

## Henri Mitterand, *Le roman à l'œuvre – genèse et valeurs*

Michel Van Schendel

Volume 33, Number 1, Fall–Winter 2001

Le littéraire et le politique : points d'ancrage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501287ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501287ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Van Schendel, M. (2001). Henri Mitterand, *Le roman à l'œuvre – genèse et valeurs*. *Études littéraires*, 33(1), 229–237. <https://doi.org/10.7202/501287ar>

Article abstract

Henri Mitterand, *Le roman à l'œuvre – genèse et valeurs*.

MITTERAND, Henri, *Le roman à l'œuvre — genèse et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1998.

### ■ Une complicité, un plaisir, des questions

L'intitulé de mon intervention emprunte à l'avant-propos du livre d'Henri Mitterand deux thèmes ou plutôt deux rappels : la complicité et le plaisir sont, avec l'analyse primordiale, les constantes d'une invention critique qui a donné *Le discours du roman* et *Le regard et le signe*. Il s'agit d'un emprunt, certes. L'empathie en proposerait volontiers d'autres. Elle est la mienne. Les questions le sont aussi. Elles en forment l'accompagnement.

L'admirable est d'abord la générosité intelligente du projet, ici plus ouvert encore et plus finement articulé que dans *L'illusion réaliste* paru en 1994 dans la même collection : en théorie de la littérature et en analyse des œuvres, il est urgent d'actualiser une lecture philologique au sens littéral, c'est-à-dire « un amour (*philo-*), une jouissance du *logos* (discours et langage) à l'œuvre dans l'œuvre <sup>1</sup> » (p. 12). L'actualisation a ses exigences. Elle doit prendre appui sur les « garanties » de la méthode structurale après criblage de ses acquis, à rebours de la pensée molle ou rhizomique du post-modernisme. Ces garanties sont donc relatives, bien que leur négation soit le symptôme d'une régression. La critique génétique s'offre à les réévaluer, tout en continuant pour sa part à désacraliser l'acte de création verbale et en substituant à la notion de source celle d'intertexte qui prend, dans les travaux des généticiens, un sens analytique probant. Dira-t-on pour autant que Henri Mitterand se laisse envahir par un courant, par un climat actuel de la recherche en études littéraires ? Il y est sûrement sensible, mais aucune facilité ne l'entraîne à y céder. Ce n'est pas d'hier, d'ailleurs, que ses éditions critiques ameublissent le terrain de la génétique textuelle. Sa quête, à vrai dire, a plus d'ampleur.

Ce structuraliste est un poéticien, et ce poéticien n'oublie pas l'histoire. Poéticien, il ne l'est pas seulement des fonctions, mais aussi des mouvements des textes dans leurs transferts, leurs correspondances, leurs réminiscences, comme dans leurs rythmes et leurs changements prosodiques singuliers. Interrogeant une matière constamment déclinée d'inflexions sémantiques inscrites dans la durée, il est amené à l'évaluer selon au moins trois dimensions spatio-temporelles : « l'étude combinée de l'énonciation et de l'énoncé » — domaine propre de la critique génétique (p. 38) — que module la fréquentation du texte avec son avant-texte et son intertexte ; la recherche des liens existentiels

---

1 Toutes les références données dans le texte renvoient au livre d'Henri Mitterand que nous discutons ici.

possibles du récit avec le sujet immédiat de son énonciation, — occasion de l'enquête biographique et d'une réinvention de ses lieux génériques, la mise à jour et à contre-jour (d'aventure à travers le récit, mais toujours devant ou par devers lui) de la référentialité historique, celle de l'histoire sociale, économique, politique, idéologique, — de même que celle du livre et de l'appareil éditorial qui à la fois les oriente vers l'œuvre et leur fait écran, les particularise. Non, je me trompe. Henri Mitterand ne dit pas cela, ne rend pas compte de cette histoire-là. Il ne peut le dire, il n'est pas un historien, il n'a pas à l'être. En tant qu'analyste généticien et poéticien, il sait seulement qu'il a à montrer l'éveil de l'histoire, des histoires dans le texte, et à exercer le savoir de cette réfraction. Très exactement, à indiquer comment « le “réel” est toujours déjà sémiotisé sur des modèles fournis par les représentations antérieures » (p. 18).

L'historique, troisième dimension spatio-temporelle de la recherche, l'auteur le traite donc en deux volets ouverts sur le texte — et non à l'inverse, comme reflété par le texte. Cela donne, d'une part, la biographie qu'il repense, en écho à une suggestion d'Alain Viala, comme « biographie sociale ». Cela donne d'autre part, mais ici je ne suis pas sûr de ne pas forcer la méthode, l'historique social proprement dit, dont la relation est effectuée en quelque sorte par prélèvement ou par incision : j'aimerais, si je n'erre pas, être éclairé sur les critères qui président au choix de ce mode de traitement.

Constatons pour l'heure que l'orientation retenue produit, sous le regard et en complément de l'essai sur le roman à l'œuvre, le foisonnant, le délectable, le si lisible et pourtant si questionnant *Zola*, premier tome d'une biographie qui en comporte trois sous la signature du même Mitterand et que Fayard a publiée à peine quelques mois après la parution de l'essai théorique aux Presses universitaires de France. Cette quasi-simultanéité des publications, soulignons-le d'un même trait, n'est de toute évidence pas imputable au hasard. Malgré la différence de politique éditoriale des deux maisons, une stratégie de recherche et d'exposition des résultats l'a emporté. Elle est le fait de Mitterand. Il a délibéré et obtenu que le renouvellement des données théoriques de l'enquête biographique et de l'investissement historiographique dans l'analyse textuelle soit accompagné d'une divulgation des preuves. Je salue la grandeur de l'événement.

J'aurais souhaité en dire plus sur le *Zola*, aller plus loin sur la voie d'un plaisir interrogatif. Je suis contraint à la brièveté de quelques mots. Je lis peu les biographies. Je dépends moi aussi des méfiances héritées, Mitterand les rappelle, de Valéry, de Proust, puis de Barthes et de la pensée structurale. J'en étais resté au semillant *Prométhée ou la vie de Balzac* d'André Maurois que Robert Laffont vient de republier en 1999 pour le deux centième anniversaire de la naissance. Et pour la bonne mesure, j'avais ajouté la sérieuse, toutefois peu méthodique, biographie d'Aragon par Pierre Daix. Le Maurois paraissait littérairement exemplaire, bien qu'assez daté, mais trop exemplaire précisément en ce que son affichage littéraire, disons sa mondanité de manières, dissipait l'attention avec laquelle les archives les plus exactes avaient été consultées. Le nouveau *Zola* propose un phénomène inverse : d'une structure littéraire forte et d'une construction archivistique remarquablement fine et opportune, il éclaire une vie par l'annotation de son environnement historique et les deux ensemble par l'incursion dans le texte zolien.

À propos de l'investissement de l'histoire dans l'œuvre et par l'œuvre (« traduire le réel de l'histoire indirectement, triangulairement, par la réfraction de l'Histoire sur le personnage, sur le romancier et sur le lecteur » (p. 308)), il y aurait lieu d'esquisser un dialogue sur la façon dont un chercheur, nommé Henri Mitterand, engage, par une réflexion méthodique sur la discipline et l'ouverture de son champ, non seulement le sens théorique de l'histoire mais sa position d'intellectuel, c'est-à-dire aussi sa situation de citoyen, français en l'occurrence, dans l'histoire. Il le fait avec une passion éloquemment retenue dans la distance. Le désir de l'esquisse me vient en relisant mes notes de lecture, particulièrement celles qui jalonnent la fin du livre, à partir du chapitre 10 intitulé « “ La vision rouge de la révolution... ” ». L'expression est de Zola dans *Germinal*, et sa citation forme l'*incipit* du chapitre (p. 183). Et puisque l'on revient à Zola, qui n'est ni une idée fixe ni seulement un objet d'étude chez l'auteur du *Roman à l'œuvre*, l'occasion affleure de mieux désigner leurs rapports. « L'œuvre de Zola », écrit Mitterand, « propose, certes, une littérature ouverte sur le monde, mais aussi une littérature en circuit fermé, le livre naissant du livre » (p. 59). Ce paradoxe apparent de Zola, d'un « réaliste » dont la démarche le campe en « formaliste », semble guider le cheminement intellectuel de Mitterand, théoricien et aussi, comme en abyme, biographe généticien de l'auteur Zola dans son temps, son histoire sociale et ses livres.

Mes questions, on le voit, on l'entend, ont l'implicite d'un accompagnement. Une série d'autres attendent un autre phrasé. Je tenterai d'en résumer l'explicite autour d'un seul problème, trop vaste hélas, celui du style. Mitterand en parle bien, mais lui aussi trop peu. Il propose de nommer « aspect » (p. 238) l'ensemble des caractéristiques exemplificatrices de l'énoncé qui laissent comprendre que « tout texte a du style » (Nelson Goodman). Il suggère ensuite de « redresser la notion de style » proprement dite, au titre d'une « stylologie » de l'art, en lui donnant pour traits pertinents l'originalité et la beauté, « les deux mots sont de Kant » (p. 244), et en réinventoriant « les concepts de valeur et, pourquoi pas, celui de génie ». Beaucoup de questions se pressent dès lors. On les réserverait à une véritable discussion ou à un colloque du genre de celui dont les actes sont parus aux Presses universitaires de France en 1994 (*Qu'est-ce que le style ?*) et que Henri Mitterand ne mentionne pas, malgré la proximité de quelques points de vue : le sémiostylisticien Georges Molinié, par exemple, évoquait la singularité du style et non pas du tout son exemplarité. Passons sur l'ambiguïté terminologique possible de l'aspect dont parle Mitterand, si on le rapporte à la catégorie grammaticale de l'aspect verbal ; après tout, dans les deux cas, est appréhendé le caractère d'une représentation que se fait le sujet parlant, et ce seul trait — qui éviterait le recours à une ambiguïté plus grave sur le style — est sans doute de nature à légitimer la proposition du théoricien. Passons de même sur l'appellation « traits pertinents ». Risquons plus au fond d'interroger le jugement de Kant sur la beauté. Dans un extrait de *La critique de la raison de juger* que venait de citer l'auteur du *Roman à l'œuvre*, le philosophe considérait que le créateur d'un produit de son propre « génie » « ne pouvait le rapporter à aucune connaissance rationnelle ». Là est le problème. Je ne suis pas sûr que Henri Mitterand adhère aux tenants et aboutissants d'un jugement qui, après Kant, bien au-delà de lui et

même contre lui, est devenu l'un des postulats de base d'une idéologie de l'adoration, d'un irrationalisme, d'une mystique, d'une régression. Au fait, je suis sûr du contraire.

Mais le problème demeure. Il demeure non résolu en tant que tel. Il convient cependant d'ajouter, — et c'est le plus important, ce serait au cœur des précautions d'un autre débat —, que Henri Mitterand pointe lui-même la direction dans laquelle la question du style peut être abordée. Le style de l'œuvre singulière et non de n'importe quel discours ou message. Le style comme « sémiosis », dit-il, ou comme « construction d'une " seconde vue " ou passage " au-delà " » dans un sens esthétique (p. 247). Et il précise :

l'analyse du style ne peut se satisfaire d'une méthode strictement *inductive*, partant d'un élément de l'expression [...], il lui faut user *en même temps* d'une démarche *hypothético-déductive* partant d'une saisie du sens [...] pour descendre, ou plutôt monter jusqu'au niveau de l'expression induite (p. 248)<sup>2</sup>.

Sans nier la pertinence de l'analyse structurale qui est inductive, on peut en effet tenter d'aller au-delà et recourir à une sémiotique hypothético-déductive. Elle existe. Elle est dialectique et s'offre à expliquer la chaîne de transformation des signes qu'elle appelle, précisément, une sémiosis ou une *semeiosis*. Elle a conçu, elle aussi, le dialogisme que, avant Bakhtine qui n'a pas eu connaissance de cette première élaboration, elle a considéré pareillement comme un mouvement d'hybridation incluant le tiers et non plus l'excluant. Dans une philosophie rigoureuse de la triade sémiotique, elle a trouvé la place nécessaire d'une théorie de l'abduction — d'une *interprétance* hypothético-déductive — dont plusieurs sémioticiens, italiens notamment, ont commencé de montrer les clartés qu'elle apporte à une poétique du style. À ce titre, elle permet notamment de comprendre le genre de connaissance ou la rationalité étendue que mobilisent un artiste et sa production.

Henri Mitterand ne peut ignorer qui était Peirce. L'a-t-il écarté à dessein ? Il ne parle guère plus de Bakhtine, autre sémioticien de la dialectique, non peircien celui-là. Les pré-supposés de la recherche actuelle de l'auteur du *Roman à l'œuvre* appellent pourtant une orientation de même sens, à tout le moins voisine, en tout cas instruite des fondements et de la méthode de la pensée dialectique. Celle-ci a mauvaise presse de nos jours, mais elle doit être dissociée des réductions politiques qui ont prétendu, naguère, l'utiliser. Elle est vivace, dès lors qu'on l'accepte nombreuse et diverse, et, en chacune de ses formes, armée pour la connaissance du réel. Henri Mitterand le sait. Il a écrit ce livre et son compagnon, *Zola*. Quelqu'un qui n'aurait pas su cela n'aurait pas pu les écrire.

*Michel Van Schendel*  
Université du Québec à Montréal

---

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

### ■ À Michel Van Schendel, sur l'éminente dignité des œuvres...

C'est une grande joie et un grand honneur que d'être lu et discuté par un confrère de la qualité de Michel Van Schendel. Mais c'est aussi une tâche redoutable que de tenter de répondre à ses questions !

Mon problème, c'est que je ne suis pas un « théoricien », quoi qu'il en dise, surestimant mes compétences. En tout cas, pas un théoricien patenté, un concepteur de thèses sur l'écrit et sur la littérature, ni un producteur de modèles pour l'analyse. La notion de « théorie de la littérature » me paraît d'ailleurs contradictoire dans les termes, si l'on admet que le surgissement de l'œuvre littéraire est justement ce qui échappe à toute théorie préexistante. Je crois bien que je ne suis qu'un amateur, un « goûteur », un dégustateur, au sens œnologique du terme. Mais aussi au sens étymologique du mot *amateur* : celui qui aime, après avoir goûté... D'un amour lucide, et connaisseur, ce qui implique quelques efforts d'analyse. Il y a tout de même là-dedans un peu de théorie : j'essaie de persuader mes étudiants qu'il est vain d'étudier la littérature si l'on n'en *jouit* pas, si l'on n'a pas élu quelques écrivains ou œuvres de prédilection, si l'on n'a pas longuement exercé son oreille à les bien entendre et à prendre un plaisir intense dans leur fréquentation. L'étude de leur message, et de leur histoire, vient de surcroît. Mais il ne faut pas mettre la charrue avant les bœufs, encore moins passer à travers l'art du verbe sans le voir, et réduire le texte à un pur discours. Ne pas confondre le plaisir de faire couler lentement dans sa gorge un vin gouleyant et capiteux avec l'analyse froide de ses composants chimiques. Qu'on excuse ces métaphores : je suis bourguignon.

Donc, pas de confusion sur la matière, sur les objectifs, sur la méthode. Je ne suis pas de ceux qui partent en guerre contre la notion de « grandes œuvres », et pour qui un texte, pour autant qu'il ait trouvé un éditeur, en vaut un autre. Je marche volontiers au son du « canon » — à condition que la liste des œuvres « canoniques » reste en permanence ouverte à toutes les cultures et à la candidature de toutes les créations nouvelles. En revanche, face aux grandes œuvres, et à quelques « petites » qui peuvent être tout à fait délectables, j'exigerais du critique, du professeur et de l'étudiant, une fois franchi le cap du plaisir pris à la lecture — sans ce test initial, inutile d'aller plus loin, on ne saurait parler avec pertinence d'une œuvre qui vous laisse indifférent — un service d'étude minimum. Et c'est là que nous rencontrons les deux points essentiels soulevés par Michel Van Schendel : la question du style et la question de l'histoire (j'inverse l'ordre dans lequel il les a posées).

Si l'on part de cette condition nécessaire et préalable qu'est l'investissement personnel du lecteur, individuel ou collectif, c'est la question du style qui apparaît en effet la première. Car le style est la source du plaisir profond. Sans style, point de plaisir, donc point d'œuvre, au sens esthétique, ou poétique, du mot. Peut-être un peu de talent, mais

point de génie. Encore faut-il s'entendre sur le concept de style et se rappeler à la fois Flaubert et Proust. Flaubert, pour qui le style est une manière absolue de voir les choses. Proust, pour qui le style est une question de vision. Regard et écriture sont ici consubstantiels.

Hélas, *style* et *génie* sont des mots qui se portent mal, aujourd'hui, dans nos universités et nos lycées. Ils font terriblement *old fashion*. *Œuvre* a beaucoup vieilli aussi. On lui préfère *discours*, ou *texte*. Il faut être absolument modernes, disait le poète. Mais quand ce sont les didacticiens qui reprennent cette proposition, méfiance ! Foin de Pascal ! Étudions plutôt le discours argumentatif, en soi. Foin de Flaubert ! Étudions le texte descriptif... Que de pages de la *littérature* sont ainsi couchées sur le lit réducteur du narratif, du descriptif, de l'argumentatif, selon une scolastique en fait héritée de taxinomies anciennes, incomplètes, inexactes ! Que de pages magnifiques et jouissives sont enterrées sous les deux piliers programmatiques du *genre* et du *mouvement* ! Ou sous les colonnes didactiques de l'intertextualité, du champ, du discours social, et de la prolifération des mots en *-isme*, à peu près tous inappropriés à la réalité complexe de la « grande œuvre » prise à part. Attention ! Non que tous ces concepts soient inutiles ; mais ils ne peuvent servir que si l'analyste les fait converger vers l'investigation d'un *style* singulier (syntagme d'ailleurs pléonastique).

Subrepticement, le style — pour lequel je ne vois pas d'autre définition que la marque d'une vision et d'une écriture (contenu et expression associés) dont le public a reconnu au fil du temps la valeur singulière — a ainsi disparu de l'horizon de la stylistique, qui se limite à décrire les « procédés » d'expression mis par la communauté au service des écrivains, dans un genre donné et pour un objectif de communication donné. D'où le succès de la rhétorique et de la narratologie, comme sciences des formes de la littérature prises dans leur universalité, ou encore des *cultural studies* ! Tout, sauf l'objet d'art, unique, et l'écrivain, unique. Tout sauf le plaisir d'une lecture raffinée. La didactique moderne semble gangrenée par le puritanisme.

Au nom, en fait, d'un contre-sens idéologique : celui qui fait pâtir *style*, *génie*, *art*, d'une image idéaliste, et élitiste, à divers égards. Me voilà d'ailleurs mis à la question, de manière fort aimable, par Michel Van Schendel, qui se demande si, pour avoir cité complaisamment la théorie de Kant sur le jugement esthétique (« Le génie est un talent qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée. Il s'ensuit que l'originalité du génie doit être sa première propriété »), je ne m'enlise pas dans les ornières de « l'adoration », de l'« irrationalisme », de « la mystique », de « la représentation ». Il ajoute : « Je suis sûr du contraire. Mais le problème demeure ». Attention ! Si le problème demeure, en ce qui concerne mes modestes positions, c'est que je ne suis pas sorti de l'ornière. Il vaut peut-être la peine d'y stationner quelque temps.

Idéalisme, élitisme, mystique irrationaliste, parce que *style*, défini comme cela vient d'être fait, et *génie*, présupposeraient une hiérarchisation des auteurs et des œuvres, opérée par le jugement de la Cour, de la Ville, de la bourgeoisie cultivée, de l'école, de la critique, des académies — bref, des appareils institutionnels, qui sont des appareils idéologiques d'État, et qui reflètent une subjectivité de classe. Racisme culturel, distin-

quant entre les publics comme entre les écrivains : public raffiné, public cultivé, public populaire, public inculte ; dandies, beaux, illettrés, etc. Récusons donc la « distinction », substituons-lui le constat de la diversité et de l'équivalence des cultures, et des types de discours. Que plus une tête ne dépasse.

Et pourtant... La reconnaissance de la singularité absolue de l'œuvre d'art ne revient pas à l'adorer, à la confondre avec le Sacré-Coeur de Jésus. Kant n'est pas Pie X. Car voici un fait d'expérience, on ne peut plus positif : lorsqu'on a repéré, dans un texte dont une culture a conservé la mémoire vive (et non pas seulement archivistique), toutes les marques de son énonciation, de ses motifs, de ses figures, de ses structures, de ses modalités, de sa prosodie, etc., il reste encore une question essentielle, la question par excellence : en quoi ce texte, qui partage certains de ces traits avec tant d'autres, ne ressemble-t-il à aucun autre, et pourquoi — si tel est le cas — produit-il un plaisir d'entendre ou de lire si singulier ? Quelle est son originalité, et quelle est sa valeur ? — ce qui n'est pas la même chose. Quel est donc son génie, quelque part au cœur de son genre et de son époque ? On n'échappe pas à cette question, qui ne relève pas d'une « mystique », mais qui est au contraire une interrogation tout ce qu'il y a de plus rationnelle, et matérialiste. Et par là-même, non pas régressive, mais progressiste.

Loin d'être l'invention d'universitaires d'un certain âge, blancs, mâles, judéo-chrétiens et bourgeois, le « chef-d'œuvre » est un donné objectif ; sa reconnaissance et son étude pertinente, c'est-à-dire prenant en compte son exception, sont des activités d'avant-garde. Lisons Diderot, un philosophe des Lumières, libre penseur, dans sa fameuse définition du génie, « un pur don de la nature, l'ouvrage d'un moment », opposée à sa définition du goût, « ouvrage de l'étude et du temps, qui tient à la connaissance d'une multitude de règles ». Kant ne dira pas autre chose. Ce que Diderot, en tout cas, pose là, c'est un fait de *nature*. Le directeur de l'*Encyclopédie* ne peut être suspect de régression. Bien plus, il exalte la puissance et la liberté de la création individuelles face aux dogmes des écoles, des traditions et des règles. De la prétendue « demande sociale », aussi. Sous sa plume, le terme de *génie* a donc, au moins à son époque, des vertus révolutionnaires. Par le génie, par la soudaine singularité de ses motifs et de son écriture, l'artiste novateur affirme son éminence, et son éminente dignité, contre les pressions médiocres du groupe, anonyme et au surplus toujours conservateur et tyrannique.

L'œuvre, au sens supérieur du terme, est toujours révolutionnaire. Encore faut-il apprendre à la lire. Même l'œuvre en apparence conservatrice, pour autant qu'elle apporte un choc qui ébranle radicalement la sensibilité, la raison, l'imagination. Le très catholique Claudel est un fabuleux matérialiste du verbe. Quoi de plus grandiose que certaines pages de *Voyage au bout de la nuit* ? Un vers de Baudelaire ou de Mallarmé, une phrase de Chateaubriand, une page de Zola ou de Proust, sont intransformables, intransgressibles : impossible d'y changer ou d'y permuter un mot sans les détruire. Cela est évidemment vrai du grand artiste dans toutes les langues et dans toutes les cultures. L'œuvre est ce « calme bloc » dont parle Mallarmé dans son « Tombeau d'Edgar Poe » : cet aérolithe, jamais vu, issu d'une violente et radicale commotion de l'univers culturel, sous le coup porté par un esprit d'exception. Ce « calme bloc » est là, dans la singularité absolue de



sa matière et de ses formes, isolé au milieu de pavés négligeables, interchangeable, et condamnés à l'oubli ; et nous ne pouvons pas ne pas l'identifier comme un donné de nature, à étudier en soi, pour les composantes et les effets de sa singularité — sous peine de nier notre propre légitimité de critiques et de professeurs.

Retournez-vous de trente, cinquante ou cent années sur le passé. Que reste-t-il de chaque millésime ? Trois, quatre, cinq œuvres, sur plusieurs centaines. C'est un constat objectif : nous n'y pouvons rien, sinon nous interroger sur les raisons de cette survie. Tout le reste a disparu, comme les « papillons » qui s'envolent au vent, fragments de papiers déchirés par trois enfants iconoclastes, du haut de la bibliothèque en feu, dans les derniers chapitres de *Quatre-vingt-treize*. Les « papillons », les livres du tout-venant, produits par l'industrie de l'édition, peuvent intéresser l'historien, le sociologue, le philosophe, le « théoricien de la littérature », le sémioticien, l'idéologue. Eux prennent les textes comme symptômes : la nullité esthétique est à leurs yeux une garantie d'authenticité dans l'expression des opinions communes et l'usage des modèles stéréotypés. Le critique et le professeur de littérature<sup>1</sup>, pour leur part, trouvent la pertinence de leur fonction dans l'étude des textes survivants, dont quelques-uns seulement, d'ailleurs, se verront reconnaître la dignité du style, donc du génie. Il ne s'agit pas d'adorer, mais de reconnaître, de jouir et de comprendre. Tout le reste n'est que conservatisme, et promotion de l'inculture, déguisés sous les oripeaux d'une fausse générosité sociale. La liberté de la pensée a plus à attendre de la lecture de Voltaire que de celle de *Libération* ou de l'entraînement aux techniques de l'argumentation commerciale ou électorale. Il n'y a rien de bon à espérer d'un régime, de gauche ou de droite, qui exclurait de ses programmes d'enseignement l'étude approfondie des trésors intellectuels de l'humanité — anciens et modernes.

Et l'histoire ? Eh bien, cela va de soi. La dialectique aussi. Revenons à Kant. Du fait que la production d'un texte proprement inouï, et immortel, ne résulte d'aucune règle déterminée et ne peut être rapportée dans son principe à aucune méthode préexistante — c'est ce qui distingue l'écrivain de génie du faiseur —, il ne s'ensuit pas que le *lecteur*, le *critique* se voit interdire, pour tenter de connaître les sources de son plaisir, la rationalité. Il n'y a pas de symétrie, de ce point de vue, entre le processus de la création<sup>2</sup> et celui de la réception.

C'est lorsque l'attention de l'analyste se porte sur les *œuvres* — *id est* les textes les plus denses et les plus raffinés dans la pensée, l'imaginaire et l'écriture —, qu'il a le plus besoin d'intégrer la considération de l'histoire à son investigation. L'intérêt historique d'un texte n'implique pas nécessairement qu'il atteigne au style ; mais le style d'une œuvre a toujours un rapport avec l'histoire, à tous les niveaux, dans l'expression

---

1 Que l'on prenne ces formes du « masculin », bien entendu, pour les formes du « non marqué » en genre. Le morphème *le*, ici, est porteur indifféremment du sème « homme » et du sème « femme ».

2 Le génie crée, le faiseur produit. On s'est gargarisé, il y a vingt-cinq ans (et moi-même avec les autres), du cliché « la production du texte ». C'était une réduction injustifiable, non dialectique précisément, infligée à la problématique de l'art littéraire.

comme dans les contenus. L'écrivain, comme individu, et son œuvre, comme texte, sont façonnés par l'histoire — et ils façonnent l'histoire, ne pas l'oublier — sous ses deux dimensions : l'historialité existentielle et l'historicité sociale. Deux dimensions qui sont perceptibles, et qui doivent être prises en compte à tous les niveaux de profondeur de l'œuvre et pour toutes les formes de ses contenus thématiques et idéologiques et de ses modes d'expression, sémiotiques et langagiers. Et bien entendu pour toutes les médiations qui passent entre les motifs offerts par le réel, saisis dans l'espace et dans le temps (voilà Bakhtine), et le résultat du travail de la conception, de la composition et de l'écriture. Inutile d'allonger le propos par des exemples.

Histoire et style sont donc organiquement liés. La phrase est toujours déjà historisée, et la phrase-dans-l'œuvre plus que toute autre, par les représentations qu'elle évoque et par les interprétants (voilà Peirce) qui lui donnent sens. Au surplus, elle ne vient pas de nulle part, elle est écrite par un sujet, qui l'a composée, et qui est lui-même un être historique, même s'il a tenté d'évacuer de l'œuvre et son moi et l'histoire. C'est ainsi que se justifie la biographie des écrivains (sans doute plus importante pour la culture, quoi qu'on en pense, que la biographie des « personnages historiques »), pour autant qu'elle prenne ensemble, avec le plus de scrupules possible, la matière de la vie, la matière de l'histoire et la matière des œuvres.

Il me semble, cher Michel Van Schendel, que nous sommes sur la même longueur d'ondes. Retour à l'œuvre. Retour à l'histoire. Retour à la dialectique. En fait, c'est ainsi que la plupart d'entre nous exercent leur métier. Je pince peut-être un peu plus que vous la corde du pur plaisir de lire et de la sélection des cibles d'étude. Mais il est bien clair que ces temps-ci nous devons défendre ensemble les exigences de notre métier contre les dérives hyper-idéologisantes et technocratiques de certains concepteurs de programmes et d'instructions (je pense à la France) qui n'ont en tête que « la nouvelle rhétorique », la mécanique des codes, des discours et des genres, et la formation de serviteurs dociles et limités de l'économie de marché, praticiens exercés, mais incultes, de la note de lecture, du résumé, de l'argumentaire, du dossier de synthèse et du relevé de conclusions...

*Henri Mitterand*  
Columbia University — New York