

Chapitre 7 : La valeur

Le public attend des professionnels de la littérature qu'ils lui disent quels sont les bons livres et quels sont les mauvais : qu'ils les jugent, séparent le bon grain de l'ivraie, fixent le canon. La fonction du critique littéraire, conformément à l'étymologie, consiste à prononcer : « Je trouve ce livre bon ou mauvais. » Mais les lecteurs, par exemple ceux des chroniques littéraires de la presse quotidienne ou hebdomadaire, même s'ils ne détestent pas les règlements de compte, se fatiguent des jugements de valeur qui ressemblent trop à des caprices, et ils voudraient encore que les critiques justifient leurs préférences, en précisant par exemple : « Voici mes raisons, qui sont de bonnes raisons. » La critique devrait être une évaluation argumentée. Mais les évaluations littéraires, aussi bien celles des spécialistes que celles des amateurs, ont-elles, peuvent-elles avoir un fondement objectif? Ou même raisonnable? Sont-elles jamais autre chose que des jugements subjectifs et arbitraires, du genre «J'aime, je n'aime pas»? D'ailleurs, accepter que l'appréciation critique soit inexorablement subjective, cela condamne-t-il fatalement à un scepticisme total et à un solipsisme tragique?

L'histoire littéraire, comme discipline universitaire, a tenté de se détacher de la critique, dénoncée comme impressionniste ou dogmatique, pour lui substituer une science positive de la littérature. Il est vrai que les critiques du XIXe siècle, de Sainte-Beuve, qui plaçait Mme de Gasparin et Töpffer très au-dessus de Stendhal, à Brunetière, qui vomissait Baudelaire et Zola, s'étaient tellement trompés sur leurs contemporains qu'un peu de réserve n'était pas malvenue. D'où la proscription, longtemps observée, des thèses sur les auteurs vivants, comme s'il suffisait de se conformer au canon hérité de la tradition pour éviter la subjectivité et le jugement de valeur. Le jugement est devenu secondaire, ou même a été banni, en tout cas sous forme délibérée, dans la discipline académique, par opposition à la critique journalistique ou à la critique d'auteur, suivant les trois familles de critiques que distinguait Albert Thibaudet. La valeur, pensent ses adversaires, dépend d'une réaction individuelle : comme chaque œuvre est unique, chaque individu y réagit en fonction de sa personnalité incomparable.

Mais l'opposition de l'objectivité (scientifique) et de la subjectivité (critique) est considérée par la théorie comme un leurre, et même l'histoire littéraire la plus étroite, exclusivement attachée aux faits, repose encore sur des jugements de valeur, ne serait-ce que par la décision préalable, et le plus souvent tacite, sur ce qui constitue la littérature (le canon, les grands écrivains). Les approches plus théoriques ou descriptives (formaliste, structurale, immanente), qu'elles le veuillent ou non, n'échappent pas non plus à l'évaluation, qui y est souvent fondamentale. Toute théorie peut-on dire, engage une préférence, ne serait-ce que pour les textes que ses concepts décrivent le mieux, textes dont elle a probablement été induite (comme la liaison entre les formalistes russes et les avant-gardes poétiques l'a illustré, ou entre l'esthétique de la réception et la tradition moderne). Ainsi, une théorie érige ses préférences, ou ses préjugés, en universaux (par exemple la défamiliarisation ou la négativité). Chez les New Critics, dont plusieurs étaient aussi de« poètes, la valorisation de l'analogie et de l'iconicité favori» sait la poésie au détriment de la prose. Chez Barthes, la distinction du texte lisible et du texte scriptible, pour une fois ouvertement évaluative, privilégie les textes difficiles ou obscurs. Dans le structuralisme en général, l'écart formel et la conscience littéraire sont valorisés contre la convention et le réalisme (bête noire de la théorie, avec le résultat ironique qu'elle a parlé de lui abondamment). Toute étude littéraire dépend d'un système de préférences, conscient ou non. La possibilité et la nécessité de l'objectivité et de la scientificité doivent être questionnées, comme l'herméneutique l'a fait jusqu'à lasser au cours du XXe siècle.

Sous le titre de la valeur, auprès de la question de la subjectivité du jugement, il y a encore celle du canon, ou des classiques, comme on dit plus volontiers en français, et de la formation de ce canon, de son autorité - scolaire notamment -, de sa contestation, de ses révisions. En grec, le canon était une règle, un modèle, une norme représentée par une œuvre à imiter. Avec l'Église, le canon a été la liste, plus ou moins longue, des livres reconnus comme inspirés et faisant autorité. Le canon a

importé le modèle théologique en littérature au XIXe siècle, à l'époque de la montée des nationalismes, quand les grands écrivains sont devenus les héros de l'esprit des nations. Un canon est donc national (comme une histoire de la littérature), il promeut des classiques nationaux auprès des Grecs et des Latins, il compose un firmament pour lequel la question de l'admiration individuelle ne se pose plus : ses monuments forment un patrimoine, une mémoire collective.

La plupart des poèmes sont mauvais, mais ce sont des poèmes

L'évaluation des textes littéraires (leur comparaison, leur classement, leur hiérarchie doit être distinguée de la valeur de la littérature en elle-même. Mais il va de soi que les deux problèmes ne sont pas indépendants : un même critère de valeur préside en général à la séparation des textes littéraires et des textes non littéraires, et au classement des textes littéraires entre eux (par exemple la défamiliarisation, ou la complexité, ou l'obscurité, ou la pureté). Je ne voudrais pas trop revenir sur la nature et la fonction de la littérature (voir le premier chapitre). Le philosophe Nelson Goodman écrivait en effet :

Nous devons distinguer très nettement [...] la question « Qu'est-ce que l'art? » et la question « Qu'est-ce que le bon art? » [...] si nous commençons par définir « ce qu'est une œuvre d'art » en termes de « ce qu'est le bon art », [...] nous sommes définitivement perdus. Car, malheureusement, la plupart des œuvres d'art sont mauvaises (Goodman, 1984, p. 199).

La grande majorité des poèmes sont médiocres, presque tous les romans sont bons à oublier, mais ce n'en sont pas moins des poèmes, ce n'en sont pas moins des romans. Une mauvaise interprétation de la Neuvième Symphonie, notait aussi Goodman, est de l'art au même titre qu'une bonne interprétation de cette même œuvre (Goodman, 1976, p. 255).

L'évaluation rationnelle d'un poème présuppose une norme, c'est-à-dire une définition de la nature et de la fonction de la littérature - mettant par exemple l'accent sur le contenu, ou bien sur la forme -, que l'œuvre considérée réalise plus ou moins bien. Ainsi, qui donne de la valeur à la forme littéraire placera vraisemblablement une poésie lyrique au-dessus d'une poésie didactique, et un roman symbolique au-dessus d'un roman à thèse (comme Proust qui s'élevait contre le roman patriotique ou populaire dans *Le Temps retrouvé*); mais qui insiste pour que l'œuvre ait un contenu humain jugera sans doute l'art pour l'art, l'art « pur », ou la littérature sous contraintes (l'Oulipo), inférieurs à une œuvre dense du point de vue de l'expérience qu'elle renferme. On retombe vite dans la querelle sur la hiérarchie des arts, omniprésente au XIXe siècle. Quel est l'art supérieur? On se souvient de la rivalité entre l'échelle hégélienne, plaçant l'intelligible au sommet, donc la poésie, et le classement hérité de Schopenhauer, mettant la musique (le langage des anges, selon Proust) au-dessus de tout : ce dilemme est probablement encore un avatar de l'alternative du goût classique et du goût romantique, de l'intelligible ou du sensible comme valeur esthétique suprême. On se rappelle aussi la tradition kantienne, reprise par la plupart des esthéticiens depuis les Lumières, faisant de l'art une « finalité sans fin », et décrétant par conséquent la supériorité esthétique de l'art « pur » sur l'art « à thèse », sur l'art appliqué, sur l'art pratique. Mais quelle valeur ont ces normes elles-mêmes ? Sont-elles dogmatiques, comme de simples pétitions de principe, ou proprement esthétiques ?

T. S. Eliot séparait lui aussi littérature et valeur : il estimait que la littérarité d'un texte (son appartenance à la littérature) devait être décidée sur la base de critères exclusivement esthétiques (désintéressés ou purs de finalité, dans la tradition kantienne), mais que la grandeur d'un texte littéraire (une fois son appartenance à la littérature reconnue) dépendait de critères non esthétiques :

La grandeur de la « littérature » - écrit-il dans « Religion et littérature » (1935) - ne peut pas être déterminée exclusivement par des standards littéraires; bien que nous devions nous rappeler que si c'est de la littérature ou non ne peut être déterminé que par des standards littéraires (Eliot, 1975, p. 97).

En somme, on demanderait d'abord d'un texte si c'est de la littérature tout court (un roman, un poème, une pièce de théâtre, etc.), en se fondant seulement sur sa forme, puis si c'est de la «bonne» ou de la «mauvaise» littérature, en regardant de plus près sa signification. La grandeur littéraire exigerait d'autres standards que la seule finalité sans fin, donc des normes éthiques, existentielles, philosophiques, religieuses, etc. La même distinction était faite par le poète W. H. Auden, qui disait que la première question qui l'intéressait quand il lisait un poème était technique : «Voici une machine verbale. Comment marche-t-elle?», mais que sa deuxième question était, au sens le plus large, morale : « Quel sorte de type habite ce poème ? Quelle idée se fait-il de la belle vie ou du bon lieu ? Et quelle idée du mauvais lieu ? Que cache-t-il au lecteur ? Que se cache-t-il même à lui-même ? » (Auden, p. 50-51). Les modernistes et les formalistes, qui jugent un point de vue comme celui d'Eliot ou d'Auden conservateur, en raison de leur insistance sur le contenu littéraire, se contentent en général d'un critère esthétique, comme la nouveauté, ou la défamiliarisation chez les formalistes russes. Mais ce n'est pas une norme, puisque la dynamique de l'art consiste alors à toujours rompre avec elle. Quand l'écart devient la norme, comme cela est arrivé au vers français au cours du XIXe siècle, passant du vers « disloqué » au vers libéré et au vers libre, le terme de norme, c'est-à-dire l'idée de régularité, perd toute pertinence. Quand l'écart devient à son tour familier, une œuvre peut perdre sa valeur, puis la retrouver, si l'écart est de nouveau perçu comme tel. C'était justement pour éviter ce genre d'oscillation aléatoire qu'Eliot séparait appartenance à la littérature et grandeur de la littérature.

D'autres critères de la valeur ont encore été évoqués, comme la complexité ou la multivalence. L'œuvre de valeur, c'est l'œuvre que l'on continue d'admirer parce qu'elle recèle une pluralité de niveaux propres à satisfaire une variété de lecteurs. Un poème de valeur, c'est une pièce à l'organisation plus serrée, ou encore une pièce caractérisée par sa difficulté et son obscurité, suivant une exigence qui est devenue primordiale depuis Mallarmé et les avant-gardes. Mais l'originalité, la richesse, la complexité peuvent être aussi réclamées d'un point de vue sémantique et non seulement formel. La tension entre le sens et la forme devient alors le critère des critères.

A la fin du XIXe siècle, l'écrivain anglais Matthew Arnold pouvait donner comme objectif à la critique de constituer une morale sociale et un rempart contre la barbarie de l'intérieur, et définir l'étude littéraire, dans un article important sur «La fonction de la critique aujourd'hui» (1864), comme « une tentative désintéressée pour connaître et enseigner ce que l'on a connu et pensé de meilleur au monde » (a disinterested endeavour to team and propagate the best that is known and thought in the world, Arnold, p. 50). Pour ce critique victorien, l'enseignement de la littérature devait servir à cultiver, policer, humaniser les nouvelles classes moyennes nées de la société industrielle. Très éloignée du désintéressement au sens kantien, la fonction sociale de la littérature était de proposer aux gens de métier des buts spirituels pour leurs loisirs, et d'éveiller chez eux un sentiment national au moment où la religion ne suffisait plus. En France, sous la IIIe République, le rôle de la littérature a été conçu de manière assez analogue : solidarité, patriotisme et moralisme civique étaient attendus de son enseignement. La valeur de la littérature, résumée dans le canon, dépend alors de l'instruction que les écrivains permettent de dispenser. Cet asservissement a été dénoncé dans la seconde moitié du XXe siècle, et même dès les années trente en Angleterre, par F. R. Lewis et ses collègues de Cambridge, qui redessinèrent le canon de la littérature anglaise et promurent des écrivains porteurs de jugements moins convenus, mais non moins moraux, sur l'histoire et la société, ceux que Leavis appelait The Great Tradition (Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad et D. H. Lawrence). Pour Leavis, ou encore pour Raymond Williams, la valeur de la littérature est liée à la vie, à la force, à l'intensité de l'expérience dont elle témoigne, à sa faculté de rendre l'homme meilleur. Mais la revendication de l'autonomie sociale de la littérature à partir des années soixante, ou même de son pouvoir subversif, a coïncidé avec la marginalisation de l'étude littéraire, comme si sa valeur dans le monde contemporain était devenue plus incertaine.

Comme d'habitude, je présenterai d'abord les points de vue antithétiques, celui de la tradition, qui croit à la valeur littéraire (à son objectivité, à sa légitimité), et celui de l'histoire littéraire ou de la théorie littéraire, qui, pour des raisons différentes, imaginent pouvoir s'en passer.

11 y a une fois de plus toute une série de termes qui agrémentent cette opposition : « classiques », « grands écrivains », « panthéon », « canon », « autorité », « originalité », et aussi « révision », « réhabilitation ». En toute logique, le relativisme absolu est sûrement la seule position cohérente — les œuvres n'ont pas de valeur en elles-mêmes —, mais il défie l'intuition : sa fécondité est là, jusqu'à un certain point.

L'illusion esthétique

Comme Gérard Genette le rappelait dans un ouvrage récent, *La Relation esthétique* (1997), tome II de *L'Œuvre de l'art*, le Beau a été longtemps considéré (de Platon à Thomas d'Aquin et jusqu'aux Lumières) comme une propriété objective des choses. Hume, l'un des premiers, fit observer la diversité des jugements esthétiques suivant les individus, les époques, les nations, mais il résolut aussitôt l'immense difficulté qu'il soulevait en expliquant la discordance des jugements esthétiques par leur plus ou moins grande justesse : en somme, si nous jugions tous justement nous trouverions tous les mêmes poèmes beaux, et les mêmes laids. La Critique de la faculté de juger de Kant, sa troisième Critique, a été le texte fondamental pour passer de la thèse de l'objectivité du Beau (idée classique) à celle de la subjectivité, voire de la relativité du Beau (idée romantique et moderne) : « Le jugement du goût, écrivait Kant, n'est [...] pas un jugement de connaissance- par conséquent, ce n'est pas un jugement logique, mais esthétique - ce par quoi l'on entend que son principe déterminant ne peut être que subjectif » (Kant, p. 181). Autrement dit, suivant Kant, le jugement « Cet objet est beau » n'exprime rien d'autre qu'un sentiment de plaisir (« Cet objet me plaît »), et il ne peut recevoir aucune démonstration ni discussion appuyée sur des preuves objectives. Pour Kant, le jugement esthétique est purement subjectif, comme le jugement d'agrément, lequel exprime un plaisir des sens (« Cet objet me donne du plaisir »), et à la différence du jugement de connaissance ou du jugement pratique (moral), fondés, eux, sur des propriétés objectives ou des principes d'intérêt. Subjectif comme le jugement d'agrément, le jugement esthétique se distingue cependant de ce dernier en ce qu'il est désintéressé, ce par quoi Kant entend qu'il est intéressé exclusivement à la forme (et non à l'existence) de l'objet. « Le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, de manière désintéressée. On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction » (ibid., p. 189). Le Beau est donc second, non premier : confondant l'effet avec la cause, c'est le nom donné à un sentiment de plaisir désintéressé (son objectivation ou sa rationalisation). Cette profonde révolution déplace l'esthétique de l'objet au sujet : l'esthétique n'est plus la science du beau, mais celle de l'appréciation esthétique, comme la sagesse populaire s'en doutait déjà et comme l'indiquait le proverbe anglais : *Beauty is in the eye of the beholder* (« La beauté est dans l'œil du spectateur »).

Toutefois, ayant solidement établi le subjectivisme du jugement esthétique, Kant s'efforçait de n'en pas déduire une conséquence fatale pour la notion de valeur, celle du relativisme du Beau. 11 cherchait à préserver le jugement esthétique, reconnu comme pleinement subjectif, du relativisme par ce qu'il appelait sa « prétention légitime » à l'universalité, c'est-à-dire à l'unanimité. Lorsque je forme un jugement esthétique, contrairement à un jugement d'agrément, je prétends que tous le partagent. Tout jugement esthétique exige l'assentiment de tous :

En ce qui concerne l'agréable, chacun se résout à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et à travers lequel il dit d'un objet qu'il lui plaît, se limite en outre à sa seule personne. Par conséquent, il admet volontiers que, quand il dit : « Le vin des Canaries est agréable », quelqu'un d'autre rectifie l'expression et lui rappelle qu'il devait dire : « Il m'est agréable. » [...] à propos de l'agréable, ce qui prévaut, c'est donc le principe : chacun a son goût particulier (dans l'ordre des sens). Avec le beau, il en va tout autrement. Il serait (précisément à l'inverse) ridicule que quelqu'un qui imaginerait quelque chose à son goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet [...] est beau pour moi. [...] quand il dit d'une chose qu'elle est belle, il attribue aux autres le même plaisir : il ne juge pas simplement pour lui, mais 1 pour chacun, et il parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses (ibid., p. 190-191).

Cette prétention universelle du jugement (« comme si ») est fondée abstraitement, selon Kant, sur son caractère désintéressé : puisque le jugement esthétique n'est perverti par aucun intérêt personnel, il est nécessairement partagé par tous (qui sont désintéressés comme moi). Ce motif est sans doute bien idéal, comme si seul l'intérêt pouvait pervertir le jugement de goût (la propriété par exemple : un tableau que je possède est plus beau que celui du voisin ; le livre d'un ami est meilleur, ou pire, que le mien), et omet les différences de sensibilité notées par Hume. Mais la prétention universelle du jugement esthétique est confirmée aux yeux de Kant par le sensus communis esthétique, selon lequel chaque individu postule une communauté de sensibilité entre les hommes :

Chacun juge beau - conclut Genette - ce qui lui plaît de manière désintéressée, et revendique l'assentiment universel, au nom, premièrement, de la certitude intérieure de ce caractère désintéressé, et, deuxièmement, de l'hypothèse rassurante d'une identité de goût parmi les hommes (Genette, p. 84).

Le raisonnement est manifestement précaire, car Kant a seulement montré que le jugement subjectif de goût prétendait à la nécessité et à l'universalité, mais nullement que cette prétention était légitime, ni bien entendu qu'elle était satisfaite. Kant, après avoir établi la subjectivité du jugement esthétique, tente d'échapper à la conséquence inéluctable de la relativité de ce jugement ; il s'efforce désespérément de préserver un sensus communis des valeurs, une hiérarchie esthétique légitime. Mais, selon Genette, il s'agit d'un vœu pieux.

Un objet n'est donc pas beau en soi. La valeur subjective est attribuée à l'objet comme si elle en était une propriété : Beauty is pleasure objectified (« La beauté est un plaisir objectivé », *ibid.*, p. 88). On peut donc parler d'une illusion esthétique, comme des autres illusions analysées précédemment et dénoncées par la théorie (les illusions intentionnelle, référentielle, affective, stylistique, génétique) : c'est l'objectivation de la valeur subjective. Genette oppose à cette dernière illusion un relativisme radical, prenant véritablement, et absolument, la mesure du subjectivisme kantien : « La prétendue évaluation esthétique, affirme-t-il, n'est pour moi qu'une appréciation objectivée » (*ibid.*, p. 89). Suivant Genette, un relativisme total découle nécessairement de la reconnaissance du caractère subjectif des évaluations esthétiques. Il n'est donc plus possible de définir rationnellement une valeur. Un sensus communis, un consensus, un canon peut naître, parfois, de manière empirique et erratique, mais ce n'est ni un universel, ni un a priori.

L'attitude de Genette est cohérente : après avoir réfuté toutes les autres illusions littéraires courantes au nom de la poétique du texte, Genette, une fois délaissée la narratologie au profit de l'esthétique, mène un combat analogue contre la valeur littéraire et tire les conséquences ultimes du subjectivisme kantien. Comme l'intention, la représentation, etc., la valeur n'a, de son point de vue, aucune pertinence théorique, et ne constitue nullement un critère acceptable de l'étude littéraire. La ligne de partage est donc des plus claires : d'un côté, les défenseurs traditionnels du canon, de l'autre, les théoriciens qui lui contestent toute validité. Entre les deux, un certain nombre de positions médianes, donc fragiles, moins défendables, s'efforcent de maintenir une certaine légitimité de la valeur. Après les Lumières, la tradition et l'autorité une fois ébranlées, il était devenu difficile d'identifier les classiques à une norme universelle, mais était-ce une raison pour verser dans un complet relativisme ? J'examinerai deux essais de sauvetage des classiques, deux manières de préserver un juste milieu, chez Sainte-Beuve, entre classicisme et romantisme, et, à un autre moment crucial, chez Gadamer, dont la thèse sur la valeur cherche, comme sur l'intention, à ménager la chèvre et le chou, ou la théorie et le sens commun.

Qu'est-ce qu'un classique ?

Dans un article de 1850, « Qu'est-ce qu'un classique ? », Sainte-Beuve proposait une définition riche et complexe du classique. Il imaginait les objections venues du subjectivisme et du relativisme, et il les écartait dans une longue période aussi adroite que la manœuvre qu'il lui fallait opérer :

Un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges (Sainte-Beuve, t. III, p. 42).

Le classique transcende tous les paradoxes et toutes les tensions : entre l'individu et universel, entre l'actuel et l'éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l'originalité, entre la forme et le contenu. Cette apologie du classique est parfaite, trop parfaite pour que ses coutures ne lâchent pas à l'usage.

L'idée et le terme de classicisme, il n'est pas inutile de le rappeler, sont très récents en français. Le mot n'est apparu qu'au XIX^e siècle, comme pendant de romantisme, pour désigner la doctrine des néoclassiques, partisans de la tradition classique et ennemis de l'inspiration romantique. L'adjectif classique, lui, existait au XVII^e siècle, où il qualifiait ce qui méritait d'être imité, de servir de modèle, ce qui faisait autorité. A la fin du XVII^e siècle, il désigna aussi ce qui était enseigné en classe, puis, durant le XVIII^e siècle, ce qui appartenait à l'Antiquité grecque et latine, et seulement au cours du XIX^e siècle, emprunté à l'allemand comme antonyme de romantique, les grands écrivains français du siècle de Louis XIV.

D'abord, la définition idéale de Sainte-Beuve - « un vrai classique », par opposition au classique faux ou inauthentique - est toute différente de la « définition ordinaire » qu'il avait commencé par rappeler : « Un classique, d'après la définition ordinaire, c'est un auteur ancien, déjà consacré dans l'admiration, et qui fait autorité en son genre » (ibid., p. 38). « Ancien, » « consacré », « qui fait autorité » : ce sont les trois attributs que Sainte-Beuve laisse de côté, et qui, dit-il, viennent des Romains. Il rappelle qu'en latin, *classicus* était au sens propre une épithète de classe, identifiant les citoyens qui avaient un certain revenu et payaient des impôts, par opposition aux *proletarii*, qui n'en payaient pas, avant qu'Aulu-Gelle, dans les *Nuits attiques*, n'ait appliqué métaphoriquement cette distinction à la littérature, en parlant d'un « écrivain classique [...], pas un prolétaire » (*classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, XIX, vm, 15). Pour les Romains, les classiques étaient les Grecs, puis, pour les hommes du Moyen Age et de la Renaissance, ce furent à la fois les Grecs et les Romains, tous les Anciens. L'auteur ancien, consacré comme une autorité, appartient à la « double antiquité » (Sainte-Beuve, t. III, p. 39). A la jonction, on trouve Virgile, le classique par excellence, plus tard identifié à l'Empire par Eliot, dans « What is a Classic? » (1944), article qui fait référence à Sainte-Beuve : pas de classique, suivant Eliot, sans un empire.

Sainte-Beuve délaisse cette définition habituelle du classique, parce que ce qui l'intéresse, c'est l'avènement de classiques dans les littératures modernes, en italien, en espagnol et enfin en français. C'est ainsi que les deux notions de classique et de tradition deviennent inséparables : « L'idée de classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, transmet et qui dure » (ibid., p. 40). En d'autres termes, la question initiale — « Qu'est-ce qu'un classique ? » - était incorrecte, ou mal formulée, si la chose est sérieuse, générique par nature, et si la qualité de classique ne peut pas être conférée à un auteur isolé (à tout le moins depuis Homère, le premier poète, d'emblée le plus grand, qui fait de l'ombre à toute littérature ultérieure), si classique et tradition sont deux noms pour la même idée; ' Un classique est un membre d'une classe, le maillon d'une tradition. On pourrait être tenté de dénoncer dans cet argument une apologie subreptice de la littérature française, qui n'a pas de classiques au sens de Dante, Cervantès, Shakespeare et Goethe, ces génies prééminents, ces somnents isolés qui sont censés résumer l'esprit des autres littératures européennes, alors que les classiques français - ainsi va le cliché — forment un tout, composent un paysage unifié. Même si cette justification de l'exception française n'est pas le dessein de Sainte-Beuve, celui-ci, anticipant le « classicocentrisme » de la littérature française que Barthes devait déplorer plus tard (Barthes, p. 175), trouve

dans le « siècle de Louis XIV », malgré la querelle des anciens et des modernes, le modèle incontestable des classiques entendus comme une tradition : « La meilleure définition est l'exemple : depuis que la France posséda son siècle de Louis XIV, et qu'elle put le considérer un peu à distance, elle sut ce que c'était qu'être classique, mieux que par tous les raisonnements » (Sainte-Beuve, t. 111, p. 41). Ainsi, une norme est légitimée. Le classique, ou mieux, les classiques, la tradition classique, suivant la définition beuvienne, incluent en principe le mouvement, à savoir la dialectique des anciens et des modernes, de Boileau et de Perrault, avec cette ironie qui fait que ce sont les partisans des anciens, et non ceux des modernes, qui se sont au bout du compte substitués aux anciens et sont devenus eux-mêmes les classiques français.

Nous comprenons alors à qui Sainte-Beuve s'oppose, car sa définition du classique est polémique et contradictoire : en un mot, elle est romantique, ou antiacadémique. Il défie ouvertement le Dictionnaire de l'Académie française de 1835, où les classiques sont identifiés à des modèles de composition et de style auxquels « on doit se conformer » (ibid., p. 42) : « Cette définition du classique a été faite évidemment par les respectables académiciens nos devanciers en présence et en vue de ce qu'on appelait alors le romantique, c'est-à-dire en vue de l'ennemi. » D'où la définition de Sainte-Beuve lui-même, progressiste, libérale, réconciliant la tradition et l'innovation, le présent et l'éternel, pas très différemment au fond de la beaucoup plus fameuse « modernité » baudelairienne quelques années plus tard, proposant d'extraire de l'éphémère un art digne de l'Antiquité. Pour Sainte-Beuve, un classique est un écrivain « qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges ». Sainte-Beuve s'emporte à la fin de cette longue phrase où il a voulu renfermer trop de paradoxes sous un seul terme - particulier et universel, ancien et moderne, présent et éternel -, mais il cherche honnêtement à décrire ce processus singulier, à vrai dire bizarre, par lequel un écrivain en qui ses lecteurs originaux ont vu un révolutionnaire se révèle par la suite avoir été un continuateur de la tradition et avoir restauré « l'équilibre au profit de l'ordre et du beau ». Le tempo de la réception est donc intégré à cette définition romantique, ou moderne, du classique, incarné par excellence, suivant Sainte-Beuve, en Molière. A son propos, Sainte-Beuve cite longuement Goethe, qui liait la grandeur d'un écrivain au sens du merveilleux renouvelé à chaque fois qu'on redécouvre le même texte : un classique, c'est un écrivain toujours nouveau pour son lecteur.

Sainte-Beuve est conscient de l'originalité de sa conception du classique, par contraste avec les « conditions de régularité, de sagesse, de modération et de raison » (ibid., p. 43) habituellement requises par les académiques et les néoclassiques. Il refuse de « subordonne[r] l'imagination et la sensibilité elle-même à la raison » (ibid., p. 44), et, citant de nouveau Goethe, il retourne le sens de la polarité du classique et du romantique :

J'appelle le classique le sain, et le romantique le malade. Pour moi le poème des Niebelungen est classique comme Homère ; tous deux sont bien portants et vigoureux. Les ouvrages du jour ne sont pas romantiques parce qu'ils sont nouveaux, mais parce qu'ils sont faibles, maladifs et malades. Les ouvrages anciens ne sont pas classiques parce qu'ils sont vieux, mais parce qu'ils sont énergiques, frais et dispos {ibid., p. 46}.

Il en résulte qu'en leur temps, à proportion de leur énergie, les futurs classiques ont dérangé et étonné les canons de la beauté et de la convenance. Seuls les classiques au sens académique, raisonnables et médiocres, sont immédiatement acceptés par le public, mais le prix d'un succès prématuré est généralement élevé, et ils survivront rarement à leur première renommée : « Il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains ; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité. [...] Combien de ces classiques précoces qui ne tiennent pas et qui ne le sont que pour un temps ! » (ibid., p. 49-50). Sainte-Beuve ne dit pas que le classique du futur doit être en avance sur son temps — ce dogme avant-gardiste et futuriste ne s'imposera qu'à la fin du xix^e siècle et deviendra un cliché du XX^e siècle -, mais il suggère, comme Stendhal et Baudelaire, qu'une condition du génie est de n'être pas reconnu immédiatement : « En fait de

classiques, les plus imprévus sont encore les meilleurs et les plus grands » {ibid., p. 50). Molière sert à nouveau d'exemple, comme le poète le plus inattendu du siècle de Louis XIV, destiné pourtant à devenir son génie du point de vue du XIXe siècle. Bourdieu ne soutient pas une thèse différente aujourd'hui, lorsqu'il décrit l'économie paradoxale de la valeur esthétique résultant de l'autonomisation du champ littéraire depuis le XIXe siècle : « L'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique, rappelle-t-il, qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme) » (Bourdieu, p. 123). Simplement dit, lors de la première réception, les « bons » écrivains n'ont souvent pas d'autres lecteurs que les autres « bons » écrivains, leurs concurrents, et il faut de plus en plus de temps pour que les œuvres, d'abord ésotériques, trouvent un public, c'est-à-dire lui impose les normes de leur propre évaluation.

Sainte-Beuve donne donc les écrivains du siècle de Louis XIV, et notamment Molière, comme modèles des classiques, non pas toutefois au sens de canons à imiter, mais au sens d'exemplaires inespérés dont on ne cesse pas de s'émerveiller. En dépit du paradigme fourni par le siècle de Louis XIV, sa vision du classique n'est pas nationale, mais universelle, inspirée de Goethe et de la Weltliteratur :

Homère, comme toujours et partout, y serait le premier, le plus semblable à un dieu ; mais derrière lui, et tel que le cortège des trois rois mages d'Orient, se verraient ces trois poètes magnifiques, ces trois Homères longtemps ignorés de nous, et qui ont fait eux aussi, à l'usage des vieux peuples d'Asie, des épopées immenses et vénérées, les poètes Valmiki et Vyasa des Indous, et le Firdousi des Persans (Sainte-Beuve, t. III, p. 51).

Le ton est peut-être paternaliste, mais on ne peut accuser Sainte-Beuve d'ethnocentrisme aveugle. C'est cette définition libérale du classique, universelle et non nationale, que reprit Matthew Arnold, grand admirateur de Sainte-Beuve : « ce que l'on a connu et pensé de meilleur au monde ».

De la tradition nationale en littérature

Dans un autre cadre, cependant, lors de sa leçon inaugurale à l'École normale supérieure en 1858, Sainte-Beuve devait donner une définition du classique plus normative et moins libérale. Le dessein était annoncé brutalement :

Il y a une tradition.

En quel sens il la faut l'entendre.

En quel sens il la faut maintenir. (Sainte-Beuve, t. XV, p. 357).

Avant même de dévoiler ce plan, Sainte-Beuve avait eu recours plusieurs fois déjà à la première personne du pluriel, qui le liait à son public dans une communauté nationale et une complicité esthétique : « notre littérature », « nos principales œuvres littéraires », « notre siècle le plus brillant » (ibid., p. 356), disait-il en désignant, bien entendu, le siècle de Louis XIV. Devant les élèves de l'École normale, il n'est plus convenable de mentionner les poètes indiens et persans, mais seulement « notre » tradition : « Nous avons à embrasser, à comprendre, à ne jamais désertier l'héritage de ces maîtres et de ces pères illustres » (ibid., p. 358). Le nous est omniprésent dans ces quelques pages, et malgré une concession de dernière minute : « Je ne nie pas la faculté poétique, jusqu'à un certain point universelle, de l'humanité » (ibid., 360), il est clair que l'univers n'est plus l'horizon du professeur. Parallèlement, la primauté de l'imagination sur la raison est renversée, et cette fois, « la raison toujours doit présider et préside en définitive, même entre ces favoris et ces élus de l'imagination » (ibid., p. 368).

Goethe est de nouveau cité : Sainte-Beuve refait deux des trois citations du poète qu'il faisait en 1850, mais ces citations rendent un son de cloche différent et lui servent à prendre ses distances. Le Parnasse est encore décrit comme un paysage pittoresque et accommodant, où les mineurs ont aussi leur place, chacun son Kamchatka, mais Sainte-Beuve se méfie désormais de cette image

rococo : « [Goethe] agrandit le Parnasse, il l'étage [...]; il le fait pareil, trop pareil peut-être au Mont-Serrat en Catalogne (ce mont plus dentelé qu'arrondi) » (ibid., p. 368). Par ces trois mots - « trop pareil peut-être » -, dont deux adverbes soulignant l'excès et le doute, Sainte-Beuve aiguisé ses réserves devant l'universalisme de Goethe :

Goethe, sans son goût pour la Grèce, qui corrige et fixe son indifférence ou, si l'on aime mieux, sa curiosité universelle, pouvait se perdre dans l'infini, dans l'indéterminé; de tant de sommets qui lui sont familiers, si l'Olympe n'était encore son sommet de prédilection, où irait-il, - où n'irait-il pas, lui, le plus ouvert des hommes et le plus avancé du côté de l'Orient (ibid., p. 368-369) ?

Sainte-Beuve absout Goethe parce que, malgré tout, l'élément classique dominait encore son esprit, mais devant les jeunes normaliens, l'Orient devient un lieu de perdition : « Ses pérégrinations à la poursuite des variétés du Beau, n'auraient plus de fin. Mais il revient, mais il s'assoit, mais il sait le point de vue d'où l'univers contemplé apparaît sous son plus beau jour » (ibid., p. 369): Et ce point fixe, ce sommet plus élevé que tous les autres, se trouve évidemment en Grèce, au Sounion chanté par Byron :

*Place me on Sunium's marbled steep.
(Laissez-moi sur les pentes de marbre du Sounion.)*

Introduisant sa fameuse « Prière sur l'Acropole » dans ses Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1883), Renan décrira, encore le « miracle grec » comme « une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale » (Renan, p. 753). Mesuré à cet idéal, l'exotisme n'est plus opportun.

Commentant à nouveau la célèbre citation de Goethe : « J'appelle le classique le sain, et le romantique le malade... », Sainte-Beuve lui donne désormais une inflexion différente. Dans l'article de 1850, le classique, Molière en particulier, était caractérisé par sa nature imprévue. Mais, dans la leçon de 1858, la phrase de Goethe est comprise comme si elle imputait la santé des littératures classiques au fait qu'elles sont « en plein accord et en harmonie avec leur époque, avec leur cadre social, avec les principes et les pouvoirs dirigeants de la société » (Sainte-Beuve, t. XV, p. 369). La littérature classique est et se sent chez soi, elle « ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'ennuie pas. Quelquefois on va plus loin avec la douleur, mais la beauté est plus tranquille ». La beauté est solide, ferme, légitime ; elle ignore le spleen. La temporalité du classique n'est plus celle de 1850, décalée par rapport à son propre temps, mais Sainte-Beuve la décrit maintenant dans les termes raisonnables, respectables et médiocres dont il se tenait naguère à distance: « Le classique [...] a cela, au nombre de ses caractères, d'aimer sa patrie, son temps, de ne voir rien de désirable ni de plus beau » (Ibid., p. 370-371). Le critique ne fait plus allusion à l'avenir pour racheter les grands écrivains méconnus de leurs contemporains, et le classique pacifique, bien adapté à son temps, content de soi et de son époque, ne compromet plus sa postérité. La référence cette fois est exclusivement au passé, pour lequel la dévotion romantique est le symptôme d'une maladie : « Le romantique a la nostalgie, comme Hamlet; il cherche ce qu'il n'a pas, et jusque par-delà les nuages [...]. Au XIXe siècle, il adore le Moyen Age ; au xvme, il est déjà révolutionnaire avec Rousseau » (ibid., p. 371). La mélancolie de Rousseau suggère qu'une aspiration révolutionnaire revient à une utopie des origines. Et le parallèle entre la santé classique et l'agonie romantique se dénoue dans une ode à « notre belle patrie », « notre cité principale de plus en plus magnifique, qui nous la représente si bien » (ibid., p. 371) - louange à comparer avec ce que Baudelaire disait de Paris, par exemple dans « Le Cygne », au cours des mêmes années —, dans un rêve d'« équilibre entre les talents et le milieu, entre les esprits et le régime social » (ibid., p. 372).

La vision du classique, de la valeur, est donc très différente de celle de la première causerie, quasiment antagonique, et bien plus proche du cliché scolaire sur le classicisme du Grand Siècle, du

nationalisme linguistique et culturel promu par la III^e République, ce « classico-centrisme » mesquin dénoncé par Barthes. Sainte-Beuve oscille entre le libéralisme et l'autoritarisme selon qu'il écrit dans la presse ou s'adresse aux étudiants, car le classique se définit toujours par l'usage qui en est fait. Dans le premier texte, le point de vue était celui de l'écrivain, à qui les classiques, dans leur diversité, leur originalité, leur fraîcheur incessante, servent d'émulation, mais à l'École normale, c'est le professeur qui parle, et le critère de la valeur n'est plus le même : ce n'est plus l'admiration féconde de l'aspirant-écrivain pour ses prédécesseurs, mais l'application de la littérature à la vie, son utilité pour la formation des hommes et des citoyens.

Sauver le classique

La réflexion de Sainte-Beuve sur le classique, c'est-à-dire sur la valeur littéraire, est exemplaire par la tension, ou même la contradiction dont elle témoigne, entre les deux sens que le mot a pris peu à peu à partir de la fin du XVIII^e siècle : les classiques, ce sont des œuvres universelles) et intemporelles qui constituent le bien commun de l'humanité, mais c'est aussi un patrimoine national, en France le siècle de Louis XIV. Ainsi Matthew Arnold, universaliste à la manière de Sainte-Beuve, a la réputation (mauvaise, de nos jours) d'avoir fondé l'étude scolaire et universitaire de la littérature anglaise, dans une visée morale et nationale. Tel qu'on l'entend depuis le XIX^e siècle, le classicisme a en même temps, en concurrence, un aspect historique et un aspect normatif ; c'est un attelage de raison et d'autorité, Sainte-Beuve reproduit une argumentation fréquente depuis les Lumières, par laquelle on tente, en dépit du relativisme désormais reconnu au goût, de relégitimer la norme par l'histoire, l'autorité par la raison. D'où ces deux textes divergents en fonction du public auquel ils s'adressent : dans une causerie, Sainte-Beuve se fait l'apologiste d'une littérature mondiale où l'imagination a sa place, mais dans une leçon, il défend la littérature nationale au nom de la raison. Le défi, pour des amateurs pondérés comme Sainte-Beuve et Arnold, ou plus tard T. S. Eliot, consiste à trouver comment justifier la tradition littéraire après Hume et Kant, après les Lumières et le romantisme. Sainte-Beuve, comme quiconque refuse de dénoncer le sens commun et de sacrifier le canon, même si la théorie l'exige, présente tantôt un profil libéral, tantôt un profil dogmatique.

Le raisonnement d'un philosophe contemporain comme Gadamer, même s'il semble plus compliqué et plus abstrait, n'est pas très différent au fond. Le but est le même : arracher le canon à l'anarchie. Au XIX^e siècle, avec la montée de l'historicisme, constate Gadamer, le « classique », jusque-là notion apparemment intemporelle, a commencé à désigner une phase historique, un style historique, avec un début et une fin assignables : l'Antiquité classique. Pourtant, suivant le même philosophe, ce glissement de sens n'aurait pas compromis la valeur normative et supra-historique du « classique ». Tout au contraire, l'historicisme aurait enfin permis de justifier qu'un style historique soit devenu une norme supra-historique, alors que son caractère normatif avait pu passer jusque-là pour arbitraire. Voici comment Gadamer opère ce rétablissement agile et explique que l'historicisme ait pu relégitimer le classique :

La pensée historique voulait faire croire que le jugement de valeur qui distingue une chose comme « classique » serait vraiment annulé par la réflexion historique et sa critique de toutes les conceptions téléologiques du cours de l'histoire, mais il n'en est nullement ainsi. Le jugement de valeur impliqué dans le concept de « classique » gagne au contraire à une telle critique une légitimation nouvelle, sa véritable légitimation : est classique tout ce qui tient face à la critique historique, parce que sa force, qui historiquement oblige, celle de son autorité qui se transmet et se conserve, devance toute réflexion historique et s'y maintient (Gadamer, p. 308-309).

Gadamer récupère ainsi le concept de classique en dépit de l'historicisme, et après lui, pour qualifier précisément l'art qui résiste à l'historicisme, celui que l'historicisme lui-même reconnaît comme lui opposant une résistance, ce qui atteste que sa valeur est irréductible à l'histoire. Remis sur pied, le classique n'est pas seulement un concept descriptif dépendant de la conscience historiographique, mais une réalité à la fois historique et supra-historique :

Ce qui est classique est soustrait aux fluctuations du temps et aux variations de son goût; ce qui est classique est accessible d'une manière immédiate [...]. Lorsque nous qualifions une œuvre de «classique», c'est bien plutôt dans la conscience de sa permanence, de sa signification impérissable, indépendante de toute circonstance temporelle - dans une sorte de présence intemporelle, contemporaine de tout présent (ibid., p. 309).

Cette dernière expression n'est pas sans rappeler Sainte-Beuve. Le mot classique a deux acceptions, l'une normative et l'autre temporelle, mais elles ne sont pas forcément incompatibles. Au contraire, suivant Gadamer du moins, le fait que le classique soit devenu le nom d'une phase historique déterminée et isolée sauve la tradition classique de l'apparence arbitraire et injustifiée qui pouvait jusque-là être la sienne, et la rend pour ainsi dire raisonnable. Car « cette norme est appliquée rétrospectivement à une grandeur unique du passé qui l'illustre et l'accomplit ». Du normatif, il s'est dégagé un contenu désignant un idéal de style et une période accomplissant cet idéal.

Or, nommant «classique» l'ensemble de l'Antiquité classique, on renoue, d'après Gadamer, avec ce qui était de fait l'ancien usage du mot, obliéré par des siècles de tradition dogmatique ou néoclassique : le canon classique, tel que l'Antiquité tardive l'avait institué, était déjà historique, c'est-à-dire rétrospectif ; il désignait à la fois une phase historique et un idéal perçu après coup, depuis un moment de décadence. De même pour l'humanisme, qui avait redécouvert le canon classique à la Renaissance, à la fois comme histoire et comme idéal. En réalité, le concept de classique aurait donc toujours été historique, même quand il semblait normatif : la norme aurait par conséquent toujours été justifiée, même quand elle se présentait comme un dogme autoritaire et non comme une évaluation fondée.

L'argumentation subtile de Gadamer aboutit à faire coïncider le sens millénaire du classique, comme norme imposée, et le concept historiciste du classique, comme style déterminé. Au premier sens, le classique avait sans doute l'air supra-historique a priori, mais il résultait en fait d'une évaluation rétrospective du passé historique : le classique avait été reconnu depuis une décadence ultérieure. Les auteurs définis comme classiques étaient tous la norme d'un genre, non pas arbitrairement, mais parce que l'idéal qu'ils exemplifiaient était visible pour le regard rétrospectif du critique littéraire. Le classique aurait donc toujours désigné une phase, le sommet d'un style, entre un avant et un après; le classique aurait toujours été justifié, produit par une appréciation raisonnable.

Le concept de classique, ainsi restauré, et non évacué, par rhistoricisme du xix^e siècle, dès lors que ce qui avait été jusque-là tenu pour une norme s'était révélé historiquement valide, était prêt pour l'extension universelle que Hegel devait lui donner : selon Hegel, tout développement esthétique qui reçoit son unité d'un telos immanent mérite le nom de classique, et non plus seulement l'Antiquité classique. Le concept normatif universel devient, par le détour de son accomplissement historique particulier, un concept également universel dans l'histoire des styles. Le classique désigne la préservation à travers la ruine du temps. Est classique, suivant Hegel, « ce qui est à soi-même sa propre signification et, par là même, sa propre interprétation »,) proposition que Gadamer commente en ces termes :

Est classique, en définitive, [...] ce qui, donc, parle de j telle manière qu'il ne se réduit pas à une simple déclara- j don sur quelque chose de disparu, ou à un simple témoignage sur quelque chose qui reste à interpréter ; c'est, au contraire, ce qui à n'importe quel présent dit quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui (ibid., p. 311).

A nouveau, la chute de cette formulation évoque de très près la définition beuvienne, mais Gadamer ne veut pourtant pas perdre le bénéfice du passage par l'histoire, et il ajoute que « ce qui est "classique" est incontestablement l'"intemporel", mais [que] cette intemporalité est une modalité de l'être historique » (ibid., p. 311). A la fois historique et intemporel, historiquement intemporel, le classique devient donc le modèle admissible de toute relation entre présent et passé.

On n'imagine pas de démarche plus adroite pour faire 1 coïncider le classique avec lui-même, comme concept à la 1 fois historique et supra-historique, donc incontestablement légitime. Jauss, qui doit pourtant beaucoup à l'herméneutique modérée de Gadamer - comme dernière tentative pour soustraire l'interprétation à la déconstruction, elle est au principe de son esthétique de la réception —, résiste cependant à ce tour de passe-passe final grâce auquel le classique lui-même est sauvé. Il n'en demande pas tant, ou alors il redoute que cet acharnement mis à racheter le classique ne dénonce le but véritable de l'herméneutique gadamérienne et ne compromette l'esthétique de la réception, qui ne tient pas à apparaître comme une ultime rédemption du canon, même si c'est son résultat le plus clair. Jauss conteste en tout cas que l'œuvre moderne, marquée essentiellement par sa négativité, puisse se couler dans le schéma hégélien, reconduit par Gadamer, décrivant l'œuvre de valeur comme étant à elle-même sa propre signification. Ce schéma ne serait-il pas lui-même inspiré, selon une circularité que nous avons souvent observée, par les œuvres que Gadamer entend valoriser, ou sauver de la dévaluation, à savoir les œuvres classiques, au sens usuel du mot, contre les œuvres modernes ?

Pour Jauss, cette vision téléologique du chef-d'œuvre classique masque sa «négativité première», la négativité sans laquelle il ne saurait y avoir de grande œuvre. Aucune œuvre n'échappe au travail du temps, et le concept du classique hérité de Hegel est trop étroit pour rendre compte de l'œuvre digne de ce nom, en tout cas de la grande œuvre moderne. Ce concept dépend d'ailleurs pour cela beaucoup trop de l'esthétique de la mimésis, alors que la valeur de la littérature, et de l'art en général, n'est pas liée exclusivement à leur fonction représentative, mais provient aussi de leur dimension expérimentale, ou « expérimentielle » (mesurant l'expérience qu'elles procurent), caractéristique de la littérature moderne (Jauss, p. 62). Le concept de classique, chez Gadamer comme chez Hegel, hypostasie la tradition, alors que celle-ci ne se manifestait pas encore comme « classique » au moment de son apparition. « Même les grandes œuvres littéraires du passé ne sont pas reçues et comprises par le fait d'un pouvoir de médiation qui leur serait inhérent », souligne Jauss (ibid.).

Pourtant, si Jauss se démarque de Hegel et de Gadamer sur la définition du classique, et semble donc mettre celui-ci en danger, le critère de valeur alternatif qu'il propose rachète lui aussi le canon, la négativité elle-même, revendiquée par le chef-d'œuvre moderne, peut, rétrospectivement, être lue dans les œuvres devenues classiques comme le motif authentique de leur valeur. Toute œuvre classique : recelait en vérité une fêlure, le plus souvent inaperçue par les contemporains, mais qui n'en fut pas moins à l'origine de sa survie. On ne naît pas classique, on le devient, ce qui entraîne aussi qu'on ne le reste pas forcément, déchéance dont Gadamer cherchait à conjurer la possibilité.

Dernier plaidoyer pour l'objectivisme

Aujourd'hui encore, tout le monde n'est pas prêt à admettre le relativisme du jugement de goût, avec sa conséquence dramatique-: le scepticisme sur la valeur littéraire. Les classiques sont les classiques : depuis Kant, de Sainte-Beuve à Gadamer, nombreuses ont donc été les tentatives, un peu désespérées, pour les sauvegarder à tout prix, pour éviter de tomber du subjectivisme dans le relativisme, et du relativisme dans l'anarchisme. C'est la philosophie analytique, en principe méfiante à l'égard du scepticisme auquel l'herméneutique déconstructrice et la théorie littéraire ont conduit, qui a livré le dernier combat pour le canon. Genette, qui le relate, le juge sévèrement. En matière non seulement de connaissance et de morale, mais aussi d'esthétique, les philosophes analytiques voient un danger nihiliste dans un relativisme résultant du subjectivisme. Invalidant les critères objectifs, les valeurs stables et la discussion rationnelle, la théorie littéraire s'est écartée du langage ordinaire et du sens commun, qui continuent cependant de faire comme si les œuvres n'étaient pas pour rien dans les jugements qu'on rend à leur propos, et la philosophie analytique s'attache à expliquer le langage ordinaire et le sens commun.

Monroe Beardsley, qui avait dénoncé jadis l'illusion intentionnelle - ce fut pour ainsi dire l'acte de naissance de la théorie, du moins sur le sol américain -, n'a pas pu se résoudre à tenir pour une illusion parallèle le jugement de valeur esthétique. Il a donc tenté de refonder, sinon un

objectivisme, du moins ce qu'il appelle un instrumentalisme esthétique. Par un autre biais, on retombe ici sur la définition de l'œuvre comme instrument, ou comme programme, comme partition, à laquelle les théories tempérées de la réception se tenaient, afin de préserver la dialectique du texte et du lecteur, de la contrainte et de la liberté : si le sens n'était pas intégralement dans l'œuvre, comme il devenait difficile de le soutenir, ce truchement, ou cette solution de compromis (l'œuvre est instrument, programme, partition), permettait d'affirmer qu'il n'était pas non plus entièrement le fait du lecteur. De même, s'il faut bien admettre que les jugements esthétiques sont subjectifs, ne reste-t-il pas légitime de maintenir que l'œuvre, comme instrument ou programme, n'y est pas indifférente ? Après tout, sans œuvre, il n'y aurait pas de jugement.

Dans *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), une fois présentées les deux théories adverses, l'objectivisme d'une part, le subjectivisme ou même le relativisme de l'autre, Beardsley les renvoie dos à dos et propose une troisième voie, il écarte à la fois les raisons génétiques (l'origine et l'intention de l'œuvre) et affectives (l'effet sur le spectateur ou le lecteur) de l'évaluation esthétique, pour revenir à des raisons fondées sur des propriétés observables de l'objet. L'objectivisme strict se heurte à l'évidence de la diversité des goûts, mais le subjectivisme radical entraîne l'incapacité, en cas de désaccord, d'arbitrer entre les jugements contradictoires (d'évaluer les évaluations). Entre Charvade et Scylla, Beardsley baptise sa voie moyenne théorie instrumentaliste. Selon cette théorie, la valeur esthétique tient à la magnitude de l'expérience procurée par l'objet esthétique ou, plus exactement, à la magnitude de l'expérience esthétique qu'il a la capacité de procurer, du point de vue de trois critères principaux, qui sont l'unité, la complexité et l'intensité de cette expérience potentielle (Beardsley, p. 529). Ces trois qualités permettent de fonder - du moins est-ce la thèse de Beardsley - une valeur esthétique intrinsèque, c'est-à-dire un moyen rationnel de convaincre un autre interprète d'erreur. En cas de désaccord, je pourrai expliquer pourquoi j'aime ou n'aime pas, pourquoi je préfère ou ne préfère pas, et montrer qu'il y a de meilleures raisons d'aimer ou de ne pas aimer, de préférer ou de ne pas préférer. La référence à l'unité, à la complexité et à l'intensité, comme mesures de l'expérience esthétique, me permettra de faire valoir pourquoi mes raisons de préférer x à y sont meilleures que celles de préférer y à x.

Il y aurait donc dans l'œuvre une capacité dispositionnelle de procurer une expérience, et l'unité, la complexité et l'intensité de cette expérience serviraient à mesurer la valeur de l'œuvre (ibid., p. 531). Pour sortir des dilemmes de la théorie, l'issue est la réception. Comme Iser pour sauver le texte, comme Riffaterre lorsqu'il voulait sauver le style, comme Jauss pour sauver l'histoire, Beardsley a recours à ce remède ambigu pour surmonter l'alternative de l'objectivisme et du subjectivisme. Entre texte et lecteur, l'œuvre-partition est la voie moyenne. Mais cette capacité en attente dans l'œuvre, quelle est-elle ? Et comment ne serait-elle pas une propriété objective de l'œuvre ? Comment d'ailleurs la concevoir autrement ?

Genette, qui juge que la théorie de Beardsley est incohérente et qu'elle dresse un rempart fragile autour du canon, ; fait remarquer que, curieusement, les critères de valeur retenus par Beardsley ne sont pas sans rappeler les trois) anciennes conditions de la beauté selon Thomas d'Aquin : integritas, consonantia et claritas (Genette, p. 94). A ses) yeux, le rapprochement est confondant, et l'objectivisme, fût-ce sous le nom d'instrumentalisme, et déguisé en une * théorie de la réception, semble définitivement compromis;) D'ailleurs, les trois critères communs à la scolastique et à la philosophie analytique témoignent, comme Jauss le faisait valoir contre Gadamer, de la permanence du goût classique, et dénoncent ainsi une préférence extra-littéraire. C'est l'œuvre classique, au sens courant, que caractérisent integritas, consonantia et claritas, et c'est l'expérience de l'œuvre classique que décrivent l'unité, la complexité et l'intensité. En revanche, l'œuvre moderne a mis en cause l'unité, elle a privilégié les organisations fragmentaires et déstructurées, ou, suivant un autre cheminement, elle a battu en brèche la complexité, par exemple dans les œuvres monochromes ou sérielles. Ces critères d'unité, de complexité et d'intensité, qui rappellent la « forme organique » vantée par Coleridge et reprise comme programme par les écrivains de l'American Renaissance au XIX^e siècle (Mat-thiessen, 1941), sont manifestement conformes à l'esthétique du New Criticism, dont Beardsley se réclame. Un des ouvrages les plus connus produits par cette école, de Cleanth Brooks, a pour titre *The Well Wrought Urn* (1947) et compare le poème

à un vase bien ouvert, remarquablement façonné, stable, dont tous les paradoxes et les ambiguïtés sont résolus dans l'unité intense: c'est un vase grec qui procure une expérience mesurable par l'unité, la complexité et l'intensité, et non un ready-made de Duchamp. Le philosophe Nelson Goodman, déjà cité pour sa réhabilitation du style, retombait lui aussi sur les mêmes critères traditionnels du goût, lorsque, cherchant à sa manière à échapper au subjectivisme, il soutenait que « trois symptômes de l'esthétique peuvent être la densité syntaxique, la densité sémantique, et la plénitude syntaxique » (Goodman, 1976, p. 252). Or, du modernisme au postmodernisme, les critères de Thomas d'Aquin et de Coleridge, de Beardley et de Goodman n'ont pas cessé d'être bafoués. Face à l'alternative de l'objectivisme (aujourd'hui intenable) et du relativisme (pour beaucoup quand même intolérable), il est notable que ce sont toujours les tenants du goût classique qui cherchent une improbable troisième voie, sans voir que dans son principe elle exclut l'art moderne.

Valeur et postérité

Les deux thèses extrêmes — l'objectivisme et le subjectivisme — sont plus faciles à défendre, même si ni l'une ni l'autre ne correspond au sensus communis, plaidant, lui, pour une stabilité au moins relative des valeurs. Tout compromis, y compris celui dont Kant s'accommodait, s'avère fragile, et assez facile à réfuter. Et si Genette peut afficher sans état d'âme un relativisme esthétique aussi intransigeant, c'est qu'il ne se demande jamais quel rapport il y a entre l'appréciation individuelle et l'évaluation collective ou sociale de l'art, pourquoi l'anarchie ne résulte pas effectivement du subjectivisme. Si la théorie est si séduisante ! c'est aussi qu'elle est souvent vraie, mais elle n'est jamais qu'en partie vraie, et ses adversaires n'ont pas tort pour ! autant. Pourtant, concilier les deux vérités n'est jamais confortable.

A court d'arguments théoriques, les observateurs pondérés, qui se résolvent au subjectivisme du jugement de goût mais résistent au relativisme de la valeur qui en découle théoriquement, font appel aux faits, en l'occurrence au jugement de la postérité, comme témoignage en faveur, sinon de l'objectivité de la valeur, du moins de sa légitimité empirique. Avec le temps, la bonne littérature, dit-on, chasse la mauvaise. *Est vetus atque probus centum qui perficit annos* « ce qui a traversé une centaine d'années est vieux et sérieux », écrivait Horace dans sa lettre à Auguste (Epistulae, II, i, v. 39), où il défendait pourtant les modernes contre l'hégémonie des anciens, et ironisait déjà sur cette poésie qui était censée s'améliorer avec l'âge, comme le vin (ibid. M v. 34). Genette, qui ne croit pas lui non plus à cet argument traditionnel, le caractérise, et le ridiculise, en ces termes :

passés les engouements superficiels de la mode et les incompréhensions momentanées dues aux ruptures d'habitude, les œuvres réellement belles [...] finissent toujours par s'imposer, en sorte que celles qui ont victorieusement subi l'« épreuve du temps » tirent de cette épreuve un label incontestable et définitif de qualité (Genette, p. 128).

L'œuvre qui a franchi l'épreuve du temps est digne de durer, et son avenir est assuré. Nous pouvons faire confiance au temps pour déprécier l'œuvre qui complaisait au public facile (l'œuvre que Juss disait de consommation ou de divertissement) et, inversement, pour apprécier et consacrer l'œuvre qui repoussait le premier public par sa difficulté. Reprenant les exemples de Juss, Madame Bovary a peu à peu détrôné Fanny, qui rejoint après une génération le purgatoire, ou même l'enfer, des œuvres « culinaires », dont seuls les historiens (les philologues, puis les esthéticiens de la réception) la tireront pour contextualiser le chef-d'œuvre de Flaubert.

L'argument de la postérité « redresseuse de torts », comme disait Baudelaire, est en définitive celui que Juss emprunte une fois qu'il a réfuté le concept du classique selon Gadamer (l'esthétique de la réception est indéniablement une histoire de la postérité littéraire), car il satisfait aussi bien les partisans du classicisme que ceux du modernisme. Du point de vue classique, le temps débarrasse la littérature des fausses valeurs éphémères en désamorçant les effets de mode. Du point de vue moderne, au contraire, le temps promeut les vraies valeurs, reconnaît peu à peu d'authentiques classiques dans des œuvres ardues qui n'avaient pas trouvé initialement de public. Je

ne développe pas cette dialectique bien connue depuis sa mise en place au XIXe siècle : c'est la doctrine du « romantisme des classiques » - les classiques ont été romantiques en leur temps, les romantiques seront les classiques de demain —, esquissée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* (1823), et reprise dans un sens militant par les avant-gardes, au point de considérer que c'est un mauvais signe pour une œuvre de rencontrer un succès immédiat, de plaire à son premier public (Compagnon, 1989, p. 54-55). Proust affirme qu'une œuvre crée elle-même sa postérité, mais il constate aussi qu'une œuvre chasse l'autre. Dans la tradition du nouveau, l'argument de la postérité est malheureusement à double tranchant.

Suivant Theodor Adorno, une œuvre devient classique une fois que ses effets primaires ont été éventés ou dépassés, notamment parodiés (Adorno, p. 250). Selon ce raisonnement, le premier public se trompe donc toujours : il aime, mais pour de mauvaises raisons. Et c'est seulement le passage du temps qui révèle les bonnes raisons, lesquelles étaient obscurément à l'œuvre dans les choix du premier public, même si celui-ci ne comprenait pas la raison des effets. Adorno, à la différence de Gadamer, n'a plus pour visée la justification de la tradition classique, mais l'explication de la modernité par la dynamique de la négativité ou de la défamiliarisation : l'innovation précédente, suggère-t-il, n'est jamais comprise qu'après coup, à la lumière de l'innovation suivante. Le recul du temps débarrasse l'œuvre du cadre contemporain et des effets primaires qui empêchaient de la lire telle qu'en elle-même. La Recherche, reçue d'abord à la lumière de la biographie de son auteur, de son snobisme, de son asthme, de son homosexualité, suivant une illusion (intentionnelle et génétique) qui interdisait la lucidité sur sa valeur, trouve enfin des lecteurs dénués de préjugés, ou plutôt des lecteurs dont les préjugés sont autres, et moins étrangers à la Recherche puisque l'assimilation de l'œuvre de Proust, son succès croissant, les a rendus favorables à cette œuvre, ou même dépendants d'elle pour lire tout le reste de la littérature. Après Renoir, dit encore Proust, toutes les femmes deviennent des Renoir ; après Proust, l'amour de Mme de Sévigné pour sa fille est interprété comme un amour de Swann. Ainsi, la valorisation d'une œuvre, une fois entamée, a toutes chances de s'accélérer, puisqu'elle fait de cette œuvre un critère de la valorisation de la littérature : son succès confirme donc son succès.

C'est le recul du temps qui est en général envisagé comme une condition favorable à la reconnaissance des vraies valeurs. Mais une autre sorte de recul propice à la sélection des valeurs peut être fourni par la distance géographique, ou l'extériorité nationale, et une œuvre est souvent lue avec plus de sagacité, ou moins d'œillères, hors des frontières, loin de son lieu d'apparition, comme ce fut le cas pour Proust en Allemagne, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, où il a été beaucoup plus tôt et beaucoup mieux lu. Les termes de comparaison ne sont pas les mêmes, pas aussi étroits, plus tolérants, et les préjugés sont différents, sans doute moins pesants.

L'argument de la postérité, ou de l'extériorité, est rassurant : le temps, ou la distance, font le tri ; faisons-leur confiance. Mais rien ne garantit que la valorisation d'une œuvre soit définitive, que son appréciation ne soit pas elle-même un effet de mode. La Phèdre de Racine a certes relégué depuis plusieurs siècles celle de Pradon. L'écart semble stable. Mais est-il définitif? Rien n'interdit de penser, même si la probabilité paraît de plus en plus faible dès lors que s'établit une postérité, que la Phèdre de Pradon ne détrônera pas un jour sa rivale. Le retour d'une œuvre dans le canon, ou son entrée à l'issue du légendaire purgatoire, ne lui donnent aucune assurance d'éternité. Selon Goodman, « une œuvre peut être successivement offensante, fascinante, confortable, et ennuyeuse » (Goodman, 1976, p. 259). L'ennui guette presque toujours les chefs-d'œuvre banalisés par leur réception. Ou alors, les seuls authentiques chefs-d'œuvre sont les textes qui n'ennuieront jamais, comme les pièces de Molière, au dire de Sainte-Beuve.

Pour un relativisme tempéré

En histoire de l'art, une branche s'est considérablement développée dans les dernières décennies pour mieux saisir les aléas de la fortune des œuvres : c'est l'histoire du goût. Sa prémisse inquiétante, formulée par Francis Haskell, son représentant le plus éminent, est celle-ci : « On nous dit que le temps est l'arbitre suprême. Voilà une affirmation qu'il est impossible de confirmer ni de démentir. On ne peut pas non plus tenir pour certain qu'un artiste arraché à l'oubli ne pourrait y

retourner» (Haskell, p. 10-11). L'histoire du goût étudie la circulation des œuvres, la formation des grandes collections, la constitution des musées, le marché ; de l'art. Des enquêtes comparables seraient bienvenues en littérature, mais les énigmes subsisteront. Un vrai classique • est-il une œuvre qui ne devient jamais ennuyeuse pour I aucune génération ? N'y a-t-il pas d'autre argument en faveur du canon que l'autorité des experts ?

Contre le dogmatisme néoclassique, les modernes ont insisté sur le relativisme de la valeur littéraire : les œuvres ! entrent et sortent du canon au gré des variations dp] goût, dont rien de rationnel ne régit le mouvement. Ont] pourrait citer de nombreux exemples d'œuvres retrouvées» depuis cinquante ans, comme la poésie baroque, le roman du XVIIIe siècle, Maurice Scève, le marquis de Sade. L'instabilité du goût est une évidence dérangement pour tous ceux qui voudraient se reposer sur des standards d'excellence immuables. Le canon littéraire est fonction d'indécision communautaire sur ce qui compte en littérature hic et nunc, et cette décision est une self-fulfilling prophecy, comme on dit en anglais : un énoncé dont l'énonciation augmente les chances de vérité de l'énoncé, ou une décision dont l'application ne peut que confirmer le bien-fondé puisqu'elle est à elle-même son propre critère. Le canon a le temps pour lui, à moins de refus violents, autoritaires, comme on en a connu aussi, menant au rejet des valeurs les mieux installées. 11 est impossible d'aller au-delà du constat : j'aime parce qu'on me l'a dit.

Mais l'alternative où nous conduit le conflit de la théorie et du sens commun n'est-elle pas, une fois encore, trop raide? Ou bien il y a un canon légitime, à la liste immuable et à l'ordre rigide, ou bien tout est arbitraire. Le canon n'est pas fixe, mais il n'est pas non plus aléatoire, et surtout, il ne bouge pas incessamment. C'est un classement relativement stable, et, si les classiques changent, c'est à la marge, par un jeu analysable entre le centre et la périphérie. Il y a des entrées et des sorties, mais elles ne sont pas si nombreuses que cela, ni complètement imprévisibles. Il est vrai que la fin du XXe siècle est une époque libérale où tout peut être réévalué (y compris le design, ou l'absence de design, des années cinquante), mais la bourse des valeurs littéraires ne joue pas au Yo-Yo. Marx formulait l'énigme en ces termes : « La difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici : ils nous procurent encore une jouissance esthétique, et à certains égards ils nous servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible » (cité par Schlanger, p. 106). L'étonnant est que les chefs-d'œuvre durent, qu'ils continuent d'être pertinents pour nous, hors de leur contexte d'origine. Et la théorie, tout en dénonçant l'illusion de la valeur, n'a pas bouleversé le canon. Bien au contraire, elle l'a consolidé en faisant relire les mêmes textes, mais pour d'autres raisons, des raisons nouvelles, censément meilleures.

Il n'est sans doute pas possible de mettre au jour une rationalité des hiérarchies esthétiques, mais cela n'interdit pas l'étude rationnelle du mouvement de ces valeurs, comme l'histoire du goût ou l'esthétique de la réception la pratique. Et l'impossibilité où nous nous trouvons de justifier rationnellement nos préférences, comme d'analyser ce qui nous permet de reconnaître instantanément un visage ou un style - Individuum est ineffabile —, n'exclut pas que des consensus soient empiriquement constatés, résultant de la culture, de la mode, ou d'autre chose. La diversité désordonnée des valeurs n'est pas une conséquence nécessaire et inévitable du relativisme du jugement, et c'est justement ce | qui rend la question intéressante : comment les grands esprits se rencontrent-ils? Comment s'établissent des consensus partiels entre les autorités chargées de veiller sur la littérature? Ces consensus, comme la langue, comme le style, se dégagent sous la forme d'agrégats de préférences individuelles, avant de devenir des normes par l'intermédiaire des institutions : l'école, l'édition, le marché. Mais « les œuvres d'art, comme Goodman le rappelait, ne sont pas des chevaux de course, le but primordial n'est pas de désigner un vainqueur» (Goodman, 1976, p. 261-262). La valeur littéraire ne peut pas être fondée théoriquement: c'est une limite de la théorie, non de la littérature.