

L2- Notions de littérature : La valeur de l'œuvre littéraire

Cours du mercredi 2 décembre

Une information importante d'abord : il ne nous reste plus que deux séances de cours en comptant celle d'aujourd'hui. L'évaluation de cette UE se fait en contrôle continu, ce qui signifie que

le mercredi 16 décembre, à la place du cours, vous serez évalués.

Je vous préciserai la semaine prochaine si cette évaluation se déroule sur Teams ou sur Plubel mais il faut vous préparer à une évaluation un peu plus longue que la durée du cours, soit entre 1 h 30 et 2 heures. Il y aura quelques questions de connaissances sur le cours (mais peu puisque vous composerez chez vous) mais surtout des questions de réflexion sur des textes voire des images.

Retour au cours sur la valeur. Nous avions commencé lors de la dernière séance à nous demander selon quels critères il est possible d'en juger. Le premier critère évoqué était celui de la **genèse et de l'intertextualité** à l'œuvre dans les textes littéraires. Il faut y revenir un instant pour faire le « corrigé » de la question que je vous posais, à savoir à quels signes on identifie le jeu de Laforgue avec le modèle baudelairien.

Quelques pistes de réponses :

- la reprise du titre : « spleen » est le titre d'une section des Fleurs du Mal mais aussi de 4 poèmes du recueil
- la forme du sonnet (« Spleen » 1)
- le thème de la pluie (« Spleen » I, III, IV)
- le thème de la nuit (« Spleen I, IV)
- le thème de l'ennui (« Spleen » II)
- de même l'image de la pluie qui ressemble dans sa chute aux barreaux d'une prison
- l'évocation du « vieux cerveau » qui fait écho au « crâne » baudelairien (« Spleen » IV)

Nous allons aborder aujourd'hui trois critères :

- le style
- la composition (le travail sur la structure de l'œuvre)
- le jeu avec les codes génériques et les topoi

2) Le style

Nous n'entrerons pas ici dans les débats complexes et en réalité peu fructueux auxquels se sont livrés les théoriciens de la nouvelle critique. Antoine Compagnon y consacre un chapitre de son *Démon de la théorie* auquel je renvoie ceux qui souhaitent avoir une vision plus complète de la question. Tour à tour défendant puis réprouvant la notion même de style, les représentants de la nouvelle critique (en premier lieu Barthes et Genette) ont en tout cas définitivement fait voler en éclat la dichotomie entre fond et forme, style et contenu, qui a présidé très longtemps dans l'analyse littéraire : le style était un ornement, voire une norme, un langage « soutenu » qu'il fallait imiter. La nouvelle critique souligne au contraire que la forme fait sens.

L'idée n'est en réalité pas neuve : Flaubert l'avait déjà signalé dans une lettre à Louise Collet : « **Le style [est] à lui seul une manière absolue de voir les choses.** » De la même manière, pour Proust, « **le style n'est nullement un enjolivement, comme croient certaines personnes, ce**

n'est même pas une question de technique, c'est - comme la couleur chez les peintres - une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus. » (Entretiens de 1913)

L'idée de *vision* est commune aux deux auteurs : le style révèle une pensée et un imaginaire. A la fin de son chapitre consacré aux débats théoriques sur le style, Antoine Compagnon conclue que « **le style existe bel et bien** ». Il revient sur les aspects du style qui ont résisté à tous les assauts de la théorie : d'abord, le style est une variation formelle sur un contenu stable - c'est la façon de dire de manière différente un contenu similaire.

On pourrait illustrer ces propos par les *Exercices de style* de Queneau, ou à la fameuse tirade du nez de Cyrano dans la pièce d'Edmond Rostand. Le style est donc un choix entre plusieurs « écritures ». C'est enfin un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre, permettant d'en identifier et d'en reconnaître l'auteur. Le style aurait comme équivalent en musique l'empreinte vocale. C'est une comparaison que les auteurs ont souvent suivie pour parler de leur style, de leur « voix de papier » : Verlaine évoque par exemple sa « chanson grise », et souhaite que son style soit avant tout musical : « De la musique avant toute chose ». (*Art poétique*) Le vers impair lui permet d'atteindre cette musicalité qui n'a rien de purement formel : l'impair traduit le boitement de l'être, la lacune existentielle. La littérarité du style est liée au fait qu'il soit unique, singulier. Le style de Duras est immédiatement reconnaissable – elle le comparait à la voix de la Callas, imparfaite selon les puristes mais immédiatement reconnaissable : là est la valeur de l'œuvre.

Le style, qui donne à entendre une voix unique et reconnaissable, constitue donc un critère de valeur littéraire. Jamais pur ornement, il est en effet porteur d'une « vision », un rapport singulier au monde et au langage. Nous le verrons, le pastiche ou la parodie sont bien la preuve du caractère en réalité inimitable d'une œuvre littéraire portée par un style.

3) Le travail sur la structure de l'œuvre

Paul Valéry considérait à raison qu'une œuvre littéraire signifie également par sa forme globale (Valéry était architecte). Si l'on se place dans une problématique moderne, ce qui nous intéresse est moins le strict respect de la forme comme dans le Régime des Belles Lettres que son détournement. Précisons néanmoins que la valeur d'une œuvre a longtemps été fonction du respect des règles formelles qui régissaient les sous-genres. La poésie et le théâtre, genres très codifiés depuis Aristote, devaient répondre à une forme stricte : cinq actes pour la tragédie (règle généralisée à l'époque classique), un dénouement obligatoirement heureux pour la tragi-comédie ; des formes très contraintes en poésie : rondeau, ballade, et sonnet, la forme la plus contrainte. Dans son *Art poétique*, Nicolas Boileau recommande le strict respect de la forme : c'est dans l'harmonie que se prouve la valeur littéraire. Cet idéal, qui se prolonge au 18^{ème} siècle dans ces deux genres très codifiés, est néanmoins perturbé par le succès du « genre bâtard » qu'est le roman, et qui lui, n'a pas été théorisé. L'on peut d'ailleurs considérer que le passage progressif du vers à la prose et la libération des règles dans le théâtre comme dans la poésie, est l'effet de l'influence du roman. Au cours du 19^es, des poètes comme Corbière et Rimbaud démantibulent ce pauvre sonnet en y faisant proliférer la ponctuation ; Rimbaud expérimente ensuite le poème en prose, le vers libéré (présenté comme vers mais non rimé) puis le vers libre dans *Illuminations*. Au théâtre, courant 18^e siècle, Marivaux et Lesage, en quête de « naturel », abandonnent définitivement le vers rimé, et ne s'en tiennent plus forcément au nombre d'actes prescrits (*L'Epreuve* de Marivaux est par exemple une pièce en un seul acte). Le travail sur la forme devient donc un choix signifiant.

Le travail de la structure fait donc partie des critères de littérarité. L'on peut aussi faire référence à la manipulation que l'abbé Prévost met en place dans *Manon Lescaut*, tout simplement en ouvrant son roman sur la vision de Manon enchaînée avant sa déportation en Amérique, épisode qui ne viendra que bien plus tard dans le récit de Des Grieux. Ce faisant, il invite le lecteur à procéder à une lecture de type tragique qui sera justement celle de Des Grieux ; cette vision saisissante planera comme une fatalité sur toute la narration. Fatalité ou manipulation dans le travail

de composition ? Là est toute l'ambiguïté du roman. L'on peut enfin faire référence à la virtuosité avec laquelle Flaubert, dans l'épilogue de *l'Education sentimentale*, raye d'un trait tout ce qui précède : ce que les deux amis ont partagé de meilleur s'est passé avant la diégèse proprement dite, qui semble comme annulée. Ainsi se réalise le « livre sur rien ». A ces deux exemples romanesques, l'on peut ajouter un exemple poétique paroxystique, celui du sonnet en -yx de Mallarmé : tout le sonnet vise à sa propre disparition. A la pointe, au vers 14, un « septuor » de scintillations se fixe dans l'oubli d'un reflet. (se fixer dans un oubli, avouez que cela ressemble drôlement au fait de disparaître !) Or ce septuor scintillant qui se reflète et s'évanouit aussitôt, c'est le sonnet lui-même (septuor reflété = $7+7=14$ vers, c'est à dire le nombre de vers d'un sonnet !). Apparu, disparu. Nous sommes dans un sommet de travail sur la structure, et ce sonnet a fasciné à raison un critique littéraire comme Jakobson.

4) Le jeu avec les codes génériques et topoï / l'écart par rapport à la norme ou « défamiliarisation » (Jakobson)

Nous allons ici explorer ce que la nouvelle critique a considéré comme un des seuls critères recevables de « littérarité » (et même Genette, si rétif à accepter la notion de valeur, a concédé que le phénomène de « défamiliarisation », (expression de Jakobson) et « d'écart esthétique » (Hans Robert Jauss) faisait tout l'intérêt de la littérature. Nous rappelons que l'écart vis à vos de la norme est devenu une valeur avec le Romantisme, son goût de la provocation, de l'hybridité entre sublime et grotesque, sa mise à mal du carcan classique. La bataille *d'Hernani* (1830) a justement pour source ce goût de « l'écart » face à l' « horizon d'attente » du lecteur. Cette idée d'horizon d'attente, forgée par Jauss, qui fonda la théorie de la réception à Constance, est fondamentale pour évaluer « l'écart esthétique ». Cela suppose donc, de la part du lecteur, une forme de culture littéraire qui lui permet de repérer la réappropriation ou la subversion des codes et des topoï, c'est à dire la part d'ironie du texte. Rappelons également que si le travail de « défamiliarisation » s'est affiché avec le Romantisme, il a toujours été, comme le rappelle Italo Calvino (« Qu'est-ce qu'un classique ? » dans *La Machine littérature*), la marque des œuvres devenues des « classiques » : elles ont à leur époque proposé un nouveau type d'écriture, devenu par la suite un modèle à imiter. C'est cette modernité, cette « fraîcheur », qui perdure à travers les époques.

Prenons quelques exemples :

- Ronsard, dans la section « Les Amours de Marie » (1555) du recueil *Les Amours*, introduit à la fois l'humour en parodiant le pétrarquisme et un érotisme sensuel qui n'avaient pas encore trouvé leur place en poésie, notamment dans la forme du sonnet. C'est ce modèle que retravaillera, avec une amertume et une auto-ironie décapante, Tristan Corbière dans *Les Amours jaunes*, en 1873.
- *La Princesse de Clèves*, que l'on tient pour le premier roman « classique » (entendre à la fois de la période classique et répondant à l'idéal classique de stylisation et de mesure) a surtout constitué une forme de révolution discrète vis-à-vis des intrigues invraisemblables des romans baroques comme *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Madame de La Fayette propose le premier roman d'analyse psychologique et pratique une écriture tout en stylisation et en implicite, là où le roman baroque travaillait sur la surenchère d'ornements. Le rapport au lecteur, qui se trouve sollicité avec complicité, est transformé (voir la scène torride dans laquelle la princesse, mariée à Monsieur de Clèves, noue des rubans sur la canne phallique de Monsieur de Nemours, dont elle est secrètement éprise). Le topoï de la première rencontre amoureuse, hérité du roman *Erec et Enide* de Chrétien de Troie, est aussi savamment subverti : Nemours surgit en sautant par-dessus les fauteuils, signe de transgression, et danse avec la princesse sans avoir échangé leurs noms.
- Diderot avec *Jacques le Fataliste*, met à mal tous les codes du roman : cette subversion va faire date et référence. Les réalistes, qui font aujourd'hui partie du panthéon littéraire, ont aussi semé le scandale par leur façon de faire entrer dans le roman des réalités sordides –

avant d'être imités tant et plus. Flaubert, entré dans le canon littéraire, s'est à son tour employé à miner le réalisme de l'intérieur en le tournant en dérision (voir son usage absurde de la description réaliste, qui culmine dans la description sidérante de la casquette de Charles Bovary, irréaliste à force de détails. Voir aussi son traitement ironique et décalé de la scène de première rencontre entre Frédéric et Madame Arnoux dans *L'Education sentimentale*, et entre Bouvard et Pécuchet dans le roman du même titre.)

Toute l'histoire littéraire, comme le constate le romancier et critique Julien Gracq, s'appréhende dans ce mouvement paradoxal de référence et de subversion. L'esthétique de l'écart a conduit la littérature à des expérimentations toujours plus audacieuses, même si parfois un peu stériles : Brecht rompt l'illusion théâtrale et le fameux « 4^e mur », qui sépare les spectateurs des comédiens, pour prendre le public à parti ; Beckett propose une pièce entièrement composée de didascalies (*Actes sans paroles*) ; Mallarmé strie la page blanche d'une longue phrase énigmatique et rageuse (« Un coup de dé jamais n'abolira le hasard ») ; le Nouveau Roman se donne pour but de révoquer tous les attendus romanesques : narrateur, personnage, chronotope, fabula, en jouant sur une écriture blanche et des structures sérielles (*L'Emploi du temps* de Michel Butor, *Les Gommes* de Robbe-Grillet). Des audaces qui conduisent parfois à un désaveu du lectorat, mais dont on doit reconnaître le caractère stimulant.

Bref, comme le dit Proust pour le roman, ce sont les œuvres qui respectent parfaitement les codes du genre et du sous-genre dans lequel ils s'inscrivent docilement qui sont de mauvais romans.

Le jeu avec les codes génériques et les topoï, ainsi que la fusion des genres participent donc bien d'une littérarité spécifique, sollicitant la complicité du lecteur.

D'autre part, il faut noter que, parallèlement à la valorisation d'un jeu avec les codes et les sous-genres, l'on assiste clairement, au cours du 19^e siècle, à une remise en cause de la hiérarchie des genres qui avait jusqu'alors prévalu, sous l'effet d'un roman qui acquiert ses lettres de noblesse avec les courants réaliste et naturaliste. Alors que les auteurs du 17^e et du 18^e avaient le plus grand mal à reconnaître leur œuvre comme roman (« ceci n'est pas un roman : voir Madame de La Fayette ou Diderot), car il souffrait de mauvaise réputation, jugé à la fois immoral et artificiellement fantaisiste, le roman devient le « grand genre » des 19^e et 20^{es}, au grand dam d'André Breton ou à Paul Valéry. C'est aussi sous l'influence du roman en prose, comme nous l'avons déjà dit, que la poésie et le théâtre se libèrent de la forme du vers. Si la poésie et le roman apparaissent encore aujourd'hui comme « grands genres », ils ont nettement cédé le terrain au roman, qui occupe très largement l'espace littéraire et séduit par sa plasticité