

JOSEPH JURT

Vu d'Allemagne : les théories littéraires en France

Originalbeitrag erschienen in: 2002.

PINTO, Evelyne (Hrsg.): *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales*

Ort: Publ. de la Sorbonne, Paris, 2002, S. 121-138.

De Lanson à la théorie du champ littéraire.

Les recherches littéraires en France

Etant d'origine suisse, j'ai fait mes études en Suisse française, et j'enseigne depuis un quart de siècle en Allemagne. De cette sorte j'ai pu faire la connaissance de plusieurs systèmes universitaires. Mon regard n'est donc jamais ni tout à fait intérieur ni extérieur, situation qui n'est pas toujours confortable, mais qui peut contribuer à un essai d'objectivation. C'est peut-être pour cette raison que Pierre Bourdieu m'avait prié de présenter dans son séminaire les recherches littéraires en Allemagne.¹ C'est un essai parallèle qui a été ici élaboré à la demande de Madame Eveline Pinto. La perspective est là aussi à la fois extérieure et impliquée.

Les recherches littéraires ont été longtemps marqués en France par le modèle de Lanson. Ses épigones ont réduit les études littéraires à la pure recherche des sources ce qui a mené à une sclérose des recherches dénoncés sous le terme de lansonisme positiviste qui était prédominant à l'intérieur du système universitaire français. Les recherches littéraires en France restaient ainsi assez fermées à l'égard des innovations venues de l'extérieur, par exemple le formalisme russe, la critique stylistique allemande, le New Criticism américain. Léo Spitzer constata même qu'il n'y avait, avant 1960, pas de véritable théorie de la littérature en France.² Ce n'est pas à l'intérieur de l'institution, mais à partir des marges que s'est esquissée l'innovation.

1. L'école de Genève

Il y a d'abord eu une critique extra-universitaire qui s'est définie comme 'critique créatrice' qui se refusait aux recherches positivistes et qui concevait l'acte de la lecture comme une rencontre entre deux êtres; les représentants les plus en vue furent Jacques Rivière et Charles Du Bos. La valorisation de l'intuition et de la sympathie par Bergson avait

¹ Joseph Jurt, „De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. A propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 78 (juin 1989), p. 94-101.

² D'après Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2001, p.7.

à son tour favorisé ce type de critique. Cet esprit s'est manifesté à travers la N.R.F. fondée en 1909 et qui reparut dès 1919 se concevant comme 'Revue de littérature et de critique' alliant création et esprit critique, plaidoyant pour un classicisme ouvert hostile à un faux romantisme.

Un autre type d'ouverture par rapport au système positiviste universitaire étroit s'esquissait en Suisse romande qui n'était pas dominée par le système universitaire français. Parmi les deux pionniers de cette nouvelle critique il faut compter Marcel Raymond et Albert Béguin. Marcel Raymond a relaté qu'il était forcé au cours des années trente, lors de l'élaboration de sa thèse à la Sorbonne sur *L'influence de Ronsard sur la poésie française 1550-1585*, de tenir compte du positivisme ambiant et d'inventorier des sources comme preuves d'une influence.

Marcel Raymond et Albert Béguin avaient été inspirés par leur séjour en Allemagne. Marcel Raymond a été lecteur de français à Leipzig entre 1926 et 1928 et Albert Béguin a enseigné à l'université de Halle entre 1929 et 1934. Tous deux n'ont pas été initiés à la vieille méthode philologique en Allemagne, mais ils ont été familiarisés en Allemagne avec les méthodes de la *Geistesgeschichte* représentée par des noms comme Dilthey, Cassirer et Gundolf. La tâche primordiale de la *Geistesgeschichte* était selon Dilthey de comprendre et non pas celle d'expliquer à la manière des sciences naturelles. Les auteurs allemands mentionnés entendaient dépasser le positivisme sans retomber dans un impressionisme scientifique. Marcel Raymond relate qu'il avait compris alors que l'œuvre d'art littéraire était plus qu'une accumulation d'influences mais un tout organique: «fond et formes étant indissociables, le fond étant impliqué profondément dans la forme. [...] Je me suis intéressé, en grande partie sous l'influence des Allemands que j'ai rencontrés dans les années 1926 à 1928, au grand mouvement de la culture (on parlait alors de la *Geistesgeschichte*) et à ce qu'il peut y avoir d'organique à un moment donné – c'est une possibilité, non pas une certitude – entre les diverses productions de l'esprit, littérature, peinture, musique etc...».³ Raymond avait trouvé ce concept à savoir les différentes formes de l'art vues comme expression de l'esprit chez l'historien et philosophe de l'art Dilthey (*Das Erlebnis und die Dichtung*), chez Gundolf (*Shakespeare und der Deutsche Geist*) et chez l'historien de l'art Wölfflin dont il traduisit les *Grundbegriffe* [les principes fondamentaux de l'histoire et de l'art]. Le besoin de saisir un noyau central des œuvres qui se manifeste dans des formes spécifiques aboutit à des concepts synthétiques comme celui du maniérisme chez Marcel Raymond.

³ Marcel Raymond, «L'École de Genève: Mythe ou réalité?» [Entretien], in *Micromégas*, II, 1, (janvier-avril 1975), p. 81.

Ce nouveau type d'approche de la littérature, qui était dû à la rencontre avec la *Geistesgeschichte*, aboutit à des œuvres importantes, ainsi le livre *De Baudelaire au surréalisme* publié en 1933 par Marcel Raymond et à la thèse *L'âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin (1937). Les deux auteurs attribuent au rêve et à l'inconscient un rôle central sans les considérer comme Freud comme un débarras de matériaux biographiques refoulés, mais comme un lieu porteur des traces d'une unité perdue au-delà de l'aliénation ontologique et socio-économique, qui saurait être réactivée par la poésie. Béguin présenta sous cet angle une nouvelle interprétation du romantisme allemand dont il voyait les descendants en France moins dans le romantisme officiel que chez Nerval et Rimbaud dont il interprétait l'œuvre comme une recherche métaphysique d'une unité perdue. Cette recherche impliquait pour Béguin, directeur d'*Esprit* après la guerre, le retour au monde. Sa critique, loin d'être purement impressionniste, se concevait comme un acte intersubjectif: «Je pense, écrivit-il en 1958 dans *Esprit*, que la critique la plus valable est tout de même cette critique qui est très proche de notre écriture, c'est-à-dire où l'écrivain court sa propre aventure en écrivant, où dans l'invention même des mots il opère un des stades de son aventure.»

A l'intérieur du système universitaire relativement libéral de la Suisse, Raymond et Béguin pouvaient esquisser le premier à Genève, le second à Bâle, un nouveau type d'approche littéraire. Les deux auteurs ont exercé une influence durable sur une deuxième génération d'universitaires qu'on a désigné par le nom d'*École de Genève*. Les traits caractéristiques du groupe sont assez divers. Malgré toutes les différences on a relevé comme trait commun l'approche thématique. Il s'agit pour ces critiques de dégager des thèmes récurrents dans les œuvres littéraires. Chez Raymond c'est le sentiment de l'existence comme une forme de conscience de soi, chez Starobinski la relation de compréhension de la conscience de l'autre, chez Jean Rousset la relation entre forme littéraire et vie de l'esprit, chez Georges Poulet les catégories de la conscience: espace, temps, nombre, cause. Il faudrait compter parmi ce groupe également Jean-Pierre Richard et les premiers travaux de Roland Barthes (*Michelet par lui-même*). Les procédés techniques de l'analyse textuelle ne sont chez ces auteurs jamais un but, mais un moyen pour une rencontre personnelle entre la conscience critique et la conscience créatrice ou pour le dire avec Starobinski: «S'il fallait leur trouver un trait commun, ce serait celui-ci: la subordination des techniques (philologiques, grammaticales, descriptives) à une visée personnelle, de nature tantôt religieuse (Béguin, Raymond) tantôt

esthétique ou encore anthropologique». ⁴ Le représentant de l'École de Genève qui est de nos jours le plus présent est sans doute Jean Starobinski dont les œuvres critiques se distinguent par une élégance et une originalité dépourvue de tout jargon. Etant de formation scientifique il se distingue par un recours fréquent à des procédures heuristiques et descriptives venues des sciences médicales et humaines. Mais ces descriptions constituent, comme l'affirme Claude Reichler, une base de travail, jamais un but, et ne servent qu'à asseoir sur des faits vérifiables l'essor de l'interprétation toujours subjective et toujours risquée. ⁵ Parmi les maîtres auprès desquels il avait appris, Starobinski mentionne Raymond et Poulet, Cassirer, Freud, Spitzer *et* Sartre.

2. L'approche sartrienne

On peut à première vue s'étonner de trouver Sartre parmi ses maîtres de la critique littéraire. Mais il faut absolument le mentionner ici. Car Sartre est un exemple typique de la critique littéraire française qui ne se cantonne pas dans l'institution universitaire. Anna Boschetti a montré combien il a dominé d'une manière totale le champ intellectuel entre 1945 et 1960 en alliant la fonction du philosophe, de l'auteur de pièces de théâtre, du romancier *et* du critique littéraire.

Sartre allie même les trois fonctions du critique que distinguait Thibaudet ⁶. Il pratiquait d'abord la critique spontanée, la critique du livre du jour à travers ses articles, articles-programmes, articles de circonstances aboutissant le plus souvent à des portraits, articles de commentaire prenant une œuvre contemporaine pour objet d'étude, critiques qui frappent toujours par leur actualité et qui seront réunies notamment dans les quatre premiers volumes des *Situations*. ⁷ Il a ensuite pratiqué la critique des professionnels moins en tant que spécialiste de la littérature, mais en tant que philosophe qui ne s'attache pas seulement à une œuvre particulière, mais qui perçoit des règles de constitution; Sartre pratiquait enfin la critique des artistes ou des maîtres faite par les écrivains eux-mêmes. Trois mille pages constituent cette œuvre critique, en particulier ses ouvrages sur Baudelaire, Flaubert,

⁴ Jean Starobinski, «L'École de Genève. Mythe ou réalité?», in *Micromégas*, (janvier-avril 1975), p. 89-90.

⁵ Cf. Claude Reichler, «Jean Starobinski et la critique genevoise», *Critique*, 481-482 (juin-juillet 1987), p. 606-611.

⁶ Cf. Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*. Paris, Nizet, 1966.

⁷ Michel Sicard, *La critique littéraire de Jean-Paul Sartre*, Paris, Minard, 1976, p. 8.

Mallarmé et Genet. Cumulant ces trois fonctions de la critique il exercera une autorité incontestable qui put faire taire, le cas échéant, un romancier établi comme François Mauriac. Du haut de sa triple autorité Sartre critique la critique littéraire traditionnelle qui ferait de la littérature une série de textes morts, de «petits cercueils qu'on range sur des planches, le long des murs, comme les urnes d'un columbarium»⁸. Les incursions critiques, écrit Anna Boschetti à juste titre, «sont un instrument puissant grâce auquel Sartre déblaye le champ autour de lui et en même temps travaille, en filigrane, à définir et à légitimer sa position. Ce n'est pas un projet conscient, bien sûr. A travers ces analyses, il vise à expliciter et à organiser une théorie du fait littéraire.»⁹

Cette théorie, cette critique littéraire, et c'est de nouveau caractéristique de l'institution française, se distingue par sa forte dimension normative, chez Sartre c'est le concept d'une littérature engagée: «L'écrivain 'engagé' sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la société.»¹⁰ Cette exigence d'une littérature engagée le conduit à distinguer nettement la prose de la poésie. Les mots de la poésie étant comme la musique, la peinture et la sculpture des choses qui renvoient à eux-mêmes cessent d'être des signes ou des instruments. La prose en revanche est transitive; elle est l'instrument d'une entreprise qui a une fin. Cette dissociation permet à Sartre de conserver une conception hautement autonome de l'art réservée à la poésie tout en plaidant pour un art instrumental, fonction qu'il réserve à la prose. Cet art engagé vise l'action et par là le lecteur; l'écriture est ainsi un appel à la liberté du lecteur. «Pour qui écrit-on?», est ainsi une question importante pour Sartre. L'œuvre contient à ses yeux toujours une image du public visé. «Le milieu est un *vis a tergo*, le public au contraire est une attente, un vide à combler, une *aspiration*, au figuré et au propre, en un mot, c'est l'autre.»¹¹ L'aspect de la réception joue donc chez Sartre un rôle capital, rôle qui sera au centre de l'esthétique de la réception développée en Allemagne depuis la fin des années 60 sans qu'on reconnaisse Sartre comme un prédécesseur.

Mais l'explication du fait littéraire à partir du milieu d'origine, la conception de la littérature comme l'expression d'une classe sociale prédominait à l'intérieur d'une théorie littéraire d'inspiration marxiste. Sartre ne pouvait ne pas prendre position par rapport à cette conception. Toutes les approches de la littérature qui tâchent d'insérer le fait littéraire à

⁸ Jean-Paul Sartre, *Situations*, II, p. 77-78.

⁹ Anna Boschetti, *Sartre et 'Les Temps Modernes'*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 63.

¹⁰ Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 96.

l'intérieur d'un ensemble plus global sont en effet amenées à s'interroger sur le sujet – ou le support – de la création littéraire.

Dès la fin des années cinquante, Sartre avait critiqué, dans *Questions de méthode*, l'insuffisance heuristique d'une méthode marxiste qui s'en tenait à la seule dimension économique S catégorie universelle et abstraite S comme déterminante de la production culturelle en négligeant ainsi toute une hiérarchie de médiations concrètes. La particularité d'une œuvre littéraire est selon une telle approche le simple effet du hasard parce qu'on ne s'en tient qu'à des catégories d'explication qui relèvent, selon Sartre, d'un universalisme abstrait. L'auteur de *Questions de méthode* a très bien traduit l'impasse d'une telle explication: «Valéry est un intellectuel petit-bourgeois, cela ne fait pas de doute. Mais tout intellectuel petit-bourgeois n'est pas Valéry. »¹² Sartre voit le même type d'universalisme abstrait dans une interprétation marxiste affirmant que «le réalisme de Flaubert est en rapport avec l'évolution sociale et politique du Second Empire. »¹³ Cette approche s'en tient à cette généralité sans expliquer la genèse de cette réciprocité de perspective, sans répondre à la question pourquoi il a préféré la littérature à tout ni pourquoi il a écrit *ces* livres plutôt que ceux de Duranty ou des Goncourt. La spécificité de la vie et de la personne ne sont pas élucidées. Flaubert est bourgeois parce qu'il est né en elle. Mais ce n'est ni la rente foncière ni la nature intellectuelle qui font de lui un bourgeois. «C'est donc dans la particularité d'une histoire, à travers des contradictions propres à *cette* famille que Gustave Flaubert fit obscurément l'apprentissage de sa classe [...] l'enfant devient tel ou tel parce qu'il vit l'universel comme particulier. »¹⁴ Pour Sartre, un principe d'explication important de la spécificité d'une œuvre littéraire est à chercher dans les imprégnations subies par un individu à l'époque de l'enfance: «Le mélange explosif de scientisme naïf et de religion sans Dieu qui constitue Flaubert et qu'il tente de surmonter par l'amour de l'art formel, nous pourrions l'expliquer », pense Sartre, « si nous comprenions bien que tout s'est passé *dans l'enfance*, c'est-à-dire dans une condition radicalement distincte de la condition adulte: c'est l'enfance qui façonne des préjugés indépassables, c'est elle qui fait ressentir, dans les violences du dressage et l'égaré de la bête dressée, l'appartenance au milieu *comme un événement singulier*. »¹⁵ Pour cette raison, Sartre pense que la psychanalyse est un instrument adéquat

¹² Jean-Paul Sartre, *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1967, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

pour déceler chez l'adulte «le poids de son histoire »¹⁶. L'existentialisme peut intégrer la méthode psychanalytique parce que celle-ci lui permet de penser «la famille singulière comme médiation entre la classe universelle et l'individu »¹⁷.

Sartre compare Flaubert et Baudelaire, nés la même année, et il explique la spécificité de leurs œuvres par des différences sociologiques et psychologiques. Flaubert est issu d'une bourgeoisie fruste et neuve, alors que Baudelaire sort d'une famille bourgeoise, citadine depuis beaucoup plus longtemps. Flaubert se caractérise par une 'fixation' sur le père et tandis que Baudelaire se fixera sur sa mère. Il faudra tenter de tenir compte des deux dimensions ce qui serait possible par une psychanalyse telle que Sartre la conçoit, qui «renvoie d'un côté aux structures objectives, aux conditions matérielles et, de l'autre, à l'action de notre indépassable enfance sur notre vie d'adulte. »¹⁸

On ne saurait ainsi relier une œuvre comme *Madame Bovary* seulement à la structure politico-sociale et à l'évolution de la petite-bourgeoisie: «Il faudra rapporter l'œuvre à la réalité présente en tant qu'elle est vécue par Flaubert à travers son enfance. »¹⁹ L'œuvre ne renvoie donc pas seulement à un moment temporel, à l'époque contemporaine immédiate, mais aussi à d'autres couches temporelles qui sont en rapport avec la situation familiale qui peut être en avance ou en retard par rapport à son époque. Sartre parle d'une sorte d'hystérésis de l'œuvre' [un retard de l'effet sur la cause] par rapport à l'époque où elle paraît, ce qui est spécifique des événements contemporains qui se caractérisent toujours par «l'extraordinaire diversité de leur profondeur temporelle: Flaubert paraîtra *en avance* sur son époque (au temps de *Madame Bovary*) parce qu'il est *en retard sur elle*, parce que son œuvre exprime sous un masque à une génération dégoûtée du romantisme les désespoirs post-romantiques d'un collégien de 1830. »²⁰ Bref, Flaubert réalise «l'union paradoxale de deux moments passés de cette petite bourgeoisie intellectuelle (1830-1845). »²¹ Il y aurait pour cette raison deux dimensions dans l'œuvre de Flaubert: une vision pessimiste que les jeunes lecteurs ayant honte d'avoir raté leur révolution en '48 y cherchaient surtout et une contrepartie positive, un mysticisme esthétique que seul un Baudelaire savait percevoir.

3. Théorie des formes littéraires

¹⁶ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

²¹ *Ibid.*, p. 91.

Si Jean-Paul Sartre et sa philosophie du sujet et de la conscience et son concept de la littérature engagée avait dominé le champ intellectuel depuis 1945, on pouvait constater un tournant à la fin des années cinquante, au début des années 60; c'est le paradigme des Sciences humaines qui s'imposait et qui a été d'abord perçu sous la dénomination de structuralisme. En 1958, Claude Lévi-Strauss avait publié son *Anthropologie structurale*; un an auparavant parurent les *Mythologies* de Roland Barthes et en 1961, Michel Foucault publia *Histoire de la folie*. Certes, les approches de ces penseurs différaient, mais il y avait pourtant des points communs; l'Histoire en tant que catégorie explicative a été évacuée ainsi celle du sujet.

Anna Boschetti avait mentionné les conditions sociales et politiques qui peuvent expliquer ce changement de paradigme. Elle mentionne la reprise économique, la consolidation du gaullisme, la conclusion de la guerre d'Algérie, la fin de la guerre froide, l'écroulement du communisme utopique, privé après Budapest de ses mythes mobilisateurs – tout ceci aurait conduit à détrôner le prophétisme existentialiste qui était un produit de la crise, des problèmes de la société et de la tension internationale de l'après-guerre. «Les temps sont propices à une nouvelle philosophie sociale, optimiste, encline à prêter aux mécanismes économiques une tendance intrinsèque à la rationalité et à croire que la science, mieux que la politique, peut faciliter le progrès automatique que la modernisation semble promettre.»²²

Avec le tournant dit structuraliste autour de 1960, la conception sartrienne du sujet ainsi que le postulat normatif d'une 'littérature engagée' ont été radicalement mis en question. La norme littéraire a sans aucun doute un impact sur les approches de la littérature. La prédominance des sciences humaines n'a pas été sans conséquence sur les méthodes de la critique littéraire. Une tendance formaliste de l'approche littéraire se frayait désormais le chemin qui ne se référait plus du tout à la catégorie du sujet – fût-il individuel ou collectif.

En France, une théorie des formes littéraires s'est développée notamment chez Roland Barthes et Gérard Genette. Gérard Genette avait réuni les études qu'il avait publiées auparavant en 1966 sous le titre *Figures*. Dans un des textes de ce volume intitulé «Structuralisme et critique littéraire», il avait parlé de la «vocation structuraliste» de la critique littéraire qu'on devrait organiser en une véritable méthode structurale suivant l'orientation actuelle des sciences humaines comme la linguistique ou l'anthropologie. Genette se référait notamment à Lévi-Strauss. La méthode structurale se révélerait

²² Anna Boschetti, *Sartre et 'Les Temps Modernes'*. Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 300.

particulièrement féconde au moment où la critique renonce à analyser les conditions de possibilités de l'œuvre ou les déterminismes – psychologiques ou sociaux – pour considérer celle-ci comme «un être absolu»²³. La sympathie de Genette va certainement à cette approche surtout quand il affirme que l'histoire 'historisante', l'illusion biographique ou le positivisme n'étaient plus de mise. L'analyse structurale pourrait être considérée comme un équivalent de ce que les Américains appelaient *close reading* ou les Européens à la suite de Spitzer *étude immanente* traitant les œuvres en organismes poétiques en soi sans recours à la psychologie de l'auteur. Ce type d'analyse pourrait donner à l'étude immanente une rationalité de compréhension remplaçant la rationalité d'explication (par la recherche des causes). Un déterminisme spatial relayerait le déterminisme temporel de la genèse, les termes de filiation cédant la place à ceux de la relation.²⁴ Cette analyse structurale permettrait de saisir le domaine ethnographique de la littérature non accessible à une participation intersubjective étant éloigné de nous dans le temps ou dans l'espace.

Dans *Figures III* en 1972, Gérard Genette a défini encore plus énergiquement son approche comme une théorie des formes littéraires, comme une poétique. A travers cette désignation, il entendait s'inscrire dans la tradition séculaire allant d'Aristote à La Harpe suspendue en quelque sorte par le romantisme qui déplaçait l'attention des formes et des genres vers les 'individus créateurs'. Depuis, on se serait, de Sainte-Beuve jusqu'à nos jours, attaché à une psychologie de l'œuvre, que cette perspective soit historique, psychanalytique, sociologique, marxiste, qu'elle se porte sur l'auteur ou sur le lecteur, la fonction essentielle de la critique resterait toujours «d'entretenir le dialogue d'un texte et d'une *psyché*, consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptrice.»²⁵

Le texte ne serait pas analysé dans sa logique interne, mais par rapport à un pôle constitutif extérieur au texte. Genette n'identifie plus ici son approche à l'immanence de l'œuvre. Il ne s'agit plus de l'œuvre singulière, mais des données transcendantes qui relèvent de la linguistique, de la stylistique, de la sémiologie, de l'analyse des discours, de la logique narrative, de la thématique des genres. Par le biais de ces catégories transcendant l'œuvre particulière se constituerait «une théorie des formes littéraires – disons une *poétique*»²⁶.

²³ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 156.

²⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 156-157. Genette se réfère dans ce contexte à Jakobson: «La linguistique structurale comme la mécanique quantique gagnent en déterminisme morphique ce qu'elles perdent en déterminisme temporel.» (*Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 74).

²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

L'approche de Genette entendait ainsi se définir par sa scientificité – image de marque des sciences humaines; le terme de poétique suggérait en plus une continuité à partir des approches premières de la littérature de l'époque de l'Antiquité. La poétique n'est pas définie comme à l'âge classique par sa dimension normative qui érige en norme la tradition. Il s'agit plutôt d'explorer les diverses possibilités du discours, dont les œuvres écrites ou à écrire ne constituent que de réalisations particulières, d'autres combinaisons étant toujours possibles.²⁷

La théorie des formes littéraires exclut radicalement le sujet – individuel ou collectif – comme catégorie d'explication. Elle ne se définit pas non plus comme une approche historique dans un sens traditionnel. Genette caractérise la théorie des formes littéraires par «une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique» de l'Histoire.²⁸ Au sujet des œuvres littéraires dans leur textualité, et non pas dans leur genèse et leur diffusion, on ne saurait rien dire diachroniquement. La critique littéraire «ne peut pas être historique, parce qu'elle consiste toujours en un rapport direct d'interprétation [...] entre le critique et l'œuvre et que ce rapport est essentiellement *anachronique* [...]»²⁹.

Genette se réfère ici à l'importante étude de Roland Barthes «Histoire et littérature», publiée en 1960 dans les *Annales* et reprise dans l'ouvrage *Sur Racine*. Barthes y défend la thèse de l'imperméabilité entre l'histoire générale et les œuvres: «le monde, son foisonnement de faits, politiques, sociaux, économiques, idéologiques» n'a rien à avoir avec l'«œuvre d'apparence solitaire, toujours ambiguë puisqu'elle se prête à *la fois* à plusieurs significations». Les deux continents ne sont pas complémentaires, les formes résistent et ne changent pas au même rythme.³⁰ Les histoires littéraires traditionnelles ne seraient que des successions de portraits d'auteur. L'œuvre ne serait justiciable de l'histoire, elle y échapperait en quelque sorte. Barthes établit ainsi une dichotomie entre la littérature en tant qu'institution qui relève de l'histoire et la littérature comme création qui relève de la psychologie. «L'histoire ne nous dira jamais ce qui se passe dans un auteur au moment où il écrit»,

²⁷ En soulignant le caractère ouvert de la poétique, Genette veut éviter un éventuel reproche de passéisme; avec une certaine emphase, il écrit ainsi: «La théorie littéraire [...] sera moderne, et liée à la modernité de la littérature, ou ne sera rien.» (*Ibid.*, p. 11).

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 17-18. Plus tard, Gérard Genette affirmera que la critique, à s'enfermer dans «l'immanence du texte» semblerait souvent menacée d'asphyxie. Pour cette raison il aurait opté pour la transtextualité, à savoir l'*hypertextualité* qui est l'objet de *Palimpsestes* ou le *paratexte* qui est au centre de *seuils*. Mais il s'agit bien sûr toujours d'un univers de *textes*. (Voir Gérard Genette, «Transtextualité», *Magazine littéraire*, 192 (février 1983), p. 40-41).

³⁰ Roland Barthes, «Histoire et littérature: à propos de Racine», *Annales ESC*, III (mai-juin 1960), p. 524.

affirme-t-il.³¹ L'histoire littéraire doit pour cette raison se cantonner dans l'étude de «la fonction littéraire», «le milieu», la formation intellectuelle du public et des auteurs, les faits de mentalité collective, les faits littéraires institutionnalisés telle que la rhétorique, l'histoire de l'idée de la littérature. Aux yeux de Barthes «c'est donc au niveau des *fonctions* littéraires (production, communication, consommation) que l'histoire peut seulement se placer, et non au niveau des individus qui les ont exercées. Autrement dit, l'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus.»³² Il faut donc amputer la littérature dans sa dimension historique de l'individu. L'œuvre relève de l'individu et à ce sujet des affirmations objectives ne sont pas concevables; il incombe donc au critique d'annoncer son système de lecture, «étant entendu qu'il n'en existe pas de neutre».³³ «Reconnaître cette impuissance à *dire vrai* sur Racine, c'est précisément reconnaître enfin le statut spécial de la littérature. Il tient dans un paradoxe: la littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'*institutionnaliser la subjectivité*.»³⁴ Roland Barthes considère Lucien Goldmann comme celui qui a donné «la théorie la plus poussée de ce qu'on pourrait appeler la critique de signification»³⁵. Il perçoit chez lui cette volonté de lier le monde et l'œuvre, l'institutionnel et l'individuel. «Même Goldmann, si soucieux de multiplier les relais entre l'œuvre et son signifié, cède au postulat analogique: Pascal et Racine appartenant à un groupe social politiquement déçu, leur vision du monde *reproduira* cette déception, comme si l'écrivain n'avait pas d'autre pouvoir que de se copier lui-même.»³⁶ Barthes postule ainsi pour les œuvres un statut d'exterritorialité historique et sociale. Même si on récuse un rapport simplement mimétique ou analogique entre le texte et le contexte, on ne saurait nier la présence du social dans l'œuvre même, une présence qui présuppose des méthodes plus subtiles permettant de la saisir dans sa spécificité.

4. La critique génétique

À l'intérieur de cette théorie des formes littéraires, on a remplacé la notion d'œuvre par celle du 'texte' élaborée par Roland Barthes et Julia Kristeva. Le texte est considéré comme

³¹ *Ibid.*, p. 526.

³² *Ibid.*, p. 530.

³³ *Ibid.*, p. 537.

³⁴ *Ibid.*, p. 536.

³⁵ *Ibid.*, p. 531.

³⁶ *Ibid.*, p. 535.

un système clos autosuffisant dont il faut analyser les structures et les fonctions. Si la poétique structurale s'était intéressée exclusivement aux systèmes et fonctions des formes s'en tenant à la stricte clôture du texte, on commençait pourtant dès le début des années 70 à introduire ce que Louis Hay appela la troisième dimension du texte, c'est-à-dire la relation qu'entretiennent les œuvres modernes avec leur propre temporalité d'apparition en étudiant le processus générateur à travers une analyse des manuscrits.

Ainsi se constitue la critique génétique. Après l'obsession synchronique de la forme, on commença à s'intéresser au déroulement diachronique. Cette évolution s'était déjà annoncée dans les derniers écrits de Roland Barthes, par exemple dans son article sur la «théorie du texte», paru en 1985 dans l'*Encyclopedia universalis*, où il admettait aussi l'historicité génétique interne au texte. Cette nouvelle démarche a été initiée en 1977 par le livre de Jean Bellemin-Noël *Le Texte et l'Avant-texte* qui, à travers une analyse des esquisses d'un poème de Milosz plaidait une «poétique de brouillons». Tout en maintenant une théorie structurale du texte, il se concentra sur la textualité spatio-temporelle sans recourir pourtant à un sujet producteur ou récepteur. La critique génétique s'est constituée désormais comme un paradigme important des recherches littéraires en France.

La génétique textuelle, en revendiquant la théorisation d'une dimension historique, à l'intérieur même de l'écrit, remarque à juste titre Pierre-Marc de Biasi, introduit donc «ce qui faisait le plus cruellement défaut aux analyses formelles: l'étendue inexplorée d'un nouvel objet structuré par le temps.»³⁷ La critique génétique cherchera donc à définir selon Jacques Neefs «dans les états successifs ou concurrents d'un ensemble d'écrits, les relations significatives d'une activité créatrice, et à élaborer une «poétique» de l'écriture.»³⁸ Raymonde Debray-Genette a bien défini le véritable objectif d'une critique génétique qui devrait être plus qu'un simple adjuvant pour la critique moderne et aller «jusqu'à construire une poétique spécifique des manuscrits, qui serait peut-être quelque chose comme une poétique de l'écriture opposée à une poétique du texte».³⁹ Cette analyse du processus d'écriture et de sa dynamique interne est à distinguer d'une approche qui part du texte final et qui cherche dans les brouillons seulement une explication ou une vérification d'éléments stylistiques, structuraux, thématiques lisibles du texte achevé. Pierre-Marc de Biasi a souligné toute la richesse

³⁷ Pierre-Marc de Biasi, «Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre», *Encyclopedia universalis*, 1985, p. 468.

³⁸ Jacques Neefs, «Critique génétique et histoire littéraire», in *L'histoire littéraire aujourd'hui*, H. Béhar/R. Fayolle éd., Paris, Armand Colin, 1990, p. 22.

³⁹ Raymonde Debray-Genette, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 24.

d'informations qui se dégage de l'analyse des manuscrits de Flaubert. Ils nous apprennent «qu'aucun phénomène d'écriture n'est interprétable de manière unilatérale. La moindre transformation dans les brouillons met en jeu, le plus souvent, deux ou trois variables, parfois plus: travail stylistique, élaboration symbolique, allusion socio-historique, jeu de référence à l'intertexte, jeu de mots et pastiches, ou même traces de l'inconscient, sous forme de lapsus, par exemple.»⁴⁰ La génétique textuelle permettrait de décrire le processus extrêmement complexe de la gestation d'une oeuvre, le travail de l'écriture. Mais pour l'explication de ce *processus*, l'avant-texte et sa logique interne ne fournissent pas forcément la clé; il faudra sortir du texte rédactionnel et recourir à une esthétique qui informe ce processus. Or une esthétique est toujours un fait social; elle définit le beau et sa fonction par rapport à une société. Et dire que le beau s'oppose radicalement à la société et ses valeurs est encore un acte social. Publier est un acte éminemment social, c'est entrer dans le domaine public. Pierre-Marc de Biasi a remarqué à bon droit qu'il fallait distinguer la dimension génétique de la dimension critique: «La génétique textuelle ne comporte pas en elle-même un critère d'évaluation critique, mais un double objectif qui consiste, d'une part, à rendre techniquement lisible et analysable l'antérieur-du-texte, son évolution, son travail interne jusqu'à sa forme définitive, et, d'autre part, à reconstruire la logique de cette genèse.»⁴¹ Et le même auteur continue en affirmant que le second aspect - l'étude de genèse - ne peut être atteint que si l'on rend opérative «une démarche critique sélective» c'est-à-dire à travers un modèle d'explication extra-textuelle.

5. La théorie du champ littéraire

Pierre Bourdieu estime que l'analyse des versions successives d'un texte révélerait sa pleine force explicative que «si elle visait à *reconstruire* [...] la logique du travail d'écriture entendu comme recherche accomplie sous la contrainte structurale du champ et de l'espace des possibles qu'il propose.» On comprendrait, selon lui, mieux «les hésitations, les repentirs, les retours si l'on savait que l'écriture, navigation périlleuse dans un univers de menaces et de dangers, est aussi guidée, dans sa dimension négative, par une connaissance anticipée de la réception probable inscrite à l'état de potentialité dans le champ; que [...] l'écrivain tel que le conçoit Flaubert est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui

⁴⁰Pierre Bourdieu, 'Tout est social'. Propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Magazine littéraire*, p. 110.

⁴¹Pierre-Marc de Biasi, *art. cit.*, p. 468.

est expert dans l'art de trouver le passage entre les périls que sont les *lieux communs*, les 'idées reçues', les formes convenues.»⁴² La génétique textuelle et la génétique sociale ne me semblent donc pas être reliées par des rapports d'exclusion, mais de complémentarité. Il importerait de s'entendre sur la notion du social et de ne pas partir d'une dichotomie individu-société. L'individu c'est du social incorporé et on ne saurait donc partir de l'idée qu'il y ait des domaines d'exterritorialité par rapport au monde social. Cette complémentarité entre génétique textuelle et génétique culturelle a été suggérée par Henri Mitterand au sujet des textes de Zola.⁴³

Pierre-Marc de Biasi remarque à son tour que du réel au texte, la relation ne reste au mieux que conjecturale. On ne saurait donc «minimiser les richesses de cette immense source d'informations que sont les documents de rédaction de l'oeuvre. C'est un espace où vous pouvez observer directement la manière dont l'écrivain invente, innove, fait ses choix, où vous voyez ses stratégies les plus secrètes de défense et d'attaque. Pour une étude des conditions sociales de possibilité c'est une mine.»⁴⁴ Ce qui frappe de toute évidence c'est la mise en valeur, de part et d'autre, de la dimension génétique. Pierre Bourdieu en appelle à ce qu'on travaille «de manière concertée [...] pour s'atteler à une vraie théorie de la production littéraire».⁴⁵ Le terme de genèse apparaît déjà dans le sous-titre de son ouvrage *Les règles de l'art*. La finalité de l'analyse scientifique c'est, à ses yeux, «de porter au jour ce qui rend l'oeuvre d'art nécessaire, c'est-à-dire la formule informatrice, le principe générateur [...]»⁴⁶ A travers le personnage de Frédéric de *L'Education sentimentale* et la description de sa position dans l'espace social, Flaubert livre, d'après Pierre Bourdieu, «la formule génératrice qui est au principe de sa propre création romanesque.»⁴⁷ «Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s'est constitué le projet flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et de la formule génératrice qui est au principe de l'oeuvre et du travail grâce auquel Flaubert est parvenu à la *mettre en oeuvre*, objectivant dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le

⁴²Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992, p. 277-278.

⁴³Henri Mitterand, «Critique génétique et histoire culturelle. Les dossiers des *Rougon-Macquart*», in *La naissance du texte*, Louis Hay éd., Paris, José Corti, 1989, p. 147-162.

⁴⁴*Magazine littéraire*, p. 110.

⁴⁵*Ibid.*, p. 111.

⁴⁶*Les règles de l'art*, p. 14.

⁴⁷*Ibid.*, p. 55.

produit.»⁴⁸L'originalité de la théorie du champ littéraire élaborée par Pierre Bourdieu dès le milieu des années soixante, mais présentée d'une manière systématique dans son ouvrage de 1992 *Les règles de l'art*, c'est qu'il ne sépare pas le texte du contexte comme l'avait suggéré Barthes dans son célèbre article «Histoire ou littérature», mais qu'il respecte en même temps le principe de l'autonomie, l'autonomisation en champs spécifiques constituant en effet un processus social important. Pierre Bourdieu prend ses distances par rapport à une approche critique s'en tenant à la seule œuvre - conformément à une *esthétique interne* «qui s'impose de traiter l'œuvre comme un système partant en lui-même, dans sa cohérence, les principes et les normes de son déchiffrement»⁴⁹ et qui se donne l'apparence d'irréductibilité. Cette approche est selon lui tributaire d'une prénotion - l'œuvre hypostasiée - et s'interdit ainsi de réinsérer l'œuvre dans le système englobant dont elle fait partie.

C'est *l'esthétique externe* - selon la terminologie de Bourdieu - qui tâche de replacer les œuvres dans une structure plus vaste, en s'efforçant le plus souvent au prix d'une altération reductrice «de mettre l'œuvre en rapport avec les conditions économiques, sociales, culturelles de la création artistique». Cette approche non-dialectique qui voit dans l'œuvre un reflet immédiat d'une situation socio-économique donnée, néglige cependant l'existence de nouveaux intermédiaires entre cette situation et le produit culturel nombreux .

La théorie du champ qui ne part pas du postulat d'une société globale, mais conçoit un espace social constitué par des champs relativement autonomes. Qu'est-ce qui caractérise la structure d'un champ? Il y a d'abord un certain nombre d'invariants (formels) qu'on retrouve dans chaque champ. Il y a toujours un rapport antagonistique entre ceux que Bourdieu appelle à la suite de la sociologie religieuse de Max Weber les «orthodoxes» et les «hérétiques». Les orthodoxes «qui, dans un état déterminé du rapport de force, monopolisent (plus ou moins complètement) le capital spécifique caractéristique d'un champ, sont inclinés à des stratégies de conservation»⁵⁰. Les moins pourvus de capital symbolique en revanche «sont enclins aux stratégies de subversion - celles de *l'hérésie*»⁵¹. Malgré les antagonismes, il y a aussi des intérêts fondamentaux implicites que tous les agents du champ partagent et qui sont liés à l'existence même du champ. Celui qui entre en lutte, entre en jeu et reconnaît les enjeux de la lutte comme valables.

⁴⁸*Ibid.*, p. 76.

⁴⁹Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, 246 (nov. 1966), p. 905.

⁵⁰Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, 1980: «Quelques propriétés des champs», p. 115.

⁵¹*Ibid.*, p. 115.

Si l'on reconnaît l'existence d'invariants, de traits structurellement équivalents sinon identiques, on reconnaît que le champ littéraire est un champ comme un autre, «contre la tendance à penser que des univers sociaux où se produisent ces réalités d'exception qui sont l'art, la littérature ou la science ne peuvent être que totalement différents, différents sous tous rapports»⁵². Mais tous les traits structurellement invariants revêtent dans le champ littéraire une forme spécifique. Le capital symbolique du champ littéraire comme capital de reconnaissance, poursuit Bourdieu, «ne se mesure ni à la réussite commerciale - elle en serait plutôt l'opposé - appartenance aux académies, obtention de prix, etc... - ni même à la simple notoriété, qui mal acquise, peut discréditer». Il s'agit d'un type de capital symbolique très particulier, mais il s'agit toujours d'un capital symbolique. Avec la notion du champ on se donne, selon Bourdieu, le moyen «de saisir la particularité dans la généralité, la généralité dans la particularité»⁵³.

On a pu reprocher à la théorie du champ de souligner trop les limites qui séparent le champ de la société globale. «La notion de champ autonome, estimait ainsi Jacques Dubois, conduit la théorie à ne penser le social et ses déterminations que comme extériorité, en peu comme si l'institution ne relevait pas de ce social ou ne contribuait pas à le faire exister»⁵⁴. Selon Bourdieu, les interférences sociales n'agissent pas de manière immédiate sur les agents du champ; elles sont ré-interprétées selon la logique du champ: «toute influence et toute contrainte exercées par une instance extérieure au champ intellectuel est toujours *réfractée* par la structure du champ intellectuel: c'est ainsi par exemple que le rapport qu'un intellectuel entretient avec sa classe d'origine ou d'appartenance est médiatisé par la position qu'il occupe dans le champ intellectuel et en fonction de laquelle il se sent autorisé à revendiquer cette appartenance (avec le choix qu'elle implique) ou incliné à la répudier et à la dissimuler honteusement. Ainsi 'les déterminismes ne deviennent détermination spécifiquement intellectuelle qu'en se réinterprétant, selon la logique spécifique du champ intellectuel, dans un projet créateur'»⁵⁵.

⁵²Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 168.

⁵³*Ibid.*, p. 168.

⁵⁴Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 38.

⁵⁵Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, 246 (nov.1966), p. 905. Voir aussi ultérieurement: «La sociologie de l'art ou de la littérature qui rapporte directement les œuvres à la position dans l'espace social (la classe sociale) des producteurs ou de leurs clients sans considérer leur position dans le champ de production (...) escamote tout ce que l'œuvre doit au champ et à son histoire, c'est-à-dire, très précisément, ce qui en fait une œuvre d'art, de science ou de philosophie.» (*Questions de sociologie*, p. 117-118).

Bourdieu ne nie pas l'existence d'interférences politiques, sociales et économiques; mais ces interférences sont, selon lui, toujours médiatisées. Dans une étude parue dans la revue *Scolies*, il souligne que le champ intellectuel est inséré dans un type spécifique de champ politique; «Le champ intellectuel, si grand que puisse être son autonomie, est déterminé dans sa structure et sa fonction par la position qu'il occupe à l'intérieur du champ du pouvoir»⁵⁶. Bourdieu devra plus tard spécifier cette position du champ intellectuel par rapport au champ du pouvoir. Les champs de production culturelle occupent une position dominée dans le champ du pouvoir ou en d'autres termes: les artistes et les écrivains constituent une fraction dominée de la classe dominante. Les écrivains et les artistes sont dominants parce qu'ils détiennent un capital culturel qui leur confère un pouvoir et des privilèges. Mais dans leurs rapports avec les détenteurs de pouvoir politique et économique il sont dominés. Ce n'est plus une domination personnelle comme c'était le cas à l'époque du mécénat, mais c'est une domination structurale exercée par des mécanismes généraux comme ceux du marché. Cette position de dominants dominés explique selon Bourdieu l'ambiguïté des prises de position des intellectuels: «En révolte contre ceux qu'ils appellent les 'bourgeois', ils sont solidaires de l'ordre bourgeois, comme on le voit dans toutes les périodes de crises où leur capital spécifique et leur position dans l'ordre social sont véritablement menacés»⁵⁷. Si le champ littéraire ne peut jamais faire abstraction totale du champ du pouvoir, on assiste pourtant à un processus d'autonomisation progressive par rapport à des contraintes extérieures «qu'il s'agisse des censures morales et des programmes esthétiques d'une Eglise soucieuse de prosélytisme ou des contrôles académiques et des commandes d'un pouvoir politique enclin à voir dans l'art un instrument de propagande»⁵⁸. Le modèle du champ littéraire permet de comprendre les relations internes entre dominants et dominés comme des rapports de force et de lutte ce qui implique une méfiance à l'égard des autoreprésentations idéologiques. Ce type d'approche comporte (et exige) un sens aigu de l'aspect stratégique. Il s'agit de saisir surtout le rapport entre prises de positions et positions dans le champ sans pour autant négliger les aspects formels. La théorie du champ littéraire ne se réduit ni à une mise en relation directe des produits culturels avec la biographie individuelle ou la classe sociale ni à l'analyse interne ou intertextuelle: «il faut faire tout cela ensemble»⁵⁹.

⁵⁶Pierre Bourdieu, «Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe», *Scolies*, 1 (1977), p. 15.

⁵⁷Pierre Bourdieu, *Choses dites*, p. 173.

⁵⁸Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, 22 (1971), p. 51.

⁵⁹Pierre Bourdieu, *Choses dites*, p. 175.

Pierre Bourdieu postule une homologie entre l'espace des œuvres dans leurs différences, leurs écarts et l'espace des producteurs et des institutions de production⁶⁰. Aux différentes positions dans le champ de production (genre, rang du genre, lieu de publication) ainsi qu'aux positions occupées dans le champ correspondraient les positions prises dans l'espace des modes d'expression (formes littéraires et artistiques alexandrin ou autre mètre, rime ou vers libre, des thèmes et toute sorte d'indices formels). «Pour lire adéquatement une œuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment ou inconsciemment dans son intertextualité, c'est-à-dire à travers le système des écarts par lequel elle se situe dans l'espace des œuvres contemporaines; mais cette lecture diacritique est inséparable d'une appréhension structurale de l'auteur correspondant qui est défini [...] par les relations objectives qui définissent et déterminent sa position dans l'espace de production [...]»⁶¹.

Si Léo Spitzer avait relevé en 1960 un retard, un isolement français en ce qui concerne la théorie de la littérature, on assista immédiatement après à un foisonnement extrêmement riche d'approches très variées dont nous avons essayé de présenter quelques unes; la théorie française s'est trouvée alors portée, comme l'a remarqué avec justesse Antoine Compagnon, à l'avant-garde des études littéraires dans le monde, comme si l'on avait reculé pour mieux sauter.⁶² En France, où la littérature est considérée comme „expression représentative de la nation“ (E. R. Curtius), l'œuvre littéraire jouit d'un statut particulièrement élevé. Ce n'est pas un hasard si le texte est érigé en valeur et requiert l'attention privilégiée des critiques. La référence au contexte doit toujours se légitimer par sa pertinence à l'égard du texte. On ne s'étonne pas que le biographisme ne fût guère de mise après que la tradition 'structuraliste' ait déclaré la catégorie du sujet obsolète. La dimension du lecteur n'est que rarement prise en considération alors que l'apport le plus originel en Allemagne après les années soixante a été l'„esthétique de la réception'. Mais ces préférences renvoient à une longue tradition. D'un côté ou de l'autre du Rhin, remarque un bon observateur de la critique française et allemande, „deux lignes de fond [...] privilégiant, sans toutefois s'exclure, ici le texte de l'écrivain,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁶¹ *Ibid.*, p. 175.

⁶² Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, p. 8-9.

comme une manière de *dire* le monde, via la langue, la figure, la forme; et là le texte du lecteur, comme une manière d'*être* au monde, via l'idée, le sens, le 'Gehalt'.⁶³

Les innovations des recherches littéraires en France n'ont pas été le fait d'une intégration massive d'apports étrangers; elles se sont développées d'une manière relativement autonome et ont trouvé de par leur originalité une grande résonance au-delà de leur milieu d'origine.

⁶³ Michael Kohlhauer, „Des deux côtés de la littérature. Fabula Galliae et germaniae“, in: Alain Montandon (éd.), *Mœurs et images. Etudes d'imagologie européenne*, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1997, p. 137.