie en 1996 un essai, *La canne de Balzac*, qui revient sur la lecture qui a été faite jusque-là de *La comédie humaine*, pour prouver qu'en réalité, la technique balzacienne se révèle bien plus moderniste qu'il n'y paraît de prime abord ! En somme, que ce soit pour lui faire obéissance, la critiquer, ou la revendiquer, le roman français semble peu disposé à s'émanciper de la tutelle balzacienne. Cette observation paraît pouvoir s'appliquer aux rapports entre toute oeuvre supérieure et sa postérité : loin de se soumettre aux règles du passé, le « maître supérieur » invente les règles du futur, puisque, s'il appartient au patrimoine culturel de son pays ou du monde, c'est justement parce que son oeuvre a transmis aux générations ultérieures un héritage qui a contribué à réinventer à la fois la littérature et le monde.

Les propos de Chateaubriand permettent donc de penser le génie dans la diachronie : en rupture avec les règles issues du passé, l'écrivain supérieur vise à renouveler la culture de son pays et à enrichir l'esprit humain, et s'adresse ainsi à la postérité, qui, en assimilant ses expressions et ses inventions, lui garantit une présence dans le patrimoine culturel de l'humanité, ou, plus spécifiquement, dans l'histoire littéraire.

1.2. - La modernité du génie

Cette définition du génie littéraire en fait donc une figure aux avant-postes de la modernité. Il est possible de s'étonner d'une telle prise de position chez un auteur légitimiste, mais elle correspond bien à la distinction nette qu'il fait entre la révolution politique et la révolution littéraire. De plus, Antoine Compagnon reconnaît bien en lui l'un de ces antimodernes qu'il dépeint « non pas [comme] tous les champions du statu quo, les conservateurs et les réactionnaires de tout poil, non pas tous les atrabilaires et les déçus de leur temps, les immobilistes et les ultracistes, les scrogneugneux et les grognons, mais [comme] les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contre-coeur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs » (*Les antimodernes*, Paris : Gallimard, 2005). Il convient, par conséquent, de définir cette modernité du génie. Elle présente un apparent paradoxe, puisque l'artiste sera volontiers qualifié de moderne, qui, installé dans son temps, a pu, pourtant, y percevoir les frémissements de l'époque future, celle à laquelle il est lu et jugé « moderne », parlant à la fois à ses contemporains et à ses descendants. Le poète de cette modernité tendue entre le présent et l'avenir, c'est, évidemment, Baudelaire, dont les pages dans *Le peintre de la vie moderne*, forment un manifeste éclairant : l'art de Constantin Guys consiste, selon lui, à « tirer l'éternel du transitoire ». Mais, s'il s'agit d'héroïser le présent, ce n'est pas sans une certaine ironie vis-à-vis de lui, qui permet à l'artiste de métamorphoser le réel plutôt que lui être asservi. Foucault l'exprime bien dans un article sur la notion de modernité : « Cette héroïsation ironique du présent, ce jeu de la liberté avec le réel pour sa transfiguration, cette élaboration ascétique de soi, Baudelaire ne conçoit pas qu'ils puissent avoir lieu dans la société elle-même ou dans le corps politique. Ils ne peuvent se produire que dans un lieu autre que Baudelaire

appelle l'art » (« Qu'est-ce que les Lumières ? » repris dans Dits et écrits, n°339, Paris : Gallimard, 1994). Le génie supérieur se reconnaît ainsi à sa capacité à transcender son époque : tout en en percevant l'originalité, il sait la formuler sur un mode (ironique, éventuellement, surtout si le terme est entendu *lato sensu*) qui le rende intéressant pour toutes les générations ultérieures : la modernité rend ainsi paradoxalement compte de la capacité des créateurs supérieurs à passer au-delà de leur temps.

C'est cette survie de l'œuvre que les réflexions de Chateaubriand permettent d'aborder. Il est souvent admis, de fait, que le génie se reconnaît à l'intérêt qu'il peut susciter à travers les âges et les générations. L'histoire littéraire, de ce point de vue, n'étudie pas seulement le passé, mais elle en commémore les grandes figures. Or, la problématique de la renommée du grand homme hante l'œuvre entière de Chateaubriand. Dans son étude de la Vie de Rancé, Barthes a montré comment il y abordait une fois de plus cette question. L'œuvre révèle, en effet, un lien entre l'auteur et son sujet. Les événements de la vie du célèbre religieux rappellent au pseudo-biographe nombre d'événements ou d'aspects de la sienne ; ces réminiscences ne se fondent pas, toutefois, sur la similitude, mais sur le contraste ou la dissemblance. « Chateaubriand ne double pas Rancé, il l'interrompt » (110). Or, ce lien ambigu de n'être que partiellement et imparfaitement identitaire, n'est nulle part mieux tissé que dans l'écriture. Il faut ici insister sur cette notion, car elle joue un rôle crucial dans la démarche littéraire de l'auteur des Essais critiques et du Degré zéro de l'écriture. Dans la première section de ce dernier ouvrage, il s'efforce de prouver que, tandis que la langue constitue un organe collectif, le style n'exprime qu'un tempérament, une nature, si bien que ni l'un ni l'autre ne relèveraient de la liberté de l'écrivain. Substituant, dans l'introduction, l'histoire de l'écriture à l'histoire littéraire, il définit ensuite l'écriture comme « le rapport entre la création et la société », ou encore « le langage littéraire transformé par sa destination sociale », c'est-à-dire « la forme saisie dans son intention humaine ». A travers le langage d'une culture et d'une époque, l'auteur fait ainsi le choix d'une écriture et c'est par là qu'il est susceptible d'être lu par-delà son temps. Par exemple, Chateaubriand, par les interruptions déjà évoquées, préfigure la littérature du fragment. S'il fait usage de la rhétorique classique, c'est ainsi avec une distance encore modeste, mais marquée tout de même. A ce sujet, Barthes parle significativement d' « ironie », le terme même que Foucault utilise également pour qualifier l'attitude moderne de Baudelaire. Avec un vocabulaire moins théorique, c'est bien de cette « ironie », c'est-à-dire de cette distance variable et personnelle, mais toujours significative, dont parle Chateaubriand pour exprimer la relation des « maîtres suprêmes » au temps. Pas tout à fait de leur époque, ils se placent vis-à-vis d'elle à une certaine distance, et les générations ultérieures comprennent finalement cette distance et réalisent ce qui n'était d'abord qu'une projection imaginaire de l'artiste de génie. La transfiguration de la réalité dans le domaine de l'art par l'écrivain prend une réalité à part entière. Le génie possède ainsi une place singulière et évolutive dans l'histoire littéraire : il se démarque d'abord des critères et des règles traditionnels ; et cette originalité, dans un premier temps décriée, lui vaut ensuite d'être reconnu, au point que l'ironie initiale semble destinée à s'abolir elle-même progressivement. Ce n'est rien autre, au fond, que la réalisation du fameux rêve stendhalien d'être mieux compris en 1930 qu'en 1830.

Il ressort d'une telle définition de l'histoire et de la place qu'y occupe le génie que la modernité n'est pas principalement déterminée par la chronologie, mais plutôt par un rapport à la temporalité. Les essais de Stendhal intitulés *Racine et Shakespeare* vont en ce sens, puisqu'ils démontrent combien le dramaturge anglais est plus « moderne » que son successeur français. En règle générale, le grand écrivain se reconnaît ainsi non seulement à son œuvre elle-même, mais à la descendance qu'elle a trouvée : dans ses propos, Chateaubriand multiplie, d'ailleurs, les images impliquant une relation verticale. Il évoque non seulement les héritiers du génie (« hoirs et lignée »), mais les « germes » qu'ils sèment ; il les qualifie d'emblée de « maîtres suprêmes ». Cette expression, en particulier, convoque la figure du génie à la tête d'une école, modèle pour les générations ultérieures, et comptant de nombreux disciples. Il n'est pas difficile d'imaginer que Chateaubriand pense, ici encore, à lui-même, et il est incontestable que l'écrivain était devenu, pendant les années de la Restauration et de la

Monarchie de Juillet, une référence incontournable pour les jeunes auteurs ambitieux, à commencer par Victor Hugo, dont est connue la formule : « Je serai Chateaubriand ou rien ». Toutefois, cette figuration du génie n'est pas mise en oeuvre par Chateaubriand pour dresser son propre monument. Il l'applique également à d'autres écrivains. Il analyse, par exemple, le développement du roman au XIX^{ème} siècle selon une perspective analogue : « De *Clarisse* et de *Tom Jones* sont sorties les deux principales branches de la famille des romans modernes anglais, les romans à tableaux de famille et drames domestiques, les romans à aventures et à peinture de la société générale ». Cette interprétation n'est pas démentie par la critique moderne, qui fait volontiers de Fielding et de Richardson les deux (re)fondateurs du genre romanesque. L'image du maître permet donc de saisir une dimension importante du génie : c'est un créateur, au sens artistique du terme, puisqu'il crée une œuvre originale ; mais c'est aussi un créateur, car il confère à l'histoire littéraire son orientation pour plusieurs décennies, voire pour plusieurs siècles, lorsqu'il est redécouvert par les générations ultérieures. Une fois de plus, il n'est pas inutile de signaler que cette idée de la place du génie dans l'histoire littéraire ne vaut pas seulement à l'âge romantique. Les poètes classiques reconnaissent ainsi volontiers en Malherbe un maître qui avait défini les règles de la composition poétique en langue française pour jamais. En clamant, dans son *Art poétique*, « Enfin Malherbe vint, et le premier en France / Fit sentir dans les vers une juste cadence », Boileau n'affirme-t-il pas, lui aussi, l'importance de la figure du maître dans la littérature ?

L'histoire littéraire, comme l'histoire générale, fournit un récit rétrospectif, qui est constamment situé par rapport au présent de la narration historique. Elle obéit ainsi au paradoxe consistant à chercher à restituer un passé dans son altérité, tout en le rendant intéressant à un présent. Les grands personnages qui ressortent de la trame générale de ce récit se distinguent alors par leur rôle historique, certes, mais aussi par leur fécondité pour les temps futurs : c'est la notion de modernité qui est chargée de rendre compte de cette double postulation. En envisageant les grands écrivains comme des « maîtres suprêmes », Chateaubriand donne à voir cette particularité du génie, caractérisé par sa fécondité, désignant sa faculté à fonder de nouvelles formes et à recevoir une abondante postérité.

1.3. - Du précurseur au prophète : le « génie-mère »

Le génie acquiert une place prépondérante dans l'histoire littéraire par ce que nous avons appelé sa « modernité », décrite par Chateaubriand à travers les images de la généalogie et de la fertilité. Par cette approche, l'histoire littéraire se trouve justifiée dans son principe même : en se tournant vers le passé, elle développe un récit rationnel, qui peut expliquer l'évolution des formes et des genres à partir de figures fondatrices. La littérature ne pourrait alors être envisagée qu'à travers une chronologie : le « maître suprême » doit, en effet, précéder ses disciples, il est un illustre et éternel devancier. C'est pourquoi Chateaubriand s'attarde volontiers lui-même sur des polémiques faisant une place de choix à la chronologie : l'enjeu de telles querelles n'est rien moins, de fait, que le statut de « génie-mère » qu'il assigne, par ailleurs, à Homère ou à Shakespeare. Il n'a ainsi cessé, tout au long de sa carrière ultérieure, de répéter l'originalité première de René : cette prétention doit être garantie par le caractère absolument inédit du personnage ; il doit être le premier incontesté. Dans un passage légèrement ultérieur des *Mémoires d'outre-tombe*, il entreprend donc de montrer que lors Byron a suivi le modèle de René et non l'inverse. Il lui importe grandement de revendiquer la première position chronologique, qui sera, en même temps, la première position dans une échelle de valeurs esthétiques : « S'il est vrai que René entrât pour quelque chose dans le fond du personnage unique mis en scène sous des noms divers dans Childe-Harold, Conrad, Lara, Manfred, le Giaour ; si, par hasard, lord Byron m'avait fait vivre de sa vie, il aurait donc eu la faiblesse de ne jamais me nommer ? J'étais donc un de ces pères qu'on renie quand on est arrivé au pouvoir ? »

Cette préoccupation prend toute sa signification par la nouvelle mention de l'image du père, qui serait renié, de même que les contemporains tentent de secouer le joug des maîtres suprêmes. Chateaubriand entend bien obtenir la place qu'il croit mériter dans l'histoire littéraire qu'il ne borne pas aux frontières de sa patrie. Le romantisme a été un mouvement européen, et c'est à l'échelle européenne qu'il a été un initiateur, un maître suprême, un précurseur. S'il ne nous appartient pas de trancher qui, de Chateaubriand ou de lord Byron, a créé le héros romantique, il faut bien admettre que l'histoire littéraire ne manque pas d'exemples d'oeuvres qui ont servi de modèle. La plupart du temps, c'est, au surplus, l'œuvre mère qui recueille une renommée particulière, d'avoir été, justement, la première. Le succès d'un texte se mesure ainsi parfois au nombre d'imitations, plus ou moins avouées, plus ou moins évidentes, dont il a fait l'objet. Ce phénomène prend même parfois la forme frappante des « suites », lorsque d'autres auteurs se mêlent d'écrire une suite, à un roman particulièrement populaire, par exemple. Ce fut le cas, récemment, avec les suites controversées des *Misérables* ou de *Autant en emporte le vent* : tandis que les héritiers de Hugo ne sont pas parvenus à faire interdire la publication de la première, la descendance de Margaret Mitchell a savamment orchestré la parution de la seconde. Le droit rejoint ainsi, à sa manière, le propos de Chateaubriand. Mais, sans nous attarder sur ces exemples dont le caractère commercial l'emporte sur les considérations esthétiques, nous pouvons évoquer les suites composées pour les grands romans inachevés de Marivaux, comme la fin de la Vie de Marianne, imaginée par Madame Riccoboni. Le paysan parvenu a, par ailleurs, engendré une Paysanne parvenue, signée par Mouhy. Le roman Pamela de Richardson a, lui, inspiré le roman Joseph Andrews dans lequel Fielding met en scène le frère de Pamela, soucieux, comme elle, de conserver sa virginité. De la même manière, le premier Don Quichotte a emporté un tel succès qu'il a amené un écrivain aujourd'hui encore anonyme à en rédiger une suite, qui a apparemment suffisamment déplu à Cervantès pour qu'il s'attache à écrire sa propre suite, dans laquelle il fait périr son illustre personnage afin d'éviter que d'autres ne se l'approprient par la suite. Ce dernier exemple se révèle, en outre, d'une richesse exceptionnelle, car la succession de Don Quichotte ne se limite pas à cette reprise du personnage. Par son originalité fondatrice, le roman de Cervantès a suscité, en effet, un nombre infini de disciples, en Espagne et dans l'Europe entière. En France, Le berger extravagant propose, par exemple, une version pastorale du délire romanesque. Il semble donc incontestable que la notion de modèle possède un rôle crucial dans l'histoire littéraire : le grand écrivain apparaît comme le devancier de nombreux auteurs qui s'inscrivent, délibérément ou pas, dans son sillage et qui parviennent, par ce biais, à élaborer une œuvre plus ou moins originale à leur tour. Ce n'est donc pas la notion d'imitation qui est mise en jeu ici, car le point de vue est inverse : les remarques de Chateaubriand adoptent la perspective du génie original et affirment le rôle séminal de ce dernier ; le maître suprême est un modèle et ne peut être reconnu que dans le cadre d'un récit chronologique, historique, qui permet de montrer qu'il a inspiré de nombreuses autres créations. Défini comme la cause dans une relation de cause à effet, le génie ne peut être aperçu qu'à travers ses effets, et la perspective historique seule peut et doit se charger d'en rendre compte.

En lui ouvrant la voie de l'avenir, le grand écrivain donne naissance à la postérité. Ce constat a souvent amené la conclusion, qu'inspirateur, il était lui-même inspiré. La conception du génie présentée par Chateaubriand reflète ainsi une évolution du statut de l'auteur, amorcée dès le siècle précédent, qui s'affirme plus encore au XIX^{ème} siècle. Paul Bénichou, dans ses études sur le romantisme comme *Le sacre de l'écrivain* et *Les mages romantiques*, a étudié l'ancrage historique et idéologique de cette figuration religieuse de l'écriture à l'époque du romantisme. L'avènement des prophètes et des mages dans la poésie de la première moitié du XIX^{ème} siècle résulterait de la décomposition des fondements catholiques propres à la société de l'Ancien Régime : le personnage du poète recueillerait les prérogatives d'une parole sacrée en déshérence. Vigny en constitue un exemple particulièrement évident par son originalité même. A son sujet, Bénichou écrit : « La position de Vigny, relativement pessimiste, lui a fait éviter ce qu'il peut y avoir de fadeur ou d'enflure dans l'optimisme humanitaire, sans qu'il ait dû pour ça répudier fondamentalement cet optimisme » (*Les mages romantiques*, Quarto, 1227). L'inspiration poétique de Vigny part, en effet, d'un puissant doute

religieux, et d'un refus simultané de renoncer aux vertus prophétiques de la poésie. La dernière strophe des « Oracles », poème des *Destinées* au titre significatif, exprime cette espérance :

Le Diamant ? c'est l'art des choses idéales
Et ses rayons d'argent, d'or, de pourpre et d'azur,
Ne cessent de lancer les deux lueurs égales
Des pensers les plus beaux, de l'amour le plus pur.
Il porte du Génie et transmet les empreintes.
Oui, de ce qui survit aux nations éteintes,
C'est lui le plus brillant trésor et le plus dur.

Ce poème importe à notre propos, car il déroule un ensemble de considérations politiques et historiques. Portant pour sous-titre « Destinée d'un roi », il explicite le transfert de la parole sacrée de la sphère politique au domaine artistique : « L'Oracle est à présent dans l'air et dans la rue ». Adoptant un regard foncièrement critique vis-à-vis des nouvelles formes de pouvoir, il en déplore le vide spirituel et assigne à la poésie la fonction salutaire de préserver et de transmettre un sens de l'éternité, symbolisé ici par le Diamant. Claude Millet commente cette évolution du langage poétique, désormais inexorablement dissocié du langage commun : « Les écrivains romantiques (...) consomment cette rupture - comme à la même époque, en particulier du fait de l'usage des pointes, les danseuses coupent la pratique artistique de la danse de la pratique mondaine. Les écrivains n'écrivent plus seulement mieux que les autres, mais autrement » (*Le romantisme*, 211). Dans la même étude, elle rappelle que le Moïse de Vigny figure le poète. Investi d'une mission spirituelle, l'écrivain, nécessairement poète, car la poésie évoque la dimension sacrée de la parole, s'égale aux grands personnages religieux. « Hugo, dans William Shakespeare comme dans « Les Mages » des Contemplations, met absolument sur le même plan Ezéchiel et Dante, Job et Shakespeare » (175). Il n'est pas étonnant, dès lors, que Chateaubriand, à la même époque, considère que « les œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain ». Le nom « esprit », en particulier, résonnant avec les images de la lumière utilisées dans la phrase précédente et qui évoquent le Fiat lux chrétien, doit être lu avec toute sa force religieuse. La conception romantique du génie peut apparaître comme une formulation singulière de la prétention générale de la parole littéraire à transcender l'instant, à saisir, à travers le présent, l'avenir. Tout en abandonnant les accents strictement chrétiens, la littérature du XX^{ème} siècle a réactualisé cette fonction de l'écrivain capable de tracer la voie de l'avenir. Par sa forme fragmentaire et aphoristique, recourant volontiers à une formulation elliptique et mystérieuse, la poésie de Char se rattache, par exemple, à une tradition gnomique, comme les pièces orphiques. L'éloge des « maîtres spirituels » par Chateaubriand révèle donc un aspect essentiel de la littérature, qui, ancrée dans l'histoire, tente d'en défier les simples contingences, pour en éclairer la destinée plus profonde. Et l'histoire littéraire réserve, en conséquence, une place particulière à ces prophètes, même si elle se montre nécessairement plus sceptique sur la valeur proprement sacrée de cette parole.

[Transition] En centrant son essai de littérature anglaise sur les « maîtres suprêmes », Chateaubriand exprime donc une approche de l'histoire littéraire, mais, au-delà, de la littérature elle-même. Il montre, en effet, que cet art ne peut être expliqué par des règles universelles de production, comme les poétiques pouvaient tenter de le faire, mais que l'originalité créative seule assigne ses normes provisoires à l'esthétique. Par cette analyse, il met donc en avant les conditions de possibilité même d'une histoire littéraire, qui, sans cette idée historicisée du génie, n'aurait pas lieu d'être. Mais dès lors qu'il ne peut se juger à l'aune de critères intemporels, le génie se caractérise précisément par le défi qu'il lance au temps, s'adressant autant à l'avenir qu'à sa propre époque : moderne, le grand écrivain est essentiellement un précurseur ou un prophète. Ces traits correspondent à l'intérêt que les historiens de la littérature, et, avec eux, le public en général, peuvent porter à un auteur, quoiqu'il ne soit pas leur contemporain. En somme, les propos de Chateaubriand rendent compte de la profonde inactualité de la littérature : intempesive, elle fait

de cet anachronisme foncier une vertu, puisqu'elle s'oriente ainsi vers le futur, si ce n'est vers l'éternité.

2. Les aventures du génie : les aléas de la réception

La citation de Chateaubriand envisage l'histoire littéraire comme le royaume de génies supérieurs, qui, se succédant dans le temps, défient chacun à son tour les règles établies, en imposant leur propre esthétique puis en devenant eux-mêmes les modèles prophétiques de la postérité. Si elle a pu être corrigée en plusieurs points, cette approche théorique, pensée ou impensée, a continué, au moins jusqu'à une date récente, à dominer l'enseignement de l'histoire de la littérature, centrée sur la figure d'auteurs majeurs autour desquels l'exposé des époques et des auteurs réputés mineurs est organisé. Il faut d'ailleurs bien admettre que, d'un point de vue pratique, cette méthode présente une certaine commodité, puisqu'elle permet d'articuler aisément l'explication de texte et la réflexion historique plus générale.

2.1. - La réception comme appropriation de l'œuvre

La citation de Chateaubriand montre la position biface du génie dans l'histoire : expliqué au sein d'une temporalité particulière, il doit aussi être mis en relation avec sa postérité. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, qui n'a cessé lui-même de se préoccuper de la trace qu'il laisserait parmi les générations futures, constitue ainsi la notion de réception. Malgré tout, il ne nous semble pas en tirer toutes les conséquences : si, pour lui, le génie se reconnaît à ce qu'il est un « maître suprême », il n'est pas créé comme tel par les lecteurs, c'est-à-dire que c'est lui qui, par la puissance féconde de son originalité, s'impose à eux, mais la réception, elle, ne joue alors qu'un rôle bien passif : elle enregistre, en quelque sorte, un phénomène qui la dépasse. Tout en historicisant la notion de grand écrivain, Chateaubriand ne pousse pas cette logique à son terme, et n'aperçoit pas l'attitude active qui peut appartenir à la réception dans la constitution d'un grand écrivain. Autrement dit, l'histoire littéraire ne gagnerait-elle pas à donner à cette notion une signification plus relative – plus historique ? Tout en reprenant l'idée de modèle, utilisée par Chateaubriand pour définir le grand écrivain, nous voudrions, tout d'abord, montrer comment, en se choisissant un modèle, l'écrivain, loin de se borner à suivre une voie toute tracée, procède à une réécriture active : l'histoire littéraire ne peut donc se limiter à observer les relations de parenté décrites par Chateaubriand, parce qu'à la différence de ce qui se produit dans la nature, cette relation n'est pas donnée, mais elle est élaborée. Les romantiques eux-mêmes ont contribué à recréer les écrivains dont ils se sont réclamés. Récusant la démarche classique, par trop asservie, selon eux, à de rigides modèles, en particulier antiques, ils n'en ont pas moins cherché, également, d'illustres parents. La figure de Shakespeare a, notamment, accompagné le mouvement romantique tout le siècle durant. Réhabilité par Hugo dès ses débuts dramatiques, le dramaturge anglais est évoqué par le même auteur à la fin de sa carrière dans une biographie qui a tourné au manifeste littéraire, William Shakespeare. Le drame romantique a fait son entrée sur la scène française avec la traduction-adaptation d'Othello que Vigny a intitulée *Le More de Venise*. Il est inutile de rappeler que Shakespeare avait, jusque-là, bénéficié d'une réputation pour le moins mitigée auprès du public français. C'est, d'ailleurs, à son sujet que Chateaubriand évoquait l'hostilité initiale des contemporains devant les « maîtres suprêmes ». Pourtant, cette information est partiellement inexacte, dans la mesure où, en Angleterre, Shakespeare fut, dès son existence, un auteur populaire. Le legs du dramaturge a été considérablement modifié par les romantiques, qui ont promu un écrivain anti-classique dont ils ont fait le précurseur de leur propre démarche poétique. Le génie apparaît, dès lors, comme l'écrivain dont l'œuvre se prête à une relecture, à une réappropriation. Contrairement à ce qui a été souvent affirmé, l'attitude des classiques n'était d'ailleurs pas fondamentalement différente. Si la théorie, voire le dogme de l'imitation présuppose que les Anciens représentent une réussite esthétique insurpassable, cette référence n'en demeurerait pas moins susceptible d'interprétations diverses, qui laissent une relative liberté aux auteurs français. De plus, les Anciens

ne forment pas un corpus uniforme et indistinct, si bien que, par le choix de leurs devanciers, les classiques accomplissaient un acte personnel. Ce phénomène se fait sentir particulièrement avec les formes mineures. La relation de La Bruyère à son prédécesseur grec, Théophraste, a, par exemple, suscité des interprétations diverses : tandis que, pour les uns, il en a suivi scrupuleusement les traces, pour les autres, il s'en est largement affranchi. Il n'est pas inopportun de souligner, quoi qu'il en soit, que, tandis que la première édition des *Caractères*, mettait typographiquement en valeur la tradition de l'œuvre de Théophraste, cette dernière est progressivement rendue moins visible, et l'inverse est vrai pour les pièces composées par La Bruyère lui-même. En réalité, tandis que l'entreprise du disciple d'Aristote devait fournir une matière humaine à la rhétorique, c'est La Bruyère qui, par son oeuvre, a constitué le caractère en genre à part entière. Dans un article consacré à cette question (« La Bruyère et la tradition des *Caractères* »), Emmanuel Bury écrit : « Comme La Fontaine avait su le faire pour la fable, La Bruyère a transformé une pratique rhétorique en fait littéraire ». L'exemple de La Bruyère, ainsi que celui de La Fontaine, illustre que le génie est constitué par ceux qu'il est convenu d'appeler ses successeurs, autant qu'il les devance : le modèle, en fait, est (re)modelé par la réception. Elle modifie, au sens étymologique, la grande oeuvre, c'est-à-dire qu'elle affecte le mode selon lequel cette dernière est perçue, comprise et évaluée par la postérité. L'œuvre n'existe pas en elle-même, telle que Chateaubriand l'imagine s'imposant à tous avec le temps : pour ne pas rester lettre morte, elle doit être relue et ainsi accéder au rang d'œuvre supérieure par cette réappropriation ; et l'histoire littéraire n'est pas figée, une fois pour toutes.

En conséquence, l'évolution dont Chateaubriand fait le signe de la reconnaissance du génie nous paraît, parfois, le vecteur d'une ignorance foncière de l'œuvre : tout en insistant sur l'imprégnation de tous par le langage, le style et toutes les formes de création du « maître suprême », il soutient que cette patrimonialisation de la création est à la fois la condition et le résultat d'une meilleure compréhension de cette dernière. Pourtant, l'acclamation tardive et consensuelle des œuvres implique, souvent, une certaine méconnaissance de leur signification et repose, parfois, sur cette ignorance même, voire sur un contre-sens. L'histoire littéraire compte ainsi nombre de scandales, causés par des révélations défavorables aux écrivains concernés, dont la postérité avait voulu faire les champions de telle ou telle cause, opportune pour les lecteurs ultérieurs. C'est évidemment souvent le cas à propos des auteurs ayant vécu dans les années 1940, parmi lesquels le public français ne se lasse pas de traquer les traîtres qui se seraient compromis avec le régime de Vichy ou avec les forces d'occupation, en dépit du message dont ils étaient censés être les porteurs. Mais sans même évoquer une période aussi douloureuse pour la mémoire française, nous pouvons mentionner le discrédit parfois jeté par le sens commun sur Beaumarchais, lié à des affaires commerciales variées, et notamment à certains trafics impliquant la traite négrière : le dramaturge serait alors pris en flagrant délit de contradiction avec les idées défendues par ses pièces ; mais c'est peut-être, précisément, parce qu'à ses pièces, nous avons voulu faire dire ce que nous entendons par les principes républicains, qui ne pouvaient pas être les mêmes avant 1789. Ces fausses affaires, par la déception sincère qu'elles relaient, de la part du public vis-à-vis d'auteurs peut-être trop chéris, éclairent la part d'incompréhension qu'il y a dans toute reconnaissance publique. Parfois, le temps semble devoir épargner à l'écrivain acclamé une lecture ainsi filtrée par une aspiration idéologique qui se meut en exigence anachronique ; mais, en réalité, l'intégration au canon peut alors entraîner un affadissement de l'œuvre qui ne se laisse plus découvrir, tant a été divulguée : chacun semble (et croit) la connaître sans l'avoir vraiment lue, sans plus s'en étonner. Dans la préface à l'édition de *La Fontaine* qu'il a procurée pour la collection de *La Pléiade*, Jean-Pierre Collinet déplore, par exemple, que la complexité du fabuliste soit souvent perdue de vue en raison de son succès. Il cite, notamment, les vers suivants, extrait du *Second discours à Madame de la Sablière* : « Papillon du Parnasse et semblable aux abeilles / A qui le bon Platon compare nos merveilles (...) / Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet ». Or, ce passage serait devenu si célèbre que nul ne remarque plus la discordance entre l'allégorie du papillon et l'allégorie de l'abeille. La diffusion large de l'œuvre de La Fontaine aboutirait paradoxalement à une connaissance médiocre du poète, à qui s'appliquerait mieux alors le qualificatif de « suprême » que le terme de « maître ». Toutes ces références peuvent paraître bien décourageantes, dans la mesure où

elles pointent vers une incompréhension des oeuvres célébrées ; et il est vrai qu'un écrivain n'est pas nécessairement mieux compris quand il est exalté. Ce n'est pourtant pas là notre principal propos. Au contraire : l'idée qu'il y aurait une vérité de l'œuvre peut en elle-même susciter un certain scepticisme. En réalité, les réceptions ultérieures peuvent bien s'écarter d'une lecture initiale, mais, participant par là à la (re)création d'un livre, elles peuvent contribuer à sa place dans l'histoire littéraire et à la reconnaissance de leur auteur comme « maître suprême ». Si nous avons d'abord recouru au terme de « contresens », c'est parce que les lectures dont nous faisons état, appauvrissaient manifestement leurs cibles ; mais il n'en est heureusement pas toujours ainsi. Les modèles assumés par Nerval dans *Aurélia*, Virgile, Apulée, Dante, n'auraient sans doute pas complètement partagé les illuminations du romantique, et, en ce sens, en en faisant ses précurseurs, il ne respecte pas strictement la signification initiale de leur oeuvre. Pour autant, il ne convient pas de parler alors d'erreur, mais d'une lecture active. C'est pourquoi nous sommes réservé sur l'idée que les maîtres suprêmes sont mieux admis grâce à un accueil moins jaloux, capable finalement de s'incliner devant le mérite. Les grands écrivains n'acquièrent ce statut que par les interprétations renouvelées dont ils peuvent faire l'objet : ils conservent de la sorte la fécondité qui est, selon Chateaubriand, leur apanage spontané. A l'inverse, si les oeuvres n'étaient soumises qu'à une lecture qui serait systématiquement fidèle à la réception immédiate (qui ne pourrait être atteinte, en réalité), elles seraient véritablement stérilisées. **L'histoire littéraire ne doit pas être assimilée à un processus linéaire et uniforme qui permette le passage de l'incompréhension à la compréhension et laisse ensuite les oeuvres persister dans leur être interchangeable. Par le travail dynamique de la réception, la postérité modifie les oeuvres et ce sont ces multiples réinvestissements qui en font le statut singulier. Cet aspect de notre propos touche à la dimension mémorielle de l'histoire : il s'agit de la renommée, presque légendaire en l'occurrence, des « maîtres suprêmes » et des faits qui aboutiront à l'entretenir.**

Certains textes atteignent une renommée exceptionnelle, et, avec eux, leur auteur, qui peut alors être qualifié à bon droit de « maître suprême », mais un tel succès est dû autant à la multiplicité des réceptions dont ils ont bénéficié qu'à eux-mêmes. L'étude d'*Hernani* en fournit un exemple patent. Il est peu de pièces du répertoire français dont le nom évoque une réussite aussi bruyante. L'histoire du drame de Hugo paraît correspondre, point par point, au récit suggéré par Chateaubriand à propos du génie : d'abord contestée, la pièce aurait finalement fait son chemin et serait aujourd'hui reconnue comme le chef d'œuvre audacieux d'un jeune auteur original. Mais, à y regarder de plus près, bien des éléments viennent perturber cette représentation trop simple. Tout d'abord, malgré sa célébrité immense, la pièce n'est guère jouée, et, depuis la mise en scène d'Antoine Vitez en 1985, n'a guère bénéficié d'interprétations marquantes. De manière générale, les représentations se sont faites rares pour le drame tout au long du XX^{ème} siècle. Mais c'est peut-être à propos de sa réception immédiate que les idées reçues sur *Hernani* doivent être le plus corrigées. En fait, ce n'est pas le premier drame romantique qui ait été porté à la scène et Hugo avait été précédé par Alexandre Dumas (Henri III et sa Cour en février 1829) et par Vigny (*Le More de Venise* en octobre 1829). De plus, la première a été longuement préparée aussi bien par les partisans que par les adversaires du théâtre nouveau, ainsi que par les acteurs qui adoptent parfois un point de vue plus pragmatique : si Melle Mars, interprétant dona Sol, refuse de prononcer « Vous êtes mon lion superbe et généreux », ce peut être moins en vertu d'un conservatisme esthétique que de la connaissance d'un public qui n'acceptera pas sans rire un tel alexandrin : tel est, du moins, l'opinion d'un critique de notre temps, Patrick Berthier. La bataille n'est donc pas survenue spontanément, mais résulte plutôt d'une polémique littéraire, déjà mûrie. Enfin, la « bataille » a plutôt tourné à l'avantage de Hugo, puisque sa pièce a remporté un succès de scandale et que, dans la salle, les opinions étaient assez également réparties. Les romantiques soutenant Hugo ne correspondaient donc pas à la minorité honnie mais destinée à triompher des vieux barbons de la Monarchie de Juillet, à laquelle ils se sont parfois identifiés par la suite. Par l'évocation qu'il en a faite dans l'Histoire du romantisme, Théophile Gautier a largement contribué à créer cette image de la « bataille d'*Hernani* », qui allait sans tarder trouver sa place dans les manuels d'histoire littéraire. Les chemins de la postérité apparaissent ainsi plus enchevêtrés que la citation de Chateaubriand ne le laisserait penser : le génie de l'auteur d'*Hernani* se voit aujourd'hui reconnu, mais

quelque peu ignoré, et l'accession de son drame à la gloire a lieu au prix d'une série de distorsions dans le récit des premières représentations, qui participe à la légende de la pièce.

La citation de Chateaubriand ne fait appel à l'histoire postérieure du génie que pour en faire une vérification d'une qualité intrinsèque de l'œuvre, qui ne s'enrichirait guère de sa descendance. Nous avons essayé de montrer, au contraire, que la réception pouvait jouer un rôle plus actif dans la constitution des modèles en « maîtres suprêmes ».

2.2. - Les conflits de l'histoire littéraire

La prise en considération plus poussée de l'historicité de la réception ne peut que nous conduire à un examen plus critique de la notion de « maître suprême » elle-même. Cette expression implique une nature essentiellement supérieure des grands écrivains, si bien qu'ils ne peuvent recevoir, *in fine*, qu'une seule réception valable, qui consiste à reconnaître leur incommensurable mérite. Dans une telle conception, l'histoire n'est pas établie ni interprétée : elle épouse plutôt une trajectoire préétablie. Cette histoire littéraire n'aurait alors pas conscience de son historicité, et, à défaut de s'engager dans un mouvement réflexif, s'imaginerait avoir atteint une vérité inconditionnée. La réalité nous prouve, pourtant, le contraire : la variété des histoires littéraires, les changements dans la faveur dont un écrivain bénéficie, les divergences et les conflits dans l'évaluation d'une oeuvre attestent que l'histoire littéraire peut toujours être réécrite, et que cette possibilité, qui garantit une ouverture à la discussion, fonde également sa rigueur et son intérêt. Dans le développement proposé par Chateaubriand, le récit des réceptions d'une même oeuvre obéit à un seul modèle et, par conséquent, ne peut être contesté. La vérité historique, unique, ne passerait donc pas par la discussion contradictoire. Cette conception nous paraît devoir être critiquée, aussi bien en amont qu'en aval. D'une part, elle ne tient pas compte des processus aléatoires qui ont pu conduire à la reconnaissance d'une oeuvre donnée. D'autre part, elle n'anticipe pas sur les éventuelles révisions dont l'histoire figée à un moment donné pourra faire l'objet. D'une manière générale, elle occulte le fait que l'historiographie de la littérature est prise dans l'histoire également, et qu'à ce titre, elle n'échappe pas complètement au transitoire. Pour les oeuvres déjà reconnues, Chateaubriand inverse le raisonnement : si elles ont exercé, au bout du compte, une influence décisive, c'est qu'elles portaient en elles cette faculté : ce point du raisonnement n'est pas très éloigné, à vrai dire, de la fameuse « vertu apéritive de la clef », brocardée par Pascal dans ses Pensées. Le propos de Chateaubriand ne permet pas de comprendre ce qui a rendu ces oeuvres géniales, parce qu'il pose cette supériorité comme un fait premier, naturel. Ces raisons historiques et donc non nécessaires qui ont conféré à l'oeuvre ce statut particulier expliquent pourtant que toute version historique rigoureuse peut donner lieu à une discussion et à une contestation. Dans la célèbre étude qu'il a composée en exil, *Mimèsis*, Erich Auerbach adopte, par exemple, une démarche indubitablement historique, puisqu'il organise son développement en une vingtaine de chapitres, développant chacun l'explication d'un passage, ordonnés chronologiquement. Le sous-titre de l'ouvrage indique, d'emblée, le principe fondateur de la démarche critique et historique d'Auerbach : il s'agit de « la représentation de la réalité dans la littérature occidentale ». Les analyses exposées précisent encore ce qu'il faut entendre par la « réalité » et témoignent de la représentation socio-culturelle que s'en fait Auerbach. Au fil de son enquête, il est amené à relever les premières manifestations littéraires d'une réalité sociologique basse non idéalisée, et à en étudier la traduction esthétique : il trouve ainsi dans les romans de Pétrone et d'Apulée des étapes décisives dans l'évolution qu'il cherche à décrire sur une période de plusieurs millénaires. Mais, passé le XIX^{ème} siècle, il remarque, au contraire, que la subjectivisation du point de vue et l'éclatement du récit omniscient conduisent à une décomposition du tableau social dont la littérature s'était rendue capable : Virginia Woolf est associée à ce moment de l'histoire occidentale qu'Auerbach juge avec peu de bienveillance. Pour distinguer les précurseurs et les retardataires dans son récit, le critique est donc amené à définir un critère selon lequel il juge les productions littéraires tout au long d'une période considérée, particulièrement étendue dans le cas d'Auerbach. Dans ce cas précis, l'histoire littéraire semble même envisagée selon une téléologie, si bien que l'auteur de

Mimésis a tendance à évaluer toute la littérature à l'aune du roman réaliste du XIX^{ème} siècle. Dans les dernières décennies, la diffusion de plus en plus large d'un scepticisme postmoderne a plutôt orienté le goût et l'intérêt de la critique vers des oeuvres qui paraissaient annoncer la prise de distance ironique vis-à-vis du langage telle qu'elle a été pratiquée abondamment dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Les romanciers qui avaient, auparavant, jeté le doute sur l'instance romanesque, comme Marivaux avec *La vie de Marianne* et *Le paysan parvenu*, ou Diderot dans *Jacques le Fataliste*, ont bénéficié, dès lors, d'un regain de faveur. Ces remarques illustrent l'idée que les histoires littéraires, multiples et diverses, sont construites selon un point de vue particulier qui peut être plus ou moins explicite, plus ou moins conscient. Le « maître suprême » ne peut l'être que s'il est reconnu pour tel, ce qui dépend des goûts et des tendances de chaque époque : c'est pourquoi l'histoire littéraire doit régulièrement être réécrite ; nulle ne sera jamais définitive. C'est cette relativité dans les perspectives selon lesquelles le passé littéraire est considéré qui nous semble manquer aux affirmations de Chateaubriand, qui reposent sur l'essentialisation de l'oeuvre, et lui confèrent indûment une supériorité transhistorique.

Puisqu'elle donne lieu à des lectures variées, l'histoire littéraire peut devenir un enjeu polémique. Même lorsqu'à une époque donnée, elle accède au statut de modèle universellement reconnu, une oeuvre n'en reçoit pas, pour autant, une interprétation univoque. Si le grand écrivain lègue bien, comme Chateaubriand l'affirme avec l'une de ses images, un héritage aux générations à venir, il reste, en quelque sorte, aux héritiers à s'accorder sur le sens et la valeur de ce bien qui leur est transmis. Le récit par lequel le mémorialiste décrit ce processus nous paraît occulter la diversité des revendications qui peuvent être projetées sur l'oeuvre d'un illustre aïeul : se réclamer d'un modèle, c'est aussi réclamer ce modèle, pour soi et pour un sens particulier. Le rôle de la référence à Aristote tout au long du XVIII^{ème} siècle, à cet égard, offre un cas tout à fait intéressant. Quoique omniprésent dans les textes théoriques de plus ou moins grande ampleur, l'auteur de la *Poétique* ne fait pas l'objet d'un consensus. Écrit en grec, le traité pose d'abord un problème de transposition, car l'enseignement de cette langue est alors moins répandu que celui du latin, et certains auteurs dépendent plus ou moins complètement de traductions ; les termes clefs de mimésis et de catharsis continuent, d'ailleurs, aujourd'hui à soulever de considérables difficultés. Même si nous faisons abstraction de ce problème spécifique (mais commun !), nous savons que Corneille, à l'occasion de la Querelle du *Cid*, mais surtout dans ses trois discours sur le poème dramatique, s'est attaché à formuler une interprétation des préceptes du Stagirite suffisamment ouverte pour justifier ses propres choix, en particulier la présence d'intrigues secondaires et la complexité, voire l'ambivalence de caractère de certains de ses personnages. Ce n'est pas qu'Aristote était récusé par ses adversaires, mais assurément ces derniers n'en avaient pas la même lecture. De la même manière, à la fin de sa carrière, Corneille trouvera en Racine un redoutable rival, qui ne manque pas de se fonder sur le même Aristote, dont il tire cependant des leçons sensiblement différentes. Il n'y a donc pas, dans l'histoire littéraire, de place qui puisse être définitivement assignée à Aristote, car il peut toujours être interprété à de nouveaux frais, du moins tant qu'il demeurera effectivement une référence, et son legs sera alors investi d'une signification nouvelle. N'a-t-il pas encore récemment, en 2007, été la cible d'un essai au titre éminemment révélateur ? Nous pensons au *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* de Florence Dupont, qui rend le philosophe responsable de l'obsession herméneutique du texte au détriment du spectacle et de ses émotions directes dans toute l'histoire occidentale. La brillante polémiste situe ainsi, à sa manière, Aristote dans l'histoire littéraire. En conséquence, il nous paraît regrettable que Chateaubriand, passant de « on » à « tout » ou encore aux « peuples » et à l'« esprit humain », élude la variété des réceptions possibles et les contestations et les polémiques auxquelles l'établissement d'une histoire littéraire peut donner lieu. **La transmission d'une oeuvre à la postérité suit un cours moins apaisé qu'il ne pourrait y paraître de prime abord. Les principes selon lesquels l'histoire littéraire est rédigée varient et affectent l'appréciation des auteurs passés ; de plus, cette dernière doit être comprise dans l'espace des débats et des controverses littéraires d'un temps.**

Un dernier phénomène contribue à modifier l'influence directe décrite par Chateaubriand : tout en subissant l'influence d'un prédécesseur, un écrivain ne peut-il pas continuer à se débattre sous son joug ? Très attentive aux traditions littéraires et à la manière dont elles se communiquent, l'œuvre critique du professeur américain Harold Bloom attire ainsi notre attention sur la variété des rapports d'un poète à ses modèles. Si son étude majeure, *The Anxiety of Influence : Theory of Poetry* (1975), n'a pas été traduite en français, un travail plus récent a été publié sous le titre (emprunté à Andrew Marvell, qui s'en prenait alors à Milton auquel il reprochait de banaliser l'héritage scripturaire) *Ruiner les vérités sacrées*, revient sur l'image traditionnelle d'héritage et met en avant la notion de « filialité ». Réhabilitant l'idée qu'il existe des lignées littéraires, Harold Bloom s'emploie, dans le même temps, à faire valoir la complexité de cette image, à partir de laquelle il faudrait aussi concevoir l'émancipation, voire la révolte des écrivains considérés comme les fils des génies-mères[5]. De fait, la comparaison des relations intertextuelles au sein de l'histoire littéraire avec la filiation évoque aussi les conflits et les luttes qui accompagnent souvent l'histoire familiale. Le grand écrivain, ce serait alors celui qui a réussi à tuer le père : non pas celui qui s'est passé de modèles, mû par une inspiration spontanée, mais celui qui, riche de cet héritage, sait aussi s'en débarrasser. La théorie de Harold Bloom n'est d'ailleurs pas différente, puisqu'il fait même de cette capacité d'émancipation le critère du poète de génie. En quittant le domaine de la poésie cher à ce critique, nous pourrions ainsi citer l'exemple de Maupassant, qui a commencé à écrire dans l'ombre de deux modèles, puisque, si Flaubert assumait explicitement le rôle de maître, Zola, par son aura, pouvait également exercer son influence sur celui qui était de dix ans son cadet. Or, l'originalité de l'œuvre de Maupassant ne s'est pas constituée contre ces deux autres auteurs, mais en leur compagnie : riche de l'exigence d'observation scrupuleuse du réel et de la précision du trait que Flaubert lui avait recommandées, la manière de Maupassant a également gagné en vivacité et en mordant à la fréquentation de Zola. Significativement, la nouvelle « Boule de suif », pour laquelle il a été félicité chaleureusement par Flaubert, a été composée dans le cadre des soirées de Médan. Pour autant, Maupassant s'arrache à la tutelle de Zola dans la préface à *Pierre et Jean*, et s'éloigne résolument de la voie tracée par Flaubert dans les romans de la fin de sa carrière, comme *Fort comme la mort* et *Notre cœur*, influencés par une nouvelle esthétique encore. En décrivant les grands écrivains comme des maîtres et en évoquant même leur joug, Chateaubriand instaure une rigide hiérarchie entre les génies premiers et ceux qui en dérivent, et il ne ménage guère de possibilité d'émancipation. Au contraire, il nous semble que, s'il y a une fonction propre aux auteurs majeurs dans l'histoire de la littérature, elle consiste bien à permettre à d'autres auteurs de définir leur position singulière par rapport à eux : l'influence n'implique pas la subordination.

Le point sur lequel la définition de Chateaubriand doit être, selon nous, nuancée, concerne la réception des œuvres. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* introduit cette instance dans sa réflexion sur la littérature, afin d'en penser l'historicité. Mais il ne lui confère qu'un rôle assez subalterne, qui consiste à confirmer une valeur inhérente aux écrits en eux-mêmes. A l'inverse, nous avons tenté de montrer que la lecture et la réécriture des œuvres de génie implique un geste libre de réappropriation. En conséquence, l'histoire littéraire ne suit pas le déroulement linéaire que Chateaubriand décrit : elle varie considérablement selon la perspective adoptée par celui qui en fait le récit, et peut prendre un tour polémique. La vitalité d'une œuvre dépendrait même de la capacité de ses héritiers à en contester le modèle.

2.3. - Le génie, l'histoire et le hasard

L'histoire n'obéit pas nécessairement à une nécessité intrinsèque qui conduit à la reconnaissance d'un génie en soi. Même lorsque cette reconnaissance intervient, il faut ajouter que la lignée des grands auteurs n'est pas toujours à la mesure de leurs mérites : cette remarque montre que diverses circonstances peuvent affecter la perception d'une œuvre majeure et la priver de cette descendance qui en ferait la marque, selon Chateaubriand. Nous pensons ici, en particulier, aux romans fin de siècle, inconfortablement logés entre les statues écrasantes de Zola et de Proust. Adoptant une position critique vis-à-vis du naturalisme alors triomphant, Huysmans, Schwob ou

Dujardin, entre autres, généralisent leur soupçon au genre romanesque tout entier. Ce faisant, ils recourent à différents procédés, soulignant la subjectivité de la narration et l'autoréférentialité de tout récit, mais, de ces innovations, ils ne tirent nul manifeste et ne font pas école. En ce sens, l'influence de ce courant sur l'histoire littéraire demeure mineure, même s'il peut être, à plusieurs égards, qualifié de novateur, voire de précurseur. Etudiant les romans de cette période très limitée, les critiques Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque écrivent : « De fait, le roman devient, sous la plume décadente, si chargé des problèmes littéraires du siècle finissant qu'il ne semble y avoir de solution que dans une sorte de moratoire tacite du genre : en attendant de concevoir un nouvel art romanesque, oublions l'ancien et laissons aller les choses. Au demeurant, cette position est aussi celle du héros décadent, qui médite sur son sort, abandonné à sa douce torpeur, incapable d'agir sur les événements auxquels il participe malgré lui » (Le roman célibataire, Paris : José Corti, 1996, 54). En vérité, le titre de l'ouvrage dont cette citation est extraite paraît répondre étroitement aux images utilisées par Chateaubriand : au lieu de génies fertiles, riches de leurs héritiers et de leurs lignées, une mouvance d'écrivains profondément stériles, voués à un éternel célibat. Cet état désigne, d'ailleurs, aussi bien le statut de ces oeuvres dans l'histoire littéraire, que la situation de la plupart des protagonistes des romans en question. Dans Paludes, Gide a ainsi ironiquement et réflexivement représenté l'impossibilité d'écrire un roman : le Tityre projeté par le personnage principal risque de s'enliser vainement dans les marais, et il n'en va pas différemment de l'entreprise romanesque de son auteur, voire de Gide lui-même, qui estimait, plusieurs décennies plus tard (en 1922)[6], que Paludes avait été l'un de ses fours les plus noirs ! Ces romans semblent avoir, en quelque sorte, programmé leur propre échec. Ils donnent ainsi à voir un autre aspect de l'histoire littéraire : favorisant effectivement les traditions, les enchaînements et les liens, afin de construire un récit rationnel sur le passé, elle tend, souvent, à laisser de côté les oeuvres à la postérité moins abondante et à l'influence moins évidente. Par sa nature, le décadentisme pouvait difficilement fonder une véritable tradition. Si l'histoire ne doit s'attacher qu'aux oeuvres fécondes, elle aurait donc tout lieu d'oublier les romans fin de siècle. Pourtant, cette omission, parfois commise en effet, pourrait bien être injuste, dans la mesure où elle marginaliserait un texte aussi marquant qu'A rebours. La forme du roman de Huysmans n'a, cependant, pas plus engendré de postérité immédiate, que son langage, délibérément raffiné jusqu'à l'obscurité, n'a véritablement imprégné la culture française. L'histoire, littéraire et générale, ne doit pas, sous prétexte de dresser un tableau cohérent et significatif, ignorer les phénomènes isolés, qui n'y trouvent pas aisément leur place. En ce sens, la conception de la postérité qui est impliquée par la citation de Chateaubriand apparaît trop unilatérale : le silence des générations suivantes, l'absence d'héritiers ne signifient pas toujours qu'un écrivain n'est pas un « grand écrivain » ; il est, au contraire, des génies stériles.

La stérilité du génie peut résulter, de manière plus générale, d'une écriture à contre-courant (à rebours, justement ?), qui détermine une attitude critique volontiers ambiguë de la part de l'historien de la littérature. Marginales, certaines oeuvres sont franchement et résolument traditionnelles et conservatrices : ne peuvent-elles, pour autant, prétendre à aucune sorte de génie ? ou ne seront-elles alors géniales que malgré leur auteur ? Saint-Simon fournit un cas exemplaire de ce genre d'embarras. Longtemps considéré comme un historien, il était apprécié pour la richesse documentaire de ses Mémoires, mais aussi, à quelques exceptions près, blâmé pour son point de vue réputé rétrograde. Aujourd'hui prisé plutôt pour son style, il heurte tout de même le goût des tenants d'une langue plus équilibrée et plus soignée. Ces jugements permettent, quoi qu'il en soit, d'évacuer l'idéologie du mémorialiste, au profit d'autres interrogations et d'autres débats plus opportuns. Au bout du compte, Saint-Simon est ainsi lu tout à fait contre lui-même, puisque son projet d'écrivain, dissocié désormais du souci historique, est essentialisé et amputé de son cœur idéologique. Dans son livre La passion selon Saint-Simon (Grenoble : ELLUG, 2002), Philippe Jousset essaye de corriger cette erreur de perspective et affirme qu'il entend bien ne pas choisir « dans l'héritage » (7). Une nouvelle fois, l'image du legs revient sous la plume d'un critique, mais, une nouvelle fois, elle est employée avec une signification différente de celle qui lui est donnée par Chateaubriand, car cet héritage n'a rien d'évident et demande, au contraire, un effort de compréhension et, notamment, une suspension au

moins provisoire de notre jugement. Un peu plus loin, Philippe Jousset s'en prend donc à l'histoire littéraire, dans la mesure où elle prend mal en compte les génies qui n'épousent pas les vues contemporaines : « La question n'est donc pas simple, et on peut parfois penser que l'histoire littéraire est sans doute plus moralisante, en définitive, qu'elle ne le croit – ou plus hypocrite, car d'une moralité assez unilatérale, et qui se repose paresseusement sur une idée de « fin de l'histoire » qui aurait remis ne varietur ses trophées et ses blâmes (il serait entendu, par exemple, que la monarchie est définitivement désuète, sinon tabou, et qu'il n'est plus loisible que de plaider les circonstances atténuantes pour ceux qui sont compromis avec elle). Rimbaud – pour prendre au hasard un autre prophète – résisterait-il mieux devant une telle inquisition, si elle se montrait équitable ? Y échappe-t-il au nom d'une immunité qui stipule tacitement qu'on pardonne à ceux dont les « fautes » sont modernes, rebelles ? Devant cette juridiction de bonne compagnie, il vaudrait ainsi mieux avoir trafiqué des armes que de se battre contre des moulins à vent » (10). Dans ces remarques, l'histoire littéraire ressemble bel et bien au « tribunal de l'histoire » ; mais, comme pour tout tribunal, la justice qui y rendue n'est pas infaillible et, surtout, veille à l'application de lois discutables. Il en ressort que le récit, élaboré par Chateaubriand, d'un génie d'abord contesté, puis assimilé, ne convient pas à tous les grands écrivains, car l'histoire littéraire, comme toute forme de discours, repose sur un système de normes, au nom desquelles elle constitue et évalue ses objets. Pensant souvent le passé comme une voie vers les temps et les canons présents, elle risque de laisser de côté les tentatives esthétiques plus marginales et moins modernisantes. C'est pourquoi elle ne constitue pas, à elle seule, l'unique référence au nom de laquelle la qualité d'une oeuvre peut être mesurée, et les propos de Chateaubriand font trop de cas de la postérité sans en évoquer les spécificités.

[Transition] La position de Chateaubriand n'est pas tranchée : d'une part, il introduit l'histoire et la réception dans son approche de la littérature, car ces notions permettent de penser la créativité et la reconnaissance progressive du génie ; mais, d'autre part, il refuse d'étendre au génie cette historicisation et il ignore, par conséquent, la dynamique propre de la réception. Nous avons essayé de montrer, au contraire, que les générations ultérieures, qui rédigent l'histoire littéraire, développent souvent leur parti-pris et élaborent une vision du passé qui ne peut rester hermétique à leurs préoccupations esthétiques et idéologiques particulières. En conséquence, la relation entre le génie et la postérité obéit à des principes moins mécaniques que ceux qui sont postulés dans notre extrait des Mémoires d'outre-tombe. S'il n'est pas impossible, ni même rare, d'observer le phénomène décrit par Chateaubriand, ce n'est là qu'un cas de figure parmi d'autres, et l'évaluation des auteurs est appelée à varier avec le temps.

3 - La multiplicité des histoires littéraires : un récit imaginaire à plusieurs protagonistes

La perception changeante d'un même auteur au fil des siècles prouve qu'il est impossible de tenir un écrivain, quel qu'il soit, pour un génie en soi, qui imprègne la littérature et la culture du monde entier sans discontinuer. Comment l'histoire littéraire, une discipline à la vocation plus ou moins scientifique, peut-elle alors se fonder sur une catégorie aussi mouvante et instable ? En réalité, les limites de la citation de Chateaubriand révèlent profondément la difficulté qu'il y a à utiliser la notion de génie (ou de « maître suprême ») dans l'histoire littéraire. La hiérarchisation entre les maîtres supérieurs et les autres a toute sa pertinence dans une réflexion purement esthétique, qui cherche à distinguer le beau et le reste. Mais ce n'est pas là, à proprement parler, la vocation de l'histoire littéraire, qui vise plutôt à jeter un éclairage historique sur la création littéraire. Dans un article consacré au chantier de l'histoire littéraire tel qu'il se dessine au début des années 1990 (« Barthes, Blanchot, Lanson : de l'origine de certains gènes théoriques pour l'histoire littéraire », Texte 12, 1992, Texte et histoire littéraire, 10), Alain Viala suggère, en conséquence, non pas que l'histoire littéraire doive renoncer au jugement de valeur, mais du moins le retarder : « L'histoire littéraire qui, posant la question de la valeur, ne posera donc pas de valeur a priori et travaillera sur les variations des

conceptions de la littérature n'exclura pas davantage a priori aucun texte, mais se demandera comment sont advenues les classifications qui ont décidé que tel texte était « littéraire » et tel autre pas, ... ». En suivant plus étroitement ces principes, nous pourrions être amené à renverser l'idée de Chateaubriand selon laquelle le génie ne cesse d'influencer ses successeurs et joue un rôle premier, aussi bien chronologiquement qu'esthétiquement.

3. 1. L'inadéquation du génie comme unité d'observation de l'histoire littéraire

Les considérations extraites des Mémoires d'outre-tombe évoquent un processus historique qui aboutit à la reconnaissance et à l'influence universelles du grand écrivain. Elles impliquent explicitement une supériorité de ce dernier (avec l'adjectif « suprême ») et il n'y a pas vraiment de relation d'échanges entre lui et les autres écrivains, car la transmission, des idées et des formes, est à la fois verticale et unilatérale, c'est-à-dire que le grand écrivain transmet un legs, mais ne reçoit rien lui-même. La spécificité d'un tel auteur consisterait, précisément, dans une sorte d'originalité pure, et Chateaubriand semble bel et bien parler d'une création *ex nihilo*. C'est sur ce dernier point que nous voudrions revenir, car il concerne plus directement notre propos dans la mesure où il évoque le rapport du génie à l'histoire. En réalité, s'il existe, assurément, dans une oeuvre géniale, une dimension créative, dont la raison ne peut pleinement rendre compte, elle n'est pas, pour autant, dépourvue de tout ancrage spatio-temporel. Il convient ainsi de séparer nettement deux branches de la critique littéraire : la philologie, qui s'intéresse aux auteurs et à leurs oeuvres d'un point de vue herméneutique et postule leur supériorité esthétique absolue, et l'histoire littéraire, qui fait ressortir une évolution des formes qui transcende les auteurs et, surtout, leur hiérarchisation. Ces deux dimensions de la critique reprennent, d'ailleurs, les deux postulats de la littérature selon Barthes. Dans un article consacré à expliciter les conditions de possibilité d'une histoire littéraire authentique, ce dernier écrit : « En somme, dans la littérature, deux postulats : l'une historique, dans la mesure où la littérature est institution ; l'autre psychologique, dans la mesure où elle est création » (« Histoire ou littérature ? », initialement paru dans la revue Annales en 1960, avant d'être repris dans le Sur Racine). De cette distinction, il ressort que l'étude proprement historique devrait s'intéresser moins aux individus qu'aux techniques, aux règles, aux usages... A l'inverse, Barthes reproche aux ouvrages de son époque de ne livrer qu'une suite de monographies qui ne forment nullement une histoire. Cet appel à un changement d'échelle dans l'étude historique de la littérature a été plusieurs fois renouvelé, par exemple, pour en citer une occurrence récente, par Franco Moretti dans son ouvrage théorique Graphes, cartes et arbres, explicité ainsi par Laurent Jeanpierre dans l'édition française : « Plus que les textes, les formes sont, selon lui, le véritable objet de l'histoire et de la critique littéraire. Elles doivent être appréhendées à deux niveaux distincts ; celui du genre (...) ; celui du procédé littéraire... » (Paris : Les Prairies Ordinaires, 2008, 17). Si nous suivons la logique induite par ces raisonnements, nous aboutissons donc à un renversement complet par rapport à la conception formulée par Chateaubriand. Ce dernier brandit l'histoire contre les tentatives d'instaurer des poétiques universellement valables ; mais il la congédie ensuite, ayant foi en la capacité du génie à s'imposer de lui-même à une docile postérité. Ne revenant pas à une poétique classique, les grands théoriciens des cinquante dernières années admettent, en général, l'ancrage historique des grands écrivains et, sur ce point, rejoignent l'auteur des Mémoires d'outre-tombe. Mais l'originalité propre au grand écrivain ne peut, par définition, se transmettre : c'est ce que Barthes, dans Le degré zéro de l'écriture, désigne par le terme de « style » ; c'est là, en l'écrivain, la part de la nature sur laquelle il ne possède pas plus de liberté que sur les circonstances historiques, sociales et culturelles qui l'entourent. Si, par le caractère marquant de son oeuvre, l'auteur majeur imprègne parfois la culture, il ne peut à lui seul influencer toute une descendance. L'histoire des formes et des idées littéraires ne saurait être ainsi réduite à une succession de sommets insurpassables entre lesquels une humanité d'écrivains plus communs s'agite en tentant de rejoindre ses devanciers. La transmission évoquée par Chateaubriand montre que la littérature suit, elle aussi, comme toute activité humaine, un processus historique, mais elle ne s'effectue pas, comme il le décrit, depuis un « génie-mère » vers le reste des membres de l'institution littéraire, jusqu'au peuple tout entier.

Il y a, plus que la citation des *Mémoires d'outre-tombe* ne le donnerait à penser, une interaction historique entre les grands écrivains et les autres. Le changement d'échelle préconisé par différents critiques n'indique pas seulement, en effet, la voie d'un renouvellement disciplinaire, mais engage une autre appréhension du grand écrivain : au lieu d'être isolé dans sa superbe originalité, il se trouve aux prises avec l'institution littéraire, voire avec d'autres formes de culture et d'écrit, et, si la naissance de l'œuvre géniale ne se réduit pas à ses déterminations contextuelles, elle ne s'en trouve pas moins éclairée par ces informations fournies par l'histoire. Dans son ouvrage que nous avons précédemment mentionné, Franco Moretti recourt à trois formes de représentations classifiées de données, les graphes, les cartes et les arbres, afin de manifester la nécessité d'une étude statistique et quantitative des productions écrites d'une époque, et, ultimement, d'en pouvoir dresser le tableau littéraire. Le mouvement de l'interprétation suit alors une direction exactement inverse à celle qui est suggérée par Chateaubriand : au lieu que les grands écrivains constituent le point de référence à partir duquel l'ensemble de la production littéraire est observé, classé et évalué, l'œuvre de génie sera d'autant mieux comprise qu'elle sera dûment resituée dans un paysage qu'elle n'a pas créé et qu'elle ne peut, isolément, radicalement modifier. L'un des exemples retenus par le théoricien éclairera opportunément notre propos. Il s'agit du roman : interprétant un graphique, Franco Moretti montre qu'en Grande Bretagne, aux XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècles, la diffusion du roman (et, partant, sa composition, selon toute vraisemblance) n'a pas mis en avant un caractère général, mais s'est répartie en un nombre considérable de sous-genres romanesques qui étaient alors perçus avec plus d'acuité que l'existence hypothétique d'un hypergenre. Le « roman » en tant que tel ne serait, dans ce cas, qu'une abstraction théorique, justifiée aussi par certaines oeuvres exceptionnelles qui ont tenté de faire une synthèse des possibilités diverses relevant du romanesque. « Mais les quarantequatre genres de la figure 9 suggèrent une représentation historique tout autre, où le roman ne se développe pas comme une entité individuelle – où est « le » roman, dans ce graphique ? – mais en générant périodiquement un ensemble de genres, puis un autre, et encore un autre... Synchroniquement comme diachroniquement, en d'autres termes, le roman est le système de ses genres (...). Au lieu de quoi, toutes les grandes théories du roman ont précisément réduit le roman à une seule forme fondamentale (réalisme, dialogisme, romance, méta-romans...) ; et si cette réduction leur a conféré élégance et efficacité, elle a également ignoré les neuf dixièmes de l'histoire littéraire » (64). Dans cette perspective, en tentant de comprendre la production romanesque française du XIX^{ème} siècle à partir du modèle balzacien, le critique commet une erreur historique, car il applique à son objet une approche qui ne lui convient pas complètement ; mais, de surcroît, il risque de ne pas interpréter convenablement Balzac lui-même, qui est mal resitué dans son époque, puisque cette dernière est décrite à partir de lui. De manière générale, en coupant les « maîtres suprêmes » de leur temps et en rejetant à la postérité leur succès, Chateaubriand fait, certes, valoir l'originalité foncière de certains grands artistes, ainsi que leur modernité parfois prophétique, mais il en crée aussi une image faussée et leur confère, de la sorte, des attributs qui ne sont pas systématiquement les leurs : l'écrivain de génie ne fait pas nécessairement l'expérience d'une opposition radicale avec l'opinion commune contemporaine, et, même quand c'est le cas, il n'en appartient pas moins à cette histoire, c'est-à-dire qu'il ne se borne pas à la créer, à la manière d'un geste divin, mais il la suit, la subit, y participe... Au lieu de considérer isolément le génie, la critique peut se donner pour tâche de mettre au jour les divers éléments qui ont participé à sa création et contribuent ensuite au rayonnement d'une oeuvre. La pièce *Les bonnes* de Genet est ainsi largement inspirée d'un fait divers célèbre, qui avait défrayé la chronique, et les spécialistes ont pu établir que l'auteur a abondamment utilisé les articles du *Nouveau détective* pour construire ses personnages et exprimer la fascination transgressive pour le crime. Ce que nous cherchons à montrer, ce n'est pas seulement qu'un écrivain utilise des matériaux divers pour élaborer son oeuvre, mais surtout qu'il n'occupe pas une position autonome, depuis laquelle il définit la culture et la création des générations ultérieures. En réalité, il est autant déterminé qu'il détermine lui-même. De plus, la capacité d'un auteur à formuler les motifs centraux de l'imagination humaine suscite un intérêt promis à se renouveler régulièrement. En somme, dans sa représentation du grand écrivain, Chateaubriand n'envisage que sa part originale de création et conçoit, à partir de là, son rôle

dans l'histoire littéraire. Sans être entièrement fautive, cette définition nous paraît largement incomplète, car elle ne prend pas assez en compte le dynamisme de la réception d'une oeuvre et, de manière générale, tend à séparer trop radicalement la création du reste du monde.

A l'approche formulée par Chateaubriand, qui concentre l'attention sur le créateur et sa géniale originalité, s'oppose une critique qui se donne, au contraire, un modèle scientifique. Le XIX^{ème} siècle voit ainsi un ensemble de spécialistes nourris d'un positivisme plus ou moins subtil succéder aux tentatives romantiques de rendre hommage (et, par là, justice) aux « maîtres suprêmes ». Taine est, sans doute, le représentant le plus éminent de ce mouvement. Dans ses articles sur Balzac et sur Stendhal, il s'emploie à défendre les deux romanciers. Il ne le fait pas, toutefois, au seul motif de la sympathie que les grands écrivains pourraient inspirer, mais en montrant comment leur langage, leur style et leur projet esthétique constituent les expressions les plus abouties d'une conception particulière de l'être humain et du monde. Le jugement de valeur est second ; il doit être précédé par la compréhension intellectuelle. Cette démarche conduit Taine à élaborer la fameuse triade de la race, du milieu et du moment, qui n'est pas chargée de rendre compte entièrement de la création, mais doit, du moins, permettre de l'expliquer. Or, malgré la prudence de Taine, qui ne s'abandonne pas à un point de vue réductionniste, il faut bien constater que cette conception de la critique implique un statut différent du grand écrivain, car elle repose sur l'idée que la création n'est pas un acte solitaire, issu de la nature géniale d'un individu. Les principes d'analyse posés par Taine peuvent aujourd'hui sembler datés, et les réflexions conjointes sur l'histoire et sur la littérature qui ont été élaborées dans les dernières décennies ont établi que les jeux d'influence entre texte et contexte ont toujours lieu dans les deux sens, et qu'il n'est donc d'action entre eux que réciproque. Mais, par le renversement de perspective qu'elle impose, la critique tainienne vient, pour nous, opportunément contrebalancer l'insistance de Chateaubriand sur l'originalité du génie, et met en valeur le gain qu'il y aura, pour l'histoire littéraire, à ne pas partir d'un jugement de valeur, qui risque de nuire, en fait, à la compréhension de l'oeuvre.

L'histoire littéraire, telle qu'elle découlerait de la citation de Chateaubriand, se présenterait comme la succession de « maîtres suprêmes », si bien que l'inscription de la temporalité dans ce récit se bornerait à dérouler les effets produits par l'irruption marquante du génie. Or, si elle a le mérite de mettre la lumière sur l'originalité aux dépens des règles, cette pensée ne nous livre qu'une image bien partielle, à la fois de la réception avec sa dynamique propre, et de la création littéraire elle-même. Si elle ne désire pas se faire un discours psychologique sur le génie, la critique à proprement parler historique doit, par conséquent, suspendre tout jugement hiérarchique sur les oeuvres et s'efforcer d'appréhender le système littéraire d'une époque, dans un sens plus ou moins large.

3. 2 - Les boucles de l'histoire (littéraire)

L'exploration des rapports complexes entre l'oeuvre et la culture dans laquelle elle s'insère peut conduire, en outre, à une remise en cause plus radicale encore de la représentation de l'histoire littéraire induite par la citation des *Mémoires d'outre-tombe*. Cette dernière affirme, d'emblée, la situation surplombante des grands écrivains, qualifiés de « maîtres suprêmes ». Ce nom insiste non seulement sur leur éminence incomparable, mais sur leur rôle initiatique : ils enseignent, par les idées et les formes nouvelles qu'ils introduisent, un nouveau langage et un nouveau regard à l'humanité entière. Cette conception implique un déroulement temporel strictement chronologique, c'est-à-dire que le rapport entre deux oeuvres ne peut s'établir que dans une succession de l'avant et de l'après, et ce qui fait l'écrivain supérieur, c'est, précisément, qu'il fait date. En réalité, l'histoire littéraire ainsi entendue passe sous silence un autre type de relations entre les oeuvres, car il existe souvent des liens intimes entre des écrits d'époques variées. A ce stade, ce constat n'énoncerait qu'une limite de l'histoire littéraire, qui ne peut pas prendre en charge tous les aspects des phénomènes intertextuels. Dans son récent essai intitulé *Le plagiat par anticipation* (Paris : Minuit, 2009), Pierre Bayard pousse

plus avant cette analyse en critiquant la constante référence à une temporalité linéaire dans les récits d'histoire littéraire. A rebours de la notion de « précurseur », il met en avant celle du plagiaire par anticipation : ce ne sont pas certains aspects de *Tristan et Yseut* qui annoncent la conception de l'amour développée par les romantiques, qui auraient ainsi copié le texte médiéval, mais ce dernier qui aurait, par anticipation, plagié par avance les romantiques. En faisant la part de provocation inhérente à une telle formulation, il est utile de s'attarder sur les fondements que le critique donne à sa théorie. Il en explicite, en particulier, trois. Tout d'abord, les idées ne sont pas emprisonnées dans une oeuvre, propriétés d'un auteur unique, mais circulent d'une manière plus indéfinie, si bien qu'il est difficile, sinon impossible, d'assigner à chacune d'entre elles un auteur premier. Ensuite, « [l]'histoire de la littérature, de l'art et de la pensée (...) laisse réapparaître, à des intervalles plus ou moins longs, les mêmes thèmes, les mêmes formes, les mêmes intuitions, auréolés parfois d'un sentiment de nouveauté que dément une connaissance approfondie de l'histoire » (88-89) ; ces récurrences cycliques interdisent l'attribution de telle forme ou de telle pensée à un écrivain premier. Enfin, la situation historique d'un auteur obéit, essentiellement, à un hasard, si bien qu'il définit son projet d'écriture, entre autres, en réaction à des déterminations contingentes qui n'affectent pas nécessairement son esthétique profonde. En somme, en se limitant à une chronologie linéaire, l'histoire littéraire manque son objet, car elle emprisonne le texte artistique dans un système d'interprétation inadéquat. L'expression et la circulation des idées, l'élaboration et la diffusion des formes ne sont pas étroitement soumises à la loi de succession dans le temps. Ce n'est pas à dire qu'elles échappent à la temporalité elle-même, mais, au contraire, que ces rapports avec le temps sont multiples et se constituent dans toutes les dimensions du possible, le présent, le passé et l'avenir. La nouvelle histoire littéraire préconisée (imaginée ?) par Pierre Bayard ne doit donc pas être conçue comme un pur et simple reniement formaliste de l'histoire, mais comme une tentative de prise en compte d'aspects bien plus variés de cette dernière. « Cette nouvelle histoire littéraire ne saurait donc être une histoire figée, produite par une écriture assurée de l'existence d'une vérité à atteindre, ne serait-ce que progressivement. Elle est bien plutôt la tentative incertaine que devrait faire chaque critique, sous une forme beaucoup moins rigide que l'histoire littéraire traditionnelle, pour tenter de dégager, à l'heure où il vit, l'organisation transitoire du champ littéraire, ainsi que le jeu complexe et anachronique des influences qui l'ont déterminée » (119). En retenant un mot clef de ce dernier paragraphe, nous serions tenté de résumer la proposition de Bayard en y lisant un plaidoyer pour une histoire littéraire anachronique, mais point achronique. En voulant libérer le génie des contraintes de poétiques universalisantes et, en réalité, rigides, Chateaubriand l'aurait ainsi peut-être enfermé en lui-même, et, en tout cas, dans l'arc d'une chronologie entièrement tendue vers l'avenir créé par l'artiste, et occulté la multiplicité des processus qui sont actualisés dans la création originale.

La référence à une histoire multidimensionnelle prouve que la prise en compte de la temporalité n'implique pas une sujétion à la chronologie : l'opposition entre la source et ce qui en découle n'apparaît plus pertinente. Or, il est nécessaire d'approfondir encore la déconstruction de l'histoire traditionnelle qui sous-tend le développement de Chateaubriand, car, en présupposant une situation historique étroite de l'écriture, ce dernier juge également légitime de distinguer nettement la fiction, qui est le résultat de la création, et la réalité, qui constitue l'environnement extérieur de cette création. Le « maître suprême » surplomberait l'avenir et finirait par influencer la culture et les mentalités de l'humanité. La citation insiste sur la réalisation des oeuvres du génie : « les personnages fictifs se changent en personnages réels ». Cependant, la réflexion épistémologique sur l'histoire a jeté le doute sur cette ferme opposition. Nous n'en retiendrons, pour ce qu'elle a de frappant, que la formule de l'anthropologue Clifford Geertz : « Le réel est aussi imaginaire que l'imaginaire » (The real is as imagined as the imaginary). En ce cas, il est difficile d'assigner au génie un rôle de maître, non seulement parce que son oeuvre n'a pas une place unique et définitive dans une temporalité diverse, mais aussi parce qu'il n'agit pas sur une réalité a priori hermétique à la fiction. Les pensées du soupçon ont ainsi contribué à une forme de textualisation (sinon de littérisation) de l'histoire, qui perturbe, voire annule l'hypothèse d'une influence de la représentation fictive sur la réalité tangible. C'est Antoine Compagnon qui, dans *Le démon de la théorie* (Paris : Le Seuil, 1998, rééd. « Points », 264-265),

a livré une formulation synthétique de cette interrogation par laquelle doit passer, d'après lui, une histoire littéraire de notre époque : « En conséquence, l'historien de la littérature – même sous son dernier avatar d'historien de la réception – n'a plus d'histoire à laquelle s'adosser. C'est comme s'il se trouvait en apesanteur, car l'histoire, conformément à l'herméneutique post-heideggerienne, tend à abolir la barrière du dedans et du dehors, qui était au principe de toute la critique et de l'histoire littéraire, et les contextes ne sont eux-mêmes que des constructions narratives, ou des représentations, encore et toujours des textes ». En ne considérant dans la production littéraire que l'acte de création qu'il suppose et comprend, Chateaubriand a limité les interactions de l'œuvre avec le reste du monde. Mais il imagine, par là, une œuvre littéraire par trop fermée sur elle-même.

Après avoir réhabilité le rôle dynamique de la réception dans la définition du génie, nous nous attachons à mettre en évidence la multiplicité des instances (et de leurs interactions) telles qu'elles interviennent dans la création littéraire et dans son installation en une temporalité. C'est pourquoi nous avons, d'abord, voulu montrer que l'histoire littéraire ne peut s'en tenir à l'échelle des œuvres, mais doit les comprendre au sein d'ensembles à définir selon des critères variés et variables ; puis nous avons insisté sur la nécessité d'une historiographie multidimensionnelle, qui prenne en compte le brouillage des frontières chronologiques et logiques traditionnelles, issu de l'épistémologie de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Ces considérations renvoient, finalement, à la littérarité de l'histoire littéraire, et c'est sur ce point que nous voudrions terminer notre réflexion, en revendiquant, pour ainsi dire, l'histoire littéraire pour les écrivains eux-mêmes.

3. 3 - Imaginer son histoire littéraire

Le dernier point de notre réflexion consistera, dans une certaine mesure, à confirmer le jugement de Chateaubriand, mais par un détour qui en modifie considérablement la signification. Si nous convenons, avec lui, que le grand écrivain invente « des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général » ou sème « des idées, germes de mille autres », ce n'est pas parce qu'objectivement, il possède cette naturelle faculté, mais plutôt, justement, parce qu'il l'invente et que d'autres écrivains, avant et après lui, la lui ont inventée. Le texte littéraire tend, en effet, à se donner ses propres cautions. Pierre Albouy en avait la remarque, dans un essai sur la poésie dite personnelle de Hugo : le poète doit commencer (mais, en fait, il n'en a jamais fini avec cette ambition) par se justifier de dire « je ». Dans notre extrait des Mémoires d'outre-tombe, l'écriture s'autoriserait, dans le présent, d'une position de rupture avec les valeurs communes, et, dans le futur, de l'acclamation dont elle est censée bénéficier. Au-delà de la seule citation et à l'échelle des Mémoires tout entiers, si ce n'est de la carrière de leur auteur, il y aurait aussi, dans un tel propos sur Shakespeare, une référence au passé pour fonder le positionnement de Chateaubriand dans le champ littéraire. C'est l'exemple de ce que le linguiste Dominique Maingueneau désigne comme un « discours constituant », et il applique lui-même cette notion à la littérature dans son étude intitulée *Le discours littéraire* (Paris : Armand Colin, 2004) : « S'il y a « constitution », c'est justement dans la mesure où la scène d'énonciation qui porte le texte légitime, de manière en quelque sorte performative, le droit qu'elle prétend tenir de quelque source (la Muse, Dieu...). Il y a ainsi circularité constitutive entre la représentation que le dispositif énonciatif donne à voir de sa propre instauration et la validation rétrospective qu'il opère de ses modalités sociales d'existence : un mode de diffusion des textes, une distribution de l'autorité énonciative, un type d'exercice du pouvoir revendiqué ou dénoncé par le geste qu'instaure l'œuvre » (54-55). La caractéristique du discours littéraire consiste ainsi à s'enraciner dans une « localité paradoxale » (52), qui tient à la fois à l'insertion de l'auteur et de son œuvre dans la société réelle et à la projection imaginaire d'un lieu idéal : c'est ce que Maingueneau désigne par le nom de « paratopie ». Or, le terme de lieu doit être compris ici dans une signification largement métaphorique et peut renvoyer, en particulier, à l'histoire. Il est intéressant de constater que Maingueneau évoque, d'ailleurs, le cas de Chateaubriand pour décrire cette réinvention de l'histoire par l'écrivain : « La paratopie n'est pas une situation initiale : il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation. Chateaubriand a beau être « objectivement » un aristocrate

de l’Ancien Régime qui ne trouve pas sa place dans le monde issu de la Révolution, il n’y avait aucune nécessité pour qu’il organise une création autour de cette tension, qui ne s’avère paratopique qu’après coup » (86). La caractérisation socio-culturelle de Chateaubriand nous semble manquer singulièrement de précision, mais le propos n’en perd pas pour autant sa portée. L’intégration de l’auteur à une histoire n’est pas une donnée : elle est pensée, réélaborée et recréée. Le terme de paratopie permet ainsi utilement de mettre en valeur cette confusion de la réalité et de la fiction littéraire, qui, loin de s’opposer, s’étayent l’une l’autre dans un discours sous-jacent qui confère à l’œuvre sa légitimité. L’idée que le grand écrivain dépasse tant ses contemporains par son originalité qu’il ne peut d’abord qu’être mal compris et contesté par eux participe bel et bien de cet investissement imaginaire de l’histoire par l’écriture. Ce raisonnement doit être étendu, selon nous, à l’histoire littéraire. L’écrivain cherche une légitimité en se réclamant d’ancêtres glorieux et en escomptant une descendance abondante. Le phénomène de filiation décrit par Chateaubriand a donc une existence, mais elle n’est que très partiellement ancrée dans une réalité objective aux contours de toute façon douteux. Cette filiation est, elle aussi, un effet littéraire du texte.

Portée à un point extrême, la dimension paratopique de la littérature révèle que l’histoire pourrait bien n’être, très souvent, qu’une affabulation littéraire supplémentaire. C’est ce à quoi nous faisons allusion précédemment en annonçant une relecture de l’image chateaubrianesque de l’hérédité. S’il y a effectivement un rapport familial entre les oeuvres, il nous semble moins appartenir à la nature qu’à la décision des auteurs eux-mêmes : nous parlerions donc plus volontiers d’une filiation par adoption. Le film *Rois et reine* a récemment rappelé un discours du poète américain Ralph Waldo Emerson, qui, à la mort de son fils de sept ans, déclare qu’il n’a rien perdu, qu’il a été sauvé par son fils ; pour ainsi dire, régénéré par le sacrifice involontaire de l’enfant, il veut s’estimer adopté par lui. Cet éloge funèbre paradoxal, prononcé en 1842, c’est-à-dire six ans à peine après la première publication de notre citation, exprime avec acuité la situation des oeuvres dans le champ littéraire. La filiation ne peut y être que consentie par les fils, qui se choisissent et s’inventent des pères. En ce sens, nous rejoignons les vues de Chateaubriand, mais au lieu que la transmission héréditaire dont il parle tienne à la faculté du génie d’imposer un joug à la postérité, elle correspond à une projection imaginaire de l’écrivain qui se déguise en prophète, et à une reconstitution non moins imaginaire d’un passé de type familial par la postérité. C’est pourquoi nous proposerions que les histoires littéraires, plutôt que de chercher d’impossibles filiations objectives, assument leur créativité, et se fassent explicitement les romans de la littérature ; et, si telle ambition disconvient aux principes scientifiques de la critique, cette dernière pourrait, du moins, se tourner vers l’archive, en tentant de constituer une bibliothèque universelle des histoires littéraires imaginaires – projet borgésien, indéfini ; mais n’est-ce pas le propre de toute bonne recherche ? Nous nous contenterons de quelques exemples. Tout d’abord, la bibliothèque de des Esseintes. Le troisième chapitre d’*A rebours* énumère les livres méticuleusement choisis par le personnage bibliophile, mais aussi intéressé par les zones d’ombre de l’histoire littéraire. Le propos se concentre, en réalité, sur la littérature en langue latine, et les goûts de des Esseintes, ainsi que leurs motivations, prennent l’exact contrepied des indications que comportent les histoires littéraires latines de cette époque. La formulation la plus provocante de ce parti-pris est la suivante : « L’intérêt que portait des Esseintes à la langue latine ne faiblissait pas, maintenant que complètement pourrie, elle pendait, perdant ses membres, coulant son pus, gardant à peine, dans toute la corruption de son corps, quelques parties fermes que les chrétiens détachaient afin de les mariner dans la saumure de leur nouvelle langue ». Ce paragraphe n’innove pas une nouvelle vision de l’évolution de la littérature latine, puisqu’il ne conteste pas les fondements à partir desquels les contemporains jugeaient les textes de la fin de l’Empire occidental : la même idée de corruption, de décadence et de décomposition de la langue classique est utilisée. Déclarant implicitement la guerre aux jugements académiques, Huysmans en reprend les critères. Mais il les inverse, et tout ce qui était considéré comme un vice est systématiquement retourné en vertu de cette littérature. Ce passage reflète ainsi une double invention : l’invention d’une originalité complète vis-à-vis des contemporains et l’invention d’une lointaine parenté dans le latin du Bas Empire. S’il fallait reprendre les images de Chateaubriand, ce serait Huysmans qui sèmerait ici les graines de la littérature

latine tardive. Du même coup, il se positionne lui-même en représentant par excellence d'une écriture décadente. Dans cet enchevêtrement de relations intertextuelles, ce serait une gageure que de prétendre départager le grand écrivain de celui qui l'aurait suivi. Il n'en va pas très différemment d'un passage célèbre du premier Manifeste du surréalisme. Breton y énumère certains précurseurs du surréalisme :

« Swift est surréaliste dans la méchanceté.

Sade est surréaliste dans le sadisme.

Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.

Constant est surréaliste en politique.

Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.

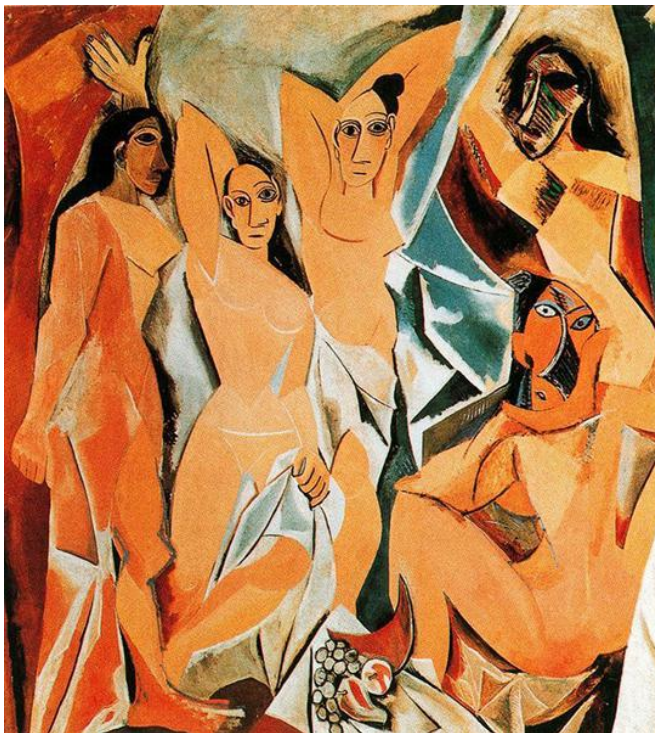
(...)

J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'entre eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles – très naïvement ! – ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste, (...). C'étaient des instruments trop fiers, c'est pourquoi ils n'ont pas toujours rendu un son harmonieux. »

Ces quelques lignes explicitent les relations très diverses que Breton entend nouer avec l'histoire littéraire. Il ne faut pas, en effet, oublier que ce texte appartient à un manifeste. L'auteur et les partisans d'un tel discours se reconnaissent donc dans la figure du précurseur : un manifeste est chargé d'ouvrir la voie à de nouvelles possibilités, en l'occurrence plus particulièrement esthétiques. Ce sont donc les surréalistes qui devraient occuper la position de « maîtres suprêmes ». Pourtant, ces révolutionnaires de la littérature (et de la vie) ne s'en tournent pas moins vers d'illustres devanciers afin de légitimer leur entreprise, car si la liste citée comporte des auteurs moins connus qui peuvent passer pour des découvertes de Breton, Chateaubriand, Hugo, ou encore Desbordes-Valmore peuvent difficilement prétendre au statut d'auteurs inconnus. L'une des fonctions de ces références consiste, par conséquent, à déceler les traces d'un surréalisme dans la littérature antérieure, pour ancrer le mouvement dans une tradition qui justifie la systématisation de tendances anciennes déjà. Il était nécessaire alors, pour l'auteur du manifeste, à la fois de mentionner ces grands prédécesseurs et de les tenir à distance, pour ainsi dire en respect, afin de ne pas être pris pour un révolutionnaire déjà bien conservateur. Une fois encore, il n'y a pas de maître et de disciple : les relations entre Swift et les autres, d'une part, et les surréalistes d'autre part, ne suivent pas un modèle unique, et, surtout, elles sont composées en fonction d'enjeux polémiques et poétiques : c'est dire assez combien elles doivent à l'imagination. Enfin, nous recourons à un dernier exemple, qui fera appel autant à l'imagination des lecteurs et des interprètes qu'à celle des auteurs, illustrant définitivement le caractère rêvé des histoires littéraires. Nous pensons aux cycles épiques de la littérature médiévale, ainsi qu'aux Lais de Marie de France de la même époque, et en reprenons les analyses conduites par Michel Zink à partir de sa leçon inaugurale au Collège de France en 1995 (parue sous le titre *Le Moyen Age et ses chansons* ou un passé en trompe-l'oeil) et continuées dans une série de cours plus récente, intitulée « La poésie comme récit ; des nouvelles de l'amour ». La notion centrale de l'interprétation de Michel Zink est la « latence du passé » dans les chansons de geste médiévale. Sans cesse, ces dernières renvoient à un avant, un avant-texte, une chanson antérieure qui comprendraient une version intégrale de l'histoire dont ces textes ne content qu'un épisode particulier. C'est un passé latent, par rapport auquel les épopées médiévales se présentent comme un souvenir fragmentaire. Ces allusions à un texte entier ont souvent conduit les spécialistes à rechercher un arché-texte pour rendre compte des textes dont nous disposons. Or, l'hypothèse formulée par Michel Zink, c'est qu'au moins dans un nombre important de cas, ce texte n'existe pas, qu'il n'est qu'un fantôme invoqué par les conteurs épiques pour asseoir leur légitimité. Le souvenir d'un récit antérieur fonderait l'épopée française qui n'existe que sous la forme discontinue de fragments. Mais ces fragments ne seraient que le démembrement d'un récit fictif. Ce point de vue peut être justifié par l'étude d'un autre type d'oeuvres, les Lais de Marie de France. L'auteur y fait régulièrement référence à des lais lyriques bretons qui constitueraient sa source. Sur eux, nous ne savons presque rien. Certains doutent même que ces lais aient été composés d'autre chose que de musique. De plus, il n'est pas évident que la connaissance de la langue bretonne ait été

si répandue dans le milieu de Marie de France, si bien que leur usage ne devait au moins pas être aisé. A l'inverse, la lecture des Lais de Marie de France révèle de nombreux emprunts à des chansons de troubadours : ces textes nous sont bien connus, en revanche. L'opposition entre le traitement de ces deux sources possibles est frappante : tandis que les références revendiquées sont constituées de textes peu identifiés et difficiles, les références à des textes d'un accès bien plus facile (dès le Moyen Age), elles, sont dissimulées. De la latence du souvenir, Michel Zink déduit ainsi une latence du possible, c'est-à-dire qu'il affirme que les allusions à un texte antérieur, souvent construites fictivement, peuvent susciter ce texte rêvé, plus qu'elles ne s'en inspirent, à proprement parler. Il n'y a peut-être pas de meilleure illustration du statut fictif de toute histoire littéraire. Quel est, dans ce cas, l'avant-texte et l'après-texte ? Le précurseur et le successeur ? Le père et le fils ? C'est, en quelque sorte, le fils qui accouche du père.

Conclusion



[Bilan] Le passage de Chateaubriand qui a servi de point de départ à notre réflexion recourt à l'histoire contre les règles universelles et fait, par là, ressortir l'originalité créative propre aux grands écrivains. Toutefois, nous avons vu, d'abord, qu'il n'accordait pas son plein rôle à la réception, réduite à une instance passive, à laquelle la supériorité des génies s'imposerait. Enfin, nous sommes parti de cette revalorisation de la réception pour suggérer une histoire littéraire plus ouverte aux diverses instances qui interviennent dans le processus de création littéraire. La notion de « maître », en particulier, pour pertinente qu'elle soit dans le domaine de l'appréciation esthétique, pourrait conduire à plusieurs erreurs : tout d'abord, elle ne rend pas compte des mouvements structurels plus vastes de l'histoire de la littérature, puisqu'elle concentre l'attention

sur quelques écrivains réputés exceptionnels ; en outre, elle ne prend pas en compte la complexité des relations intertextuelles, qui ne suivent pas une chronologie linéaire. Enfin, fort de ces remarques, nous avons essayé d'établir que, puisqu'elle est si puissamment déterminée par les écrivains, il convenait mieux de rendre l'histoire littéraire à son domaine, l'imagination créative.

[Ouverture] L'histoire littéraire, reconstruite après-coup par un regard rétrospectif, témoigne d'une tentative de rationalisation de l'évolution temporelle. L'histoire de l'art a elle aussi voulu fixer une progression pour les arts visuels : pensons par exemple à la notion d'« arts premiers » qui a émergé dans les années 1970 et qui déprécie les formes d'art venant de civilisations qui ont peu de données écrites. Ces arts, comme les masques africains, ont pourtant directement inspiré la peinture et la sculpture d'avant-garde, comme la toile *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso (1907). Les masques d'Afrique ne seraient-ils pas moins « primitifs » que la peinture néoclassique de J.-L. David ?