

Les limites de l'histoire littéraire.

Sarah Mouline
Master de littérature française « de la Renaissance aux Lumières »

« Pourquoi s'occuper de littérature morte ? »

C'est ce que se demande Asja Lacis lors de son entretien avec Walter Benjamin, alors que ce dernier travaille sur la tragédie baroque allemande du XVII^e siècle. Cette question, bien que sa formulation soit lapidaire, peut nous être familière. En tant qu'étudiants en lettres modernes, nous sommes souvent amenés à faire le constat suivant : nous passons plus de temps avec des morts qu'avec des vivants. Cet état de fait devait bien résulter d'un choix. Si notre temps était ainsi réparti, entre les vivants et les morts, il devait y avoir une raison, mais laquelle ? Pourquoi s'occuper de littérature morte ? Il serait bon de savoir ce que cette appellation désigne. Parler d'une littérature morte impliquerait qu'il y ait une littérature vivante. La littérature morte serait-elle celle du passé ? Mais à partir de quand peut-on parler de passé ? Une œuvre vivante serait une œuvre qui vit encore aujourd'hui, une œuvre dont on parle, une œuvre que l'on consulte, à laquelle on se réfère. Pour qu'une œuvre soit qualifiée de « vivante », la date de sa création importerait moins que sa présence dans l'époque contemporaine, sa présence *parmi nous*. Il s'agirait alors de ces discours qui sont eux-mêmes à l'origine d'autres discours, de ces discours qui, selon Michel Foucault « indéfiniment, par-delà leur formulation, sont dits, restent dits, et sont encore à dire »¹. La littérature morte ne serait donc pas nécessairement celle des siècles passés, mais celle qui ne fait pas parler, celle qu'on ne fait plus parler, celle qui n'est plus *commentée*. Il ne tiendrait alors qu'à nous, vivants, de la tirer du silence, de s'en occuper.

Or ce que Michel Foucault appelle le « secret » ou la « richesse » que garderait en eux des textes que l'on garde ne sont guère évoqués par les manuels d'histoire littéraire (du moins par ceux qui nous ont été proposés). Ces derniers inscrivent les œuvres dans une temporalité linéaire et écrivent autour de l'œuvre. Elles sont présentées comme inscrites dans un *télos*, se suivant les unes les autres, déterminées par ce qui a précédé et par leur contexte historique. L'étude de ces textes s'apparente souvent à l'étude de leur forme et ce qu'on appelle les « procédés littéraires ». Or cette présentation, en reconstituant le contexte historique dans lequel l'œuvre est née, présente celle-ci comme elle fut alors et non comme elle est aujourd'hui.

¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24.

Nous nous interrogerons donc dans un premier temps sur les difficultés que soulèvent l'enseignement même de la littérature, puis nous essaierons d'approfondir la question de la transmission des textes littéraires du passé qui proviennent jusqu'à nous.

Comment enseigner la littérature ? La lecture est avant tout une expérience personnelle, celle du texte. Pourtant ce texte est un lieu de partage, de transmission d'une pensée à un lecteur. Seulement, si la lecture peut être perçue comme un échange, un dialogue avec l'auteur, il s'agit d'un échange bien particulier puisque nous disposons seulement du texte. Ce dernier peut être reçu de multiples façons par le lecteur. Nous pouvons même imaginer qu'il y ait autant de lectures différentes que de lecteurs. Le texte entre alors en résonance avec de nombreuses pensées, avec d'autres textes en fonction des rapprochements faits par le lecteur. Comment alors enseigner cette matière ? Deux procédés nous viennent à l'esprit : l'étude du contexte historique qui a vu naître l'œuvre étudiée et l'étude des « procédés littéraires », des figures de style.

Or ces deux approches montrent rapidement leurs limites : la première inscrit l'œuvre dans un flux d'autres œuvres, elle l'englobe dans une reconstitution historique. Celle-ci est alors souvent présentée comme déterminée par le contexte socio-politique dans lequel elle s'inscrit. Elle paraît alors étudiable comme un phénomène historique et déterminée par un contexte dont l'étude nous aiderait à comprendre l'œuvre. Cela est en effet d'une certaine aide, mais cette approche glose autour de l'œuvre. Tout ce que l'on peut alors formuler sur la vie de l'auteur, l'année de la publication, les conditions d'impression, de représentation de l'œuvre au théâtre, etc. commenteront tout excepté ce qui fait de l'œuvre une œuvre d'art. Or justement, seuls ces éléments là semblent pouvoir être enseignés. Peut-être pouvons-nous seulement transmettre des éléments factuels. Le reste semble relever de la sensibilité individuelle.

Ainsi, s'il y a une relation possible entre le texte et son lecteur, y a-t-il une relation possible entre ces lecteurs ? Oui, probablement car le sens est à construire ensemble. Cependant, le professeur, celui qui « enseigne » la littérature est, ou du moins adopte parfois, une position d'autorité. Aux yeux des élèves il est celui qui sait, celui qui a la solution. Or, comme l'écrit Jacques Derrida dans *De la grammatologie*, « il n'y a pas de hors texte », c'est-à-dire que le sens n'existe pas quelque part. Le texte est à la disposition de tous. Les explications historiques l'éclairent, certes, mais ne disent rien de ce

« secret », auquel fait allusion Michel Foucault dans *L'ordre du discours*, qu'il renferme.

Par ailleurs en replaçant l'œuvre dans son contexte, en reconstruisant autour de l'œuvre les lieux qui l'ont vu naître, l'œuvre perd sa forme de trace. Elle nous est parvenue, elle est aujourd'hui parmi nous. Elle n'est pas seulement une œuvre de son siècle mais une œuvre de ce siècle lue par des individus, des sujets, du vingt-et-unième siècle. Aussi l'étudier seulement à la lumière de son siècle ne permet pas d'étudier ce cheminement. L'œuvre nous parvient drapée des siècles traversés. Celui qui commente l'œuvre peut-il s'extraire du siècle duquel et dans lequel il écrit ? Selon Walter Benjamin : « Il ne s'agit pas de représenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur époque, mais de représenter, à travers l'époque où elles sont nées, l'époque qui les prend pour objet de connaissance, c'est-à-dire la nôtre »¹. Ainsi, quand nous disons quelque chose sur l'œuvre que nous commentons, nous disons quelque chose sur le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Tout ce que nous disons d'une œuvre nous engage. Le commentaire, tout comme la critique fait appel à une notion de responsabilité. Le discours des histoires littéraires, en présentant les œuvres comme des événements s'engendrant les uns les autres, se dédouane de cette responsabilité.

L'étude des « procédés littéraires », quant à elle, qui est une étude rhétorique de l'œuvre approche celle-ci comme une construction établie obéissant à des règles. Elle devient une œuvre décharnée dont on étudie scrupuleusement le squelette. Certes, le texte est tout ce que nous avons. Toutefois, peut-être faudrait-il envisager les figures de style non pas comme destinées à produire des « effets », mais à exprimer par une image, par un agencement de mots, une réalité du monde. Il nous semble en effet que la mise à distance opérée par l'appareil rhétorique procède à une déconstruction du sens.

Cette façon d'aborder la littérature ne permet pas d'envisager ce qui nous semble être le véritable problème : Comment aborder des textes qui parlent d'un lieu, d'un site qui n'est pas le nôtre? Comment ces textes parviennent-ils jusqu'à nous ?

Nous l'avons vu, la perspective de l'histoire littéraire ne permet pas de penser le site de l'œuvre en même temps que le site de l'accueil. Il s'agit donc de savoir comment accueillir une parole qui nous vient d'un site qui est à la fois le nôtre, en tant qu'il est

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. Theodor W. Adorno, Gershom Sholem, nouv. ed. par Rolf Tiedemann & Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Mein Suhrkamp 1991, vol. I, 3, p. 1046.

toujours présent aujourd'hui, et étranger, en tant qu'il n'existe plus qu'en tant que trace. La métaphore du site indique que la pensée contenue dans une œuvre ne parle pas du même endroit que celle de sa réception. L'espace entre cette parole et la réception est d'autant plus grand que le temps qui les sépare est important. La difficulté étant encore redoublée par son caractère fragmentaire qui ajoute l'énigme à l'éloignement. C'est ce que constate Martin Heidegger dans le dernier chapitre des *Chemins qui ne mènent nulle part* où il interroge la réception du fragment d'Anaximandre dont nous reproduisons la traduction proposée par Nietzsche :

« D'où les choses ont leur naissance, vers là aussi elles doivent sombrer en perdition, selon la nécessité ; car elles doivent expier et être jugées pour leur injustice, selon l'ordre du temps. »¹

Ce fragment nous est parvenu grâce au néoplatonicien Simplicius qui l'introduisit dans son commentaire de la *Physique* d'Aristote. Or, Heidegger déplore le fait que ce fragment soit lu en fonction de l'étalon constitué par la philosophie de Platon et d'Aristote qui informe la philosophie qui se situe avant et après ces deux philosophes. Selon lui, la pensée historisante obscurcit le sens du texte et son caractère « initial ». Il oppose l'« historisation » à l'« historial », la première démarche tendrait à tirer la parole d'Anaximandre à nous, la seconde la laisserait surgir devant nous et essaierait de penser la chose en elle-même sans la contextualiser en déterminant un avant et un après.

Cette distinction d'Heidegger nous permet de mieux formuler ce qui nous semble insatisfaisant dans l'approche historiciste, celle-ci ne permettant pas de penser une œuvre dans ce qu'elle a à nous dire mais seulement à ce que nous avons à dire d'elle. L'approche « historique » au contraire permet de mieux souligner ce qu'apporte le texte au sein de l'époque dans laquelle il affleure. En ne l'appréhendant pas par rapport à un paradigme elle préserve l'intensité de la rencontre.

Cet exemple de la parole d'Anaximandre nous intéresse également car il s'agit d'un fragment qui nous soit parvenu par le biais d'un commentateur d'Aristote. Il s'agit donc d'un texte extrait de la disparition, qui a « survécu » à la disparition. Les textes qui nous parviennent sont des récits qui ont eu lieu, qui ont eu la possibilité d'être et de venir jusqu'à nous. Il s'agit alors de se demander si cette traversée du temps est due à une qualité intrinsèque du récit ou à son appréhension.

¹ Martin Heidegger, *Les Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel Gallimard, 1962, p.387.

Ce n'est pas simplement l'ancienneté d'une parole qui lui confère son autorité mais son caractère fondateur ou initial et notre capacité à l'accueillir comme nous l'avons vu grâce au détour par la pensée d'Heidegger. De plus, en creux, en comparant ses choix de traduction avec celle de Nietzsche, Heidegger nous suggère que tous les commentaires ne fécondent pas pareillement les grands textes. C'est ce que cherche à délimiter Michel Foucault dans *L'ordre du discours*. Son analyse nous intéresse particulièrement puisqu'il démontre que trois conditions président à l'émission et à la réception d'un discours. Tout d'abord des procédures d'exclusion, ensuite des procédures internes au discours lui-même qui sont des principes de classification, et enfin une sélection de ceux qui peuvent émettre ou recevoir un discours. Le premier critère se subdivise lui-même en trois qui sont l'interdit, la distinction entre folie et raison, et le plus déterminant : la distinction entre vérité et fausseté. Chaque époque détermine le critère de la vérité et les discours sont sélectionnés en fonction de ce critère. Pour Foucault, la vérité n'a pas à voir avec l'essence des choses mais avec la signification que leur donne chaque époque, signification qui se déplace au fil du temps, de sorte que les critères eux même soient mouvants. Le second critère se subdivise lui en deux sous-critères : les procédures internes de sélection des discours sont le commentaire et la fonction de l'auteur. Ici, ce sont les discours eux-mêmes qui exercent un contrôle sur leur diffusion. Le principe du commentaire est d'établir une hiérarchie entre les textes commentés qui sont les textes importants, inépuisables, qui sont la source d'autres textes et la masse des discours qui sont des répétitions. Cependant la délimitation n'est pas absolue dans la mesure où les grands textes eux-mêmes se commentent, comme l'illustre le poème de José Luis Borges « La biblioteca de Babel » : les textes s'interpénètrent. Cette hiérarchie délimite deux espaces, celui des textes fondamentaux, et un autre, celui de la répétition qui lui est subordonné. Le rôle de l'auteur dans la raréfaction dont parle Foucault, consiste en une inscription d'un texte dans une œuvre, inscription qui va jusqu'à la tentative de donner un auteur à des textes anonymes comme ceux du moyen-âge. Le troisième critère permet un double contrôle à la fois qui peut avoir accès au discours et quelle région du discours peuvent être explorées : le discours est prononcé ou écrit au sein d'une institution et l'émission du discours est enveloppée d'un rituel qui lui est propre et lui confère sa validité. Plus qu'un discours sur les œuvres littéraire, *L'ordre du discours* de Michel Foucault est une recherche des conditions de validité du discours. La vérité, qui est non essentielle

mais dépend de l'horizon de chaque époque, devient une chose relative. L'intérêt de Foucault est de montrer ce qu'il y a d'institutionnel dans l'abord des textes. C'est-à-dire que la sélection des discours valides est une affaire « sociale » et ne dépend pas seulement d'une valeur intrinsèque de l'œuvre. Une telle perspective tient davantage de l'histoire que de la réflexion sur la littérature elle-même. Sans s'assimiler aux perspectives historisantes de l'histoire littéraire, Foucault ne s'intéresse pas directement aux œuvres mais presque exclusivement au contexte dans lequel elles sont énoncées. Cette perspective diffère radicalement de celle de Benjamin : la vérité d'une œuvre pour Benjamin est contenue dans son essence, dans les idées. Plus que l'histoire de l'appréhension des textes, c'est au texte même qu'il faut revenir. Il s'agira donc pour nous de nous demander comment aborder un texte dans sa vérité, au sens de Benjamin, à travers le temps.

Puisque le fragment d'Anaximandre est parvenu jusqu'à nous, nous pouvons le percevoir comme un texte qui a survécu, il s'agit donc de littérature vivante. Toutefois le fait de traverser les siècles ne suffit pas à faire de l'œuvre une œuvre « vivante ». Lorsqu'Asja Lacis emploie le terme de « littérature morte » elle désigne l'objet d'étude de Walter Benjamin au moment de leur rencontre en avril 1924, soit la tragédie baroque allemande du dix-septième siècle, littérature « connue que de quelques spécialistes », tragédies « jamais jouées ». La littérature nous arrivant des siècles précédant ne parle pas d'elle-même. C'est à nous d'aller vers l'œuvre. Cela requiert peut être l'intuition que l'œuvre a encore quelque chose à dire aux lecteurs d'un siècle que l'auteur ne pouvait qu'imaginer. C'est ainsi que Walter Benjamin aborde, dans son article *Le Narrateur*, l'histoire du roi d'Egypte Psamménite racontée par Hérodote :

Lorsque celui-ci eut été vaincu et fait prisonnier par le roi des Perses Cambyse, ce dernier résolut d'humilier le captif. Il donna l'ordre de le placer sur le chemin que devait suivre le cortège triomphal des Perses. Et, de plus, il fit en sorte que le prisonnier pût voir passer sa fille, réduite à l'état de servante, allant à la fontaine avec une cruche. Alors que tous les Egyptiens, à se spectacle, se plaignaient et se lamentaient, Psamménite seul ne disait mot et restait immobile, les yeux rivés au sol ; et voyant peu après son fils qu'on emmenait au supplice avec le cortège, il ne bougea pas davantage. Mais lorsqu'il reconnut ensuite, dans les rangs des prisonniers, un de ses serviteurs, un vieillard misérable, alors il se frappa la tête avec les poings et présenta tous les signes de la plus profonde désolation.¹

Cette histoire, selon lui, « montre ce qu'est un véritable récit », qui contrairement à l'information « ne se livre pas », mais « garde sa force rassemblée en lui, et offre longtemps encore matière à développement ». Cette formulation nous paraît très éclairante. En effet cette histoire interroge, elle nous étonne et c'est peut-être cet

¹ Walter Benjamin, *Oeuvres*, Gallimard, 2000, p. 124.

étonnement qui est à l'origine d'autres récits qui questionneront le texte. D'ailleurs Benjamin cite un élément de réponse proposé par Montaigne dans ses *Essais*. L'histoire rapportée par Hérodote, qui est déjà un discours devient elle-même la source d'un autre discours. L'histoire racontée se voit ainsi reprise, développée, commentée. Ce texte ressemble, selon la très belle métaphore de Benjamin, à « ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides, et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif ». Cette image évoque une temporalité qui diffère de la temporalité linéaire. Si celle-ci se présente comme un enchaînement d'événements, le temps que souhaite activer Benjamin est un temps qui anticipe quelque chose. Le commentaire est attendu pour interpréter le texte, et ce différé temporel entre l'œuvre et son commentaire est nécessaire à la fécondation du texte.

Le temps est d'autant plus nécessaire que lui seul peut révéler l'œuvre. C'est parce que l'œuvre nous parvient comme une trace du passé qu'elle a un pouvoir d'évocation. La littérature doit mourir pour être découverte. Dans le hors-d'œuvre de *l'Origine du drame baroque allemand*, Irving Wohlfarth cite cette phrase de Benjamin : « Sur terre nous avons été attendus »¹. Nous venons de le voir, si le texte littéraire est fait pour être commenté, cela induit que le temps qui le sépare de son commentaire active son sens. Le présent a été anticipé par le passé. Tout se passe comme si l'œuvre ne pouvait être révélée que par son étrangeté et qu'elle ne pouvait l'être au sein d'un temps pour lequel elle n'était pas encore obscure. Or, il nous faut nous débarrasser de nos habitudes de lecture qui nous font aborder les textes en les rendant familiers. Il nous faut au contraire accepter et reconnaître l'étrangeté du texte sans l'intégrer dans un plan. En effet, selon Benjamin, la vérité du texte n'est apparente que si elle est extraite d'un plan. Seul le temps fait œuvre car il faut que reste l'étrangeté. Si l'œuvre nous parvient comme une ruine c'est ainsi qu'il faut la recevoir, et non chercher à reconstruire l'édifice dont elle est le fragment. Dans l'approche historiciste, l'œuvre est doublement morte car la mortification n'est pas féconde. Pour Benjamin, l'œuvre seulement est morte et c'est parce qu'elle est morte qu'elle peut devenir objet de savoir.

La vérité des choses réside pour Benjamin dans l'idée. Or, on ne peut accéder à l'idée que par les phénomènes. Ces-derniers ne peuvent être pris intégralement, d'où la

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, hors-d'œuvre, Champs Flammarion, 1985, p. 21.

nécessité de la médiation du concept. Ce dernier nous permet de passer du phénomène empirique à l'idée, il est ce par quoi nous parvient le phénomène, car « les phénomènes n'entrent pas intégralement dans le monde des idées, dans leur état empirique brut, encore mêlé de paraître, mais seulement à l'état d'éléments, sauvés ». Si nous revenons à ces définitions théoriques, c'est parce qu'il nous semble qu'elles éclairent l'approche de Benjamin du Trauerspiel. Benjamin cherche la vérité de l'œuvre, où peut être même devrait-on dire la vérité contenue par l'œuvre, « car ce n'est pas en soi que les idées se présentent, mais uniquement par un agencement, dans le concept, d'éléments qui appartiennent à l'ordre des choses »¹. Si les phénomènes sont à l'abri dans les idées, la présentation des idées se fait par la médiation de la réalité empirique. Or de même que les phénomènes n'entrent pas intégralement dans le monde des idées, l'œuvre ne doit nous parvenir que partiellement pour que sa vérité se révèle. S'occuper de littérature morte prendrait alors tout son sens, car il semblerait que certaines œuvres doivent traverser la mort pour revêtir ce que Hallmann, cité par Benjamin, appelle : « la robe emperlée de l'Eternité »². Leur aspect phénoménal doit disparaître pour laisser seule l'idée. Pour comprendre ce processus il nous faut revenir à l'image benjaminienne de l'allégorie comme ruine. Si elle est obscure, c'est ainsi que nous la comprenons : l'objet pris dans l'allégorie disparaît, seule la trace qu'est l'allégorie reste et nous parvient. C'est ce que nous entendons dans la phrase suivante :

Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celui-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir.³

Benjamin développe ce que le « bon plaisir » de l'allégoriste implique :

Il en sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'y a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste.

L'allégorie apparaît donc comme le concept par lequel nous recevons les phénomènes. Le signifiant nous parvient sans le signifié. Le temps est nécessaire pour que le langage ne soit plus qu'un simple outil de communication mais revête une dimension plus symbolique.

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Champs Flammarion, 1985, p. 30.

² *Ibid.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 197.

Nous avons parcouru plusieurs approches des textes dont la diversité est éclairante. Pour Heidegger « l'antique et l'ancienneté antique ne sont, en eux-mêmes, d'aucun poids ». L'autorité de la parole d'Anaximandre vient de son caractère initial. Chercher la source de la pensée occidentale dans la parole d'Anaximandre, n'est-ce pas substituer une approche historicisante à une autre ? Si Michel Foucault s'est également intéressé à ce qui faisait l'autorité d'un texte, l'autorité qu'il lui confère est une autorité sociale. Son approche peut nous sembler parcellaire dans la mesure où il ne laisse pas de place à l'œuvre. Il ne considère pas l'œuvre littéraire. Nous trouvons avec Benjamin de nombreux éléments de réponse à notre interrogation principale qui est la réception et l'appréhension d'une œuvre passée. Benjamin propose de revenir à l'œuvre et à son étrangeté car selon lui « l'autorité d'un énoncé dépend si peu de sa clarté que son obscurité peut au contraire la renforcer »¹. C'est dans l'obscurité de l'œuvre que réside son autorité car c'est une parole qui demande révélation. Cette approche nous touche particulièrement car elle renouvelle considérablement l'appréhension des textes du passé. Si l'analyse de Benjamin se concentre sur le drame baroque allemand, soit sur des œuvres du dix-septième siècle, nous sommes conscients que nous l'avons élargie car sa portée dépasse le corpus étudié.

¹ *Ibid.*, p. 223.