

Le "classicisme" français et les autres cas européens

1. Préliminaires

Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.

Cette remarque de Stendhal, aussi incisive que spirituelle, n'est pas seulement – en 1823, dans le premier traité sur *Racine et Shakespeare* – une des premières occurrences du terme "classicisme" en français (formé soit sur l'italien "classicismo" qui apparaît en 1818, soit sur la forme italienne ou anglicisante de "romanticism[o]" auquel l'oppose Stendhal). Elle a surtout le mérite de rappeler la naissance conflictuelle d'une conceptualisation de la tradition littéraire qui, par la suite, deviendra à la fois normative et historique et qui est désignée, dans les débats des années 1820, pour la première fois par un terme dont l'utilisation aujourd'hui paraît aller de soi. La naissance du terme "classicisme" – la citation le rappelle – se situe dans une situation post-révolutionnaire dans laquelle des perspectives contradictoires sur la fonction de la littérature s'affrontent sous les dénominations de "romanticisme" et de "classicisme" qu'utilise Stendhal, un affrontement dans lequel, selon une formule du *Globe*, organe central de l'opposition intellectuelle sous la Restauration, "l'ancien régime lutte contre le nouveau, et la foi contre l'examen" (mars 1825). Si c'était Madame de Staël qui avait introduit en France cette antinomie conçue, dans une transposition bien curieuse de débats allemands, afin de désigner l'opposition entre une "poésie romantique" qui conviendrait aux "modernes" et une autre, "classique", qui, chez eux, ne serait que "transplantée" (*De l'Allemagne*), c'est bien dans les années 1820 que cette opposition acquiert sa vigueur polémique et aussi politique, qu'elle est conçue comme opposition entre "la routine et l'indépendance, l'immobilité et le mouvement" face à laquelle on serait forcé de faire son choix (*Le Globe*, nov. 1825). Car aux défenseurs de la tradition apparaît dangereux alors tout bouleversement dans la hiérarchie des valeurs établies, à un moment où "il peut être de la littérature comme de la politique, où [...] une révolution complète renversant tout ce qu'elle rencontre [...] engloutit dans un même gouffre la gloire du passé, le bonheur du présent et les espérances de l'avenir." Condamnant les tendances, bien timides à l'époque, d'un mouvement romantique encore mal assuré, Auger, le directeur de l'Académie française, développe ainsi en 1824, afin de conjurer de tels fantasmes cataclysmiques, l'idée d'une littérature qui serait le lieu exemplaire d'une stabilité normative, vouée à la consécration de l'harmonie sociale ("le trône à jamais raffermi sur un sol qu'aucune secousse n'ébranlera plus").

La France de la Restauration, dernier intermède entre la Révolution de 1789 et celle de Juillet, voit ainsi se mettre en place les premiers éléments d'un dispositif discursif "classicisme" voué tout d'abord à contribuer à la prédominance du pouvoir en place, à former cette "coalition du classicisme et du pouvoir" que dénonce le *Globe* (mars 1825). Face à une littérature en mouvement, face à un romantisme en train de se politiser, aspirant à devenir "le libéralisme en lit-

térature" (selon la formule tonitruante inventée – en reprenant des arguments développés auparavant par les collaborateurs du *Globe* – par Victor Hugo), la première conceptualisation du "classicisme" remplit tout d'abord la fonction concrète de réfréner ce mouvement, de le soumettre à des exigences normatives censées conjurer les transformations sociales et littéraires en train de se faire. Dans la mesure où le fonctionnement de la littérature ainsi conçu se réfère, dès le début, non seulement à une normativité abstraite, mais à une époque de sa prétendue réalisation et perfection, dans la mesure où y émerge et prend forme de plus en plus ce que j'appellerais une "opération classicisme", se dessinera dans les débats évoqués un triple enjeu:

- En première instance, il s'agit évidemment de mettre en avant une conceptualisation de la littérature jugée apte à conforter et à rendre crédible le pouvoir en place (dans le cas d'Auger donc la perspective monarchique du devenir social, mais celle-ci sera remplacée par d'autres options conservatrices dans la suite).
- Sur un plan plus important et plus global, la mise en valeur du "classicisme" affirmera et érigera en valeur – ce qui n'est paradoxal qu'en apparence – une production de sens qui serait universelle, dégageant la littérature de tout fonctionnement critique voire engagé (ce fonctionnement précisément auquel aspire le romantisme).
- Cette fonctionnalisation "universaliste" – et dans l'évolution de cette conceptualisation de plus en plus autonome – de la littérature, la construction du "classicisme" veut l'inscrire dans une période de plus en plus clairement délimitée dans la tradition littéraire nationale. Ce sera évidemment le dix-septième siècle, anciennement le "siècle de Louis le Grand", plus simplement le "grand siècle", bientôt érigé de plus en plus en "siècle classique".

Il est évident que l'élaboration des enjeux de cette construction ne s'est pas faite du jour au lendemain, que sa mise en valeur s'affirme à travers la reprise et la captation d'une évolution et d'une valorisation qui se dessinent antérieurement, que d'autre part elle se maintiendra, après son établissement définitif dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle au prix des adaptations et des transformations successives qu'y apportera le vingtième. Celles-ci opéreront surtout un déplacement vers des critères internes, délaissant le domaine politique et mettant en avant une autonomie du fait littéraire établie par des critères poétologiques ou esthétiques. Mais comme ces déplacements – sur lesquels je reviendrai – affecteront beaucoup plus les contenus concrets de l' "opération classicisme" que son fonctionnement global, il importe, avant d'entrer dans une revue sommaire de quelques étapes et métamorphoses de celle-ci, de la situer dans un contexte global qui peut rendre compte de sa logique et expliquer sa stabilité fonctionnelle. En effet, si le cas de la construction du "classicisme" français se distingue par des conditions de genèse et d'évolution spécifiquement nationales, celles-ci n'en sont pas moins à situer et à comprendre dans le cadre d'un processus plus général, celui de la redéfinition des traditions littéraires nationales qui, depuis le début du dix-neuvième siècle, s'opère dans tous les grands pays européens.

Déjà en 1800, Friedrich Schlegel (dans son *Gespräch über die Poesie*) remarquait, en se référant à la conception latine de la *aetas aurea*, que "les modernes ont suivi les romains à cet

égard" et qu' "aucune nation a voulu rester désormais sans son siècle d'or".¹ Il dégage ainsi les premiers indices d'une conjoncture historique dans laquelle, incité selon Schlegel par les exemples français et anglais, s'accentuera, reprenant des tendances antérieures, la recherche d'une valorisation nationale de l'excellence littéraire. De plus en plus, dans les histoires des littératures nationales qui ne cessent de se répandre au courant du dix-neuvième siècle, les reconstructions des traditions littéraires procèdent à la construction d'époques qui serviront comme apogée, comme sommet inégalable de celles-ci et, parfois, seront érigées consécutivement en norme, comme dans le cas français. Qu'il s'agisse du "Trecento" italien, de l' "Elizabethan Age" anglais, du "gouden eeuw" hollandais, du "siglo de oro" espagnol ou de la "Klassik"² allemande – tous ces découpages plus ou moins clairs d'époques proviennent de la mise en valeur d'histoires littéraires nationales selon des critères hiérarchiques. Et ces époques sont comparables précisément sous le point de vue de la perfection esthétique et de la supériorité culturelle qu'elles sont censées conférer à la nation qu'elles représentent. Découpant de manière plus ou moins arbitraire les différentes histoires de la littérature, figeant en des blocs successifs et en des figures de grands auteurs un déroulement historique, bref, en se servant des opérations de construction les plus diverses (et de restriction et d'exclusion souvent non moins rigides, bien entendu!) toutes ces constructions veulent inscrire dans la tradition nationale, avec l'idée d'une vision évolutive (surtout sur le modèle essor – déclin), celle d'un sommet inégalable, voire même d'une normativité exemplaire à l'instar des aspects fonctionnels mentionnés ci-devant. Dans tous ces cas, il s'agit de valorisations postérieures qui proviennent – on le verra à travers les exemples qui seront examinés par la suite – de débats parfois acharnés et de compromis difficiles. Quoi qu'il en soit, ces conflits seront éludés par la suite de manière plus ou moins cohérente un peu partout (comme dans le cas français évoqué au début). S'effectue ainsi la mise en place de discours plus ou moins consensuels qui prétendent maîtriser le passé, lui attribuer un sens et une valeur fonctionnels. Le propos de situer le "classicisme" français dans le contexte européen, d'en saisir les enjeux généraux, se doit ainsi de recourir à une comparaison de différents modèles visant à constituer et à affirmer l'excellence en matière de littérature dans une perspective nationale.

Il va de soi qu'une telle comparaison n'a qu'une signification restreinte en ce qui concerne la possibilité de ramener à un dénominateur commun la diversité des références poétologiques et des réalités textuelles sur lesquelles s'échafaudent de telles constructions. Elle concerne tout d'abord l'aspect fonctionnel des discours qui procèdent à leur établissement et à leur mise en valeur. Mais il n'en reste pas moins qu'il me paraît essentiel d'esquisser une telle perspective comparatiste afin de situer dans un contexte plus large et, partant, de mieux comprendre le processus qui, en France, a eu comme conséquence, incontournable désormais, que le dix-septième siècle est devenu le "siècle classique". Car si cette dénomination, malgré d'innombrables interrogations et mises en cause ne paraît point sujet d'une révision quelconque, si l'objet "classicisme" est tellement surchargé de significations qu'il se présente avec une évi-

¹ Tous les textes écrits en d'autres langues sont cités dans ma traduction.

² Comme le terme "Klassik" en tant que désignation d'une (prétendue) époque littéraire allemande n'a pas d'équivalent en français, je lui conserve partout dans ce chapitre le genre féminin qu'il a en allemand et ceci aussi afin de le différencier de l'adjectif substantivé "le classique" qui a un sens différent en français.

dence inébranlable comme une époque à part, cela tient au fait qu'il se constitue essentiellement comme produit de valorisations postérieures, de valorisations dans lesquelles des considérations historiques et des considérations normatives sont inextricablement mêlées. Quoi qu'il en soit des faits littéraires qu'elles prennent en considération, la logique de ces valorisations est constituée par les processus de "classicisation" (pour reprendre un terme proposé par Alain Viala) de la littérature, des processus qui, depuis le dix-neuvième siècle, se sont soumis les réalités textuelles. Dans ce qui suit, il ne s'agira pas de remplacer une conceptualisation de l'époque constituée comme "classicisme" par une autre (d'opposer par exemple à une vision traditionnelle de cette époque le fameux "envers du grand siècle"), mais de s'interroger sur le fonctionnement des mécanismes de consécration littéraire inventés au dix-neuvième siècle, sur la construction d'époques "classiques" dans les littératures nationales par des appareils idéologiques et institutionnels de "classicisation" (critique, universitaire, scolaire...). En précisant par ailleurs que j'utilise le terme "classicisme" lorsque je parle de ces enjeux discursifs, négligeant l'ambivalence de sa signification (qui mêle souvent les mécanismes ici envisagés de valorisation littéraire avec une dimension descriptive, désignant alors la reprise et la réécriture de positions poétologiques et de modèles littéraires provenant de l'antiquité). Tandis qu'en Allemagne par exemple le développement de la terminologie avec l'introduction (tardive, elle aussi, comme l'on verra) de la construction d'une "Klassik" permet de séparer ces deux aspects (la signification du terme "Klassizismus" se restreignant au côté descriptif mentionné ci-dessus), tandis qu'en Espagne l'emploi de "clasicismo" ne se prête guère à une telle ambivalence à cause du champ sémantique tout différent de "siglo de oro", l'appellation concrète de l'objet ainsi créé ne se précise pas vraiment en France. Non seulement l'emploi du terme "classicisme" lui-même (comme c'est le cas d'ailleurs avec les termes allemand et espagnol mentionnés ci-dessus) ne s'affirme et se répand vraiment qu'au vingtième siècle, mais encore reste-t-il toujours en concurrence avec d'autres termes qui, entre "âge classique" et "siècle classique" témoignent des délimitations floues de la construction qu'elles prétendent désigner.

Ce que je voudrais retenir de ces quelques remarques préliminaires portant tant sur l'origine polémique de la conceptualisation du "classicisme" que sur le contexte global des intentions qui la constituent, c'est un déplacement de l'interrogation qui la concerne, un déplacement qui rend compte de l'importance que revêt l'"opération classicisme" pour la constitution de l'objet "classicisme" lui-même. Faisant cela, je voudrais surtout éviter le cercle vicieux qui régit souvent l'argumentation dans ce domaine et qui fait que l'on raisonne sur la cohérence et / ou l'étendue historique du "classicisme" comme s'il s'agissait d'un ensemble de données historiques et textuelles qui auraient une existence objective plus ou moins évidente et qu'il suffirait de reconstituer en leur donnant d'une manière ou d'une autre un sens et une cohérence qui leur seraient propres. Considérant au contraire que l'objet "classicisme" n'existe pas en dehors des discours qui le construisent, il s'agira dans ce chapitre en premier lieu d'une analyse (nécessairement bien sommaire, il est vrai) de la naissance, des revirements et de la logique de ces discours. Faisant cela, je partirai de l'hypothèse que ceux-ci visent à la constitution d'une maîtrise sur le passé, permettant l'appropriation d'une tradition littéraire, et ceci dans l'intention d'en déduire et de construire un espace hiérarchique des valeurs littéraires. Si l'échelle et le contenu de ces valeurs peuvent varier selon les points de vue et les modes de leur fonctionnement, cette tradition de la critique en matière de "classicisme" n'est pourtant pas séparable

d'une conception qui au fond veut constituer les discours désignés comme "littéraires" en un espace autonome, attribuant à cet espace une importance sociale qui lui serait propre.

Or, il est vrai qu'une telle logique du fonctionnement de la littérature – constituée en espace discursif séparé et ayant une valeur qui ne serait pas réductible à un contexte externe – trouve bien ses racines historiques dans le mouvement littéraire propre au dix-septième siècle (comme c'est le cas, avec les variations historiques qui s'imposent, pour les autres périodes de l'histoire littéraire réquisitionnées par l' "opération classicisme" en Allemagne et en Espagne). Mais il ne faut pas oublier qu'une telle fonctionnalisation autonome des discours littéraires n'est elle-même qu'une pratique historiquement définie et délimitée de ceux-ci. Tout le problème de la réflexion critique dans le domaine de ces "classicismes" consiste en ce que celle-ci se trouve enclin à la tentation d'ériger en norme transhistorique ce qui, à l'origine, n'est qu'une tendance historiquement délimitée des pratiques de l'écriture – une tendance qui, une fois consacrée, s'inscrit, il est vrai, dans la longue durée. Et cette tentation est d'autant plus alléchante qu'elle peut permettre d'affirmer et de conforter la propre valeur des discours critiques. En ce sens, il est tout à fait cohérent par exemple d'affirmer, comme le fait Marc Fumaroli (dans un article au titre éloquent *Résolument classique*), que la destruction de "la Bastille des classiques" aboutirait à l'abolition de la littérature: "En l'absence des classiques, et donc de leur enseignement, de leur étude, pas de littérature possible." Et si Fumaroli poursuit en cohérence avec ce point de vue par l'établissement d'un espace hiérarchique garanti par l'affirmation des "classiques", il atteste en même temps la valeur de la perspective rendue possible par cette conceptualisation:

La chaîne des classiques [...] constitue la littérature, son espace propre [...]. C'est par cette aristocratie de chefs-d'œuvre, victorieux du temps, qu'elle libère du temps et ses auteurs et ses lecteurs. C'est par elle qu'elle rejoint l'universel [...]; de ce point de vue, l'on voit plus clair en soi-même et dans l'humanité.

Constituer ainsi la littérature en valeur – et avec elle les institutions et les chercheurs qui y contribuent – ne laisse pas de séduire. Mais cette séduction elle-même apparaît comme historiquement fallacieuse, provenant d'un champ culturel où la littérature tenait le premier rang. Cette place dominante de la littérature disparaissant, il devient possible de développer une perspective qui considère l'historicité et partant la relativité de ces conceptions qui, autrefois, se sont imposées avec une évidence paraissant immédiate et inébranlable.

Dans le cadre de ces présupposés généraux, je suivrai donc, dans ce qui suit, une réflexion comparatiste qui essaie de les concrétiser historiquement. Dans un aperçu de la construction et de l'évolution du cas français, brièvement comparé par la suite avec certains éléments des cas allemand et espagnol, je me propose d'esquisser quelques aspects de la construction de tels sommets dans l'histoire de ces différentes littératures nationales, m'interrogeant sur les conditions et les constellations discursives dans lesquelles on a inventé depuis le dix-huitième, consacré au dix-neuvième et finalement transformé et maintenu au vingtième siècle l'idée d'une période "classique" dans ces littératures. Ayant retracé les enjeux discursifs de ces conceptualisations, je terminerai cette comparaison par une réflexion plus générale portant sur quelques aspects des stratégies ainsi mises en œuvre comme sur la relativité historique de la valeur littéraire qu'elles veulent consacrer et dominer par leur agencement discursif spécifique. Sans pouvoir entrer dans des détails, je voudrais préciser la réflexion tant sur l'historicité que sur la relativité de cette valeur face à la banalisation "postmoderne" qu'elles subissent actuellement et qui détermine mon point de vue.

2. Un modèle à surpasser: le "classicisme" français

Avant le "classicisme", on le sait, il y eut le "siècle de Louis le Grand". Et ce terme, forgé dans les années 1670 et affirmé – par Perrault en premier lieu – dans la "Querelle des Anciens et des Modernes" comporte déjà, avec des références à l'antiquité (notamment le "siècle d'Auguste" que Perrault, après bien d'autres, utilise comme terme de comparaison), l'idée d'une excellence littéraire du présent, affirmant la renommée et le prestige d'une période contemporaine de la littérature qui sera baptisée plus tard "classicisme". Le procédé d'inscrire ainsi un mouvement culturel sous les auspices d'un règne, bien que traditionnel, fera fortune, non seulement en France, mais aussi, comme nous aurons l'occasion de le voir, dans les processus de "classicisation" en Allemagne et en Espagne. Comparé avec les stratégies postérieures, ce procédé se caractérise, dans le cas du "siècle de Louis le Grand" par une ambivalence profonde: il suppose la prédominance du champ politique sur le champ culturel tout en conférant à ce dernier une dignité nouvelle, affirmant ainsi l'excellence de la culture contemporaine garantie par la figure du roi (qui, d'après Perrault, serait "et la cause et la marque" de la floraison de son "siècle") et non pas par la référence à des modèles culturels. La notion de "classicisme" n'y aurait donc aucun sens, ni en ce qui concerne la valeur autonome du champ littéraire qu'elle désignera plus tard, ni en ce qui concerne la légitimation poétologique par la référence à des modèles antiques qu'elle impliquera. Même pour des raisons internes au débat, les auteurs contemporains ne peuvent pas être des "classiques" ni pour les "Modernes" qui s'appliquent précisément à démontrer la supériorité de la littérature contemporaine ni pour les "Anciens" pour qui il n'y a des "classiques" que dans l'antiquité. En ce sens, on peut tenir comme communément acceptée au dix-septième siècle la définition fameuse, scolaire (et c'est la une origine du concept qui le marquera profondément), mais aussi historique et normative du dictionnaire de Furetière ("auteurs qu'on lit dans les classes" et "Auteurs qui ont vescu du temps de la Republique, & sur la fin d'Auguste où régnoit la bonne latinité"). Si le "siècle de Louis le Grand" peut s'étoffer du rêve, s'affirmant dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, de devenir un nouveau "siècle d'Auguste" ("l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste, / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste" déclame Perrault), il n'est nullement voué, pour cela, à devenir "classicisme".

C'est surtout que la conscience d'une floraison littéraire exceptionnelle, présente à l'époque, ne s'allie pas encore à celle d'une normativité exemplaire et unique. Par contre, s'affirme dans ces débats, contre la vision transnationale provenant de l'humanisme, l'idée d'une excellence littéraire qui serait surtout nationale (la préhistoire de ce processus est étudiée dans le chapitre précédent). Celle-ci s'affirmera au dix-huitième siècle, chez Voltaire par exemple, qui reprendra dans son *Siècle de Louis XIV* quelques éléments de la construction politique de Perrault (la figure synthétique du roi surtout) afin d'en dégager la construction d'un essor culturel se prolongeant dans le présent (il dit en conclusion avoir voulu retracer les " progrès de l'esprit humain chez les Français, dans ce siècle qui commença au temps du cardinal de Richelieu et qui finit de nos jours"). Même si Voltaire a l'intention d'inscrire dans sa construction du "siècle de Louis XIV" une perspective critique sur le présent, il n'abandonne pas cette conception caractéristique de la fraction modérée des Lumières qu'est la perfectibilité, cette idée étant aussi à l'œuvre lorsque, dans l'article "classique" de *l'Encyclopédie*, le chevalier Du Marsais entend "donner le nom d'auteurs classiques français aux bons auteurs du siècle de Louis XIV

et de celui-ci." Si le terme de "classique" apparaît ici comme désignation des "auteurs même modernes qui peuvent être proposés pour modèle par la beauté du style" (nommément Boileau et Racine), si se dessine ainsi clairement la conception d'une normativité littéraire nationale, essentielle plus tard à l' "opération classicisme", cette conceptualisation est encore freinée par la supposition d'un progrès littéraire toujours possible ("bons auteurs du siècle de Louis XIV *et de celui-ci*"). La volonté de constituer une hiérarchie de l'excellence nationale dans et par la littérature ne cherche pas encore ses fondements dans le passé, cette excellence même étant pensée comme fruit de la raison. Selon Du Marsais, le droit d'être *auteur classique* "n'appartient qu'aux meilleurs auteurs de la nation la plus éclairée & la plus polie".

Ainsi, constituer le dix-septième siècle en "classicisme", l'ériger en norme en dehors du devenir historique, le constituer en sommet exceptionnel, devient l'œuvre du dix-neuvième. Cette œuvre peut être pensée comme un résultat de la volonté de conjurer, à travers la constitution d'une époque de stabilité imaginaire (politique autant que littéraire), des tendances littéraires qui ne paraissent plus comme promesse, mais comme danger. Si, comme je l'ai montré, l' "opération classicisme" se veut, à l'origine (et encore pour longtemps) une opération "anti-romantisme", elle deviendra progressivement aussi une opération "anti-lumières". Ce n'est pas seulement la tradition du "siècle de Louis le Grand" qui a fait convertir le dix-septième siècle en "siècle classique", ce sont surtout les contenus conservateurs, littéraires et politiques, qu'on a pu lui attribuer. Etant donnée la tendance même de concevoir une certaine période de la littérature nationale comme sommet inimitable, d'abandonner donc l'idée de perfectibilité et de progrès, il ne va pas de soi de situer ce sommet au dix-septième siècle. Surtout dans la première moitié du dix-neuvième siècle, se manifestent encore des tendances dissidentes devant cette transformation du dix-septième en "classicisme", des tendances qui optent pour la prééminence des Lumières – depuis le souhait de Mme de Staël que "les ouvrages philosophiques soient en même temps des ouvrages classiques en littérature" (*De la littérature* [...]) jusqu'à la position de Guizot (*Histoire générale de la philosophie en Europe*) ou de Michelet (Préface à *l'Histoire de la Révolution française*) pour qui le "grand siècle" est encore le dix-huitième. On rencontre encore des échos de cette tradition, de plus en plus marginalisée, dans des perspectives plutôt politiques que développeront des critiques de gauche comme par exemple Paul Albert (*La littérature française au dix-septième siècle*, 1873) ou Félix Gaiffe (*L'Envers du grand siècle*, 1925), des perspectives qui opposent à l'adulation du dix-septième siècle des convictions républicaines et démocratiques. Et même Lanson, l'un des maîtres de la critique universitaire qui paracheva vers la fin du dix-neuvième siècle la construction du "classicisme", réfléchissant dans un article au titre significatif "XVIIe ou XVIIIe siècle?" avec une sorte de repentir républicain sur les débats autour de la séparation de l'église et de l'état, a pu noter en 1905 que "des écrivains du règne de Louis XIV, on n'extrait pas un grain de pensée patriotique ou sociale".

Ce rappel sommaire permet de souligner que l'affirmation discursive de cette période d'idéalité littéraire qui deviendra "classicisme" s'est imposé en premier lieu pour des raisons de domination idéologique et institutionnelle, à cause des fonctions qui ont été attribuée à l'objet ainsi créé et non pas à cause de qualités intrinsèques que présenterait l'objet historique. En ce qui concerne la préférence donnée au dix-septième siècle face au dix-huitième, on en trouve le fond *ex negativo* dans cette remarque d'Emile Faguet selon laquelle le dix-huitième n'aurait

été "ni chrétien ni français" (*Le Dix-huitième siècle*, 1890). Il n'est pas inutile de rappeler en même temps le problème déjà mentionné que l'existence de cet objet lentement constituée précède son appellation aujourd'hui courante. Encore dans la critique universitaire qui, vers la fin du dix-neuvième siècle, consacrera l'excellence incomparable du dix-septième, le terme "classicisme" lui-même n'apparaît que rarement, notamment dans les ouvrages synthétiques qui font autorité au tournant du siècle comme ceux de Lanson (*Histoire de la littérature française*, 1894) et de Brunetière (*Histoire de la littérature française classique*, 1905-1912). Mais l'objet existe alors pleinement dans une première forme, résultat d'un mûrissement discursif qui a pris un demi siècle pour s'affermir. Construction d'une valeur avant de devenir construction d'une époque précise, en germe sous la Restauration, l' "opération classicisme" trouve son point de départ avec le premier essor de la critique universitaire sous la Monarchie de Juillet, avec les cours d'un Saint-Marc Girardin ou d'un Nisard. Ce dernier, auteur d'une importante *Histoire de la littérature française* (l'une des premières, ses volumes paraissant depuis 1844), y désigne l'époque comme "le point le plus haut d'où l'on puisse voir les choses en France" et Jacques Demogeot, enseignant également depuis les années 1840, auteur, lui aussi, d'une *Histoire de la littérature française* (une dizaine d'éditions depuis 1851) qui, sous le Second Empire prendra en partie la place de celle de Nisard, voit la possibilité de "retremper dans ses sources notre vieux génie national" par l'étude du dix-septième siècle et le définit comme "l'époque où le génie particulier de la France apparaît dans toute sa grandeur" (*Cours d'éloquence française*, 1857). Ernest Renan a décrit ainsi l'impression que, pendant ses études dans les années 1840, il a retenue de cette évolution:

Ce sera, je crois, une époque qui marquera dans l'histoire littéraire que celle où les écrivains du siècle de Louis XIV ont été définitivement reconnus comme classiques et comme tels panthéonisés parmi nous (*Nouveaux cahiers de jeunesse*, 1907).

Ce souvenir reflète les deux éléments essentiels de la construction d'un objet "classicisme" en train de se constituer: la période historique (en passe de se constituer définitivement entre le "siècle" de Perrault ou de Voltaire et la qualification des écrivains par l'attribut "classique") est valorisée par la dimension normative et universaliste qui lui est attribuée, l'allusion au Panthéon renvoyant discrètement à la signification d'excellence nationale que revêt l'objet ainsi défini. Les citations précédentes posent celle-ci encore plus clairement, indiquant en même temps la courbe évolutive et la perspective hiérarchique dont cette opération a besoin. En effet, est consubstantielle à cette construction une vision téléologique et anti-progressiste qui fonctionne sur le modèle "préparation – épanouissement – déclin / dissolution". Sans pouvoir présenter en détail son élaboration, constatons qu'une telle vision, préparée par les Nisard ou Demogeot, se manifeste au tournant du siècle dans les histoires littéraires de Lanson et de Brunetière. Certes, celles-ci divergent notablement dans la valorisation du contenu de l'époque ("siècle cartésien" ou "siècle janséniste"...), mais d'autant plus significatif reste le fait que, par delà les conflits idéologiques des ces deux maîtres de la critique universitaire, leur conception téléologique reste comparable. Certains titres de chapitres chez Lanson (comme "La préparation des chefs-d'œuvre" avec les sous-titres "Attardés et égarés" ou "Trois ouvriers du classicisme") indiquent la première phase de cette construction aussi clairement que son autre versant se trouve résumé dans cette phrase sèche de Brunetière: "Tout achève de se dissocier et c'est alors qu'on peut dire que le XVIIIe siècle commence." (*Histoire de la littérature française classique*, t. 2).

Sans pouvoir approfondir ces remarques, admettons qu'en de tels éléments constitutifs se présente la construction d'une époque de l'histoire littéraire française qui n'est pas encore com-

munément désignée comme "classicisme" vers la fin du dix-neuvième siècle, mais qui a déjà acquis un contenu stable, idéalisé et national. L'enjeu institutionnel et fonctionnel que remplit cette construction au tournant du siècle paraît déterminé par la création de cette morale "laïque" de la Troisième République à laquelle les institutions de l'enseignement devaient contribuer. Le discours institutionnel sur la fonction du "classicisme" est cohérent à cet égard et se résume dans la conviction exprimée par les *Instructions sur les programmes* de 1890 selon laquelle "nous serons sauvés par la vertu même des grands écrivains classiques, dont l'étude domine tout l'enseignement du français", cet enseignement ayant pour but de "former des générations saines, vigoureuses, toujours prêtes à l'action et même au sacrifice" et de contribuer à "maintenir l'unité de l'esprit national" (*Lettre aux membres du personnel* [...], juillet 1890). Si dans de telles déclarations l'on fait abstraction de quelques accents bien datés, la stabilité de cette fonctionnalisation du "classicisme" ne laisse pas de faire réfléchir sur ses fondements institutionnels, la cohérence morale et patriotique qui lui est attribuée restant intacte au moins jusque dans les années 1960. A lire l'image globale que donne du "classicisme", par exemple, le tome *XVIIe siècle* de la collection Lagarde / Michard (édition de 1967), une image qui allie "la gloire de nos [!] armes" avec l' "harmonie entre la grandeur de l'art et la grandeur du règne", il ne reste guère de doute sur l'un des acquis majeurs de l' "opération classicisme", celui de fournir aux institutions de l'enseignement un objet cohérent, censé fonder un discours identitaire dans le domaine de la culture, mais aussi de la morale et de la politique.

Or, on pourrait mettre en question cette perspective en arguant du fait qu'il s'agit, dans le domaine de l'enseignement, nécessairement de constructions réductrices qui ne permettent pas de juger de la complexité et des différenciations successives apportées à la constitution de cette période historique et littéraire en époque – et en époque à part. Mais il ne faut pas oublier non plus l'origine scolaire du terme, une origine qui ne cesse d'en imprégner les contenus y attribués comme la fonction qu'ils remplissent. Que la vision sommaire et partisane qu'en a eu le dix-neuvième siècle ait été beaucoup modifiée et transformée par la suite – et par l'emploi répandu du terme "classicisme" lui-même, en rupture, comme nous allons le voir, dans un certain sens avec la vision traditionnelle du "siècle" – c'est là une considération qui paraît évidente. Mais non seulement faut-il tenir compte du fait que, à l'instar des quelques exemples cités, de tels discours simplificateurs sont ceux qui constituent les représentations dominantes (le "classicisme" se transformant ainsi en une sorte de "lieu de mémoire"), encore ne paraît-il guère possible de séparer clairement le fonctionnement social des discours qui construisent le "classicisme" d'une subtilité beaucoup plus marquée qui serait la leur lorsqu'ils restent à distance de ce fonctionnement. Pour prendre un exemple: toujours au tournant du siècle, François Perrens, l'un des premiers historiens du libertinage, réfléchit sur le fait que le courant d'idées dont il retrace l'évolution pourrait servir à mettre en doute les certitudes dont se nourrit la vision prédominante du "classicisme". Déchiré entre cette image de marque et la fidélité aux faits, il en vint (dans *Les Libertins en France au XVIIe siècle*, 1896) à cet aveu remarquable:

Voulant former les cœurs et les esprits, tâche sacrée, nous enfermons nos enfants dans l'étude des plus beaux modèles que fournissent notre langue et notre littérature, nous ne leur montrons du XVII^e siècle que ce qu'il a de pur, de beau, d'admirable, moisson si riche que nous pouvons négliger le reste sans qu'on tienne jamais pour pauvre la matière de nos études. [...] Soit. Restons muets le plus souvent, surtout dans les écoles. Mais souvenons-nous que le plus splendide tableau a ses laideurs.

Cet étonnant *sacrificium intellectus* peut être considéré comme exemplaire. Il met en évidence le poids et l'importance d'une conceptualisation normative et moralisatrice par laquelle la compréhension de toute une époque littéraire se trouve soumise à des considérations de légitimité et d'utilité sociales. Et il est évident que le poids régulateur de l' "opération classicisme" n'a pas seulement affecté le mode d'utilisation de sa construction dans les domaines public ou de l'enseignement pour et dans lesquels elle a été fonctionnalisée, mais aussi les stratégies d'une recherche qui a eu beaucoup de peine à se libérer de la perspective que l'image de marque de l'époque impose. Se débattant entre celle-ci et une connaissance de plus en plus approfondie (et nécessairement en conflit avec la vision idéalisée et totalisante du "classicisme"), maint chercheur témoigne du malaise voire des apories suscités par cette contradiction. Ainsi Fernand Baldensperger, plaidant en 1937 *Pour une 'réévaluation' littéraire du XVIIe siècle classique*, s'interroge-t-il sur le problème des "simplifications un peu scolaires" qui affecteraient ce qu'il appelle "notre grand siècle classique", et il plaint "cette momification opérée par des vénération de commande" qui en auraient tant endommagé l'image aux yeux du "Français moyen", mais surtout de "l'étranger trop aisément triomphant de notre prétendue monotonie". C'est cette même mauvaise réputation du "classicisme" à l'étranger qui préoccupe Antoine Adam lorsque, en 1948, il rédige le premier tome de son *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, expliquant son propos par l'espoir d' "avoir servi mon pays en exaltant l'œuvre de l'esprit français à un moment décisif de son histoire, en la faisant mieux comprendre, et par des raisons auxquelles fussent sensibles des hommes nourris de Shakespeare, de Goethe et de Dostoïevski". A quoi l'on pourrait ajouter d'autres remarques désenchantées qui, abondant dans le même sens, permettent d'illustrer le problème que, dans la conscience qu'ont de leur travail critiques et chercheurs, le côté simplificateur voire affirmatif du domaine dans lequel ils travaillent pourrait mettre des entraves à sa compréhension. S'ils entreprennent tant soit peu une œuvre de différenciation, c'est toujours dans la conscience de travailler sur un objet dont la signification a une valeur nationale et dont, par conséquence, on ne peut pas mettre en doute la cohérence, la défense et illustration de l'objet étant quasi une œuvre patriotique.

Tout ceci ne veut certainement pas dire que le contenu de l'objet "classicisme" puisse se réduire à ces aspects institutionnels et fonctionnels. Mais dans une large mesure ce qui se fait comme travail de recherche sur cette époque (une bibliothèque combien impressionnante et impossible à présenter, ne serait-ce qu'en ses aspects les plus sommaires!), reste dans un cercle passionnel dont la circonférence est comme délimitée par la valorisation globale qui y a été inscrite. En n'examinant que quelques exemples des transformations opérées dans la conceptualisation savante construite sur et inscrite dans cet objet, je voudrais au moins étayer quelque peu l'hypothèse que celles-ci, en général d'un scepticisme grandissant sur les configurations politiques et normatives constitutives pour la construction du "classicisme", n'ont pas pu ni voulu affecter le postulat de sa cohérence même, un postulat qui paraît comme préétabli et inaltérable. Commençons par la réflexion de Sainte-Beuve, une réflexion qui se positionne clairement à distance du discours universitaire mentionné plus haut et préparant au même moment ses certitudes et son triomphalisme. En 1850, dans une de ses *Causeries du lundi*, se demandant *Qu'est-ce qu'un classique?*, il entend situer l'enjeu du "classicisme" au-delà des valorisations nationalistes, en construisant un "temple du goût" qui serait le "Panthéon de tous les nobles humains". Adoptant une perspective universaliste, incluant parmi les "classiques"

tant Confucius que Shakespeare, il raisonne dans une logique de l'esprit qui serait le domaine du "classicisme":

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 une vérité morale non équivoque [...]. Un tel classique a pu être un moment révolutionnaire, il a pu le paraître du moins, mais il ne l'est pas; il n'a fait main basse d'abord autour de lui, il n'a renversé ce qui le gênait que pour rétablir bien vite l'équilibre au profit de l'ordre et du beau.

Certains éléments de cette définition rappellent la pensée des lumières (notamment dans des allusions à l'idée de perfectibilité et à la conception du génie), mais ils apparaissent accaparés par un apolitisme conservateur qui allie beauté et ordre. Au milieu des tourmentes politiques de son époque et en passe de devenir l'un des maîtres à penser du Second Empire, Sainte-Beuve fonde sa conceptualisation du "classique" sur une revendication de stabilité et d'harmonie esthétique et morale. Sur un plan très général, cette idée de la "classicité" implique une fonction de direction spirituelle, le propre du "classique" étant de rétablir par l'œuvre qu'il accomplit la cohérence de la triade cousinienne du "Vrai", du "Beau" et du "Bien". Ce qui se construit donc comme valorisation nationaliste et normative dans le discours universitaire est remplacé ici par un esthétisme universaliste (bien que le "classicisme" français fournisse la plupart des exemples allégués par Sainte-Beuve), un esthétisme qui constitue le beau comme domaine des "classiques", comme un domaine dont la supériorité résiderait dans une mise en ordre spirituelle.

Dans le texte de Sainte Beuve se manifeste donc une ligne de tradition discrètement à distance du discours dominant, mais lui restant solidaire quant à la constitution d'une structure hiérarchique et harmonieuse du fait littéraire. La différence s'établit à travers la valorisation des contenus, la cohérence, la structure hiérarchique et la valeur supérieure de l'objet ainsi constitué restant tout à fait comparables à la mise en perspective qu'opère le discours dominant. Ces réflexions indiquent déjà avant la lettre une des orientations majeures que prendront les discours (et surtout les discours savants) sur l'objet "classicisme" au vingtième siècle. Une connaissance de plus en plus approfondie des configurations socioculturelles et des réalités textuelles aidant, le discrédit idéologique jeté sur les belles certitudes du tournant du siècle faisant le reste, sa (re)construction se déplacera vers l'établissement d'une cohérence interne – à pas prudents et dans des étapes dont il est impossible de retracer ici les détails. Passé le temps de la "société des quatre amis", passé le temps des figures également centralisatrices de Louis XIV et de Boileau, le ci-devant "grand siècle" prit de plus en plus les contours d'un "classicisme" au sens esthétique du mot, perdant de la précision dans ses délimitations chronologiques et constitué dans la recherche de sa cohérence poétologique et littéraire et – de nouveau – de sa supériorité idéalisée fondée maintenant sur cette valorisation interne.

Ce n'est pas que l'ancienne construction ait perdu tout son crédit et encore moins qu'elle ait disparu entièrement. Comme je l'ai souligné, elle se maintient, à peine purifiée des accents chauvins qui la soutenaient, dans les institutions de l'enseignement jusqu'à une époque récente. Et il subsiste aussi un discours savant qui reste tributaire d'une conception insistant sur la grandeur extérieure de l'époque et même, teinté d'un royalisme à la Maurras, sur une évaluation nostalgique de la figure du roi. Pour ne citer un exemple, celle-ci reparaît dans la vision d'ensemble qu'ébauche Emile Henriot en 1954 dans sa préface pour le tome *Le XVIIIe siècle* du prestigieux *Dictionnaire des Lettres françaises* dirigé par le Mgr. Grente. Il y développe une *Idée d'un XVIIe siècle* où les lettres fleuriraient harmonieusement par et pour l'ac-

tion d'un roi qui "facilite l'éclosion des œuvres et le constant bonheur du génie". Et l'on pourrait citer d'autres mises en perspectives comparables, parfois la figure de Richelieu (notamment lors de son quatrième centenaire) ou de Colbert remplaçant celle de Louis XIV. Mais les réflexions désenchantées citées plus haut depuis Perrens jusqu'à Adam indiquent une inquiétude sur la crédibilité de telles perspectives qui va augmentant. S'y dessine la conviction qu'une valorisation moins rigide et moins nationaliste de l'époque pourrait mieux la mettre en relief et, surtout, garder intacte la valeur supérieure qu'elle est censée représenter.

Cette valeur reste en tout cas le centre à sauvegarder du "classicisme", et on n'a pas attendu les années 1950 pour essayer d'en consolider la cohérence par une affirmation de sa valorisation interne, abandonnant les anciennes certitudes par trop ébranlées. Pour n'alléguer qu'un exemple significatif, citons une *Enquête sur le romantisme et le classicisme* publiée en 1921 par la revue *La Renaissance*. Le motif de cette enquête ayant des connotations politiques évidentes (un éloge de la tradition poétique issue du romantisme publié à l'occasion du cinquantenaire de la République suscitant une réplique de Maurras qui y opposa la prééminence du "classicisme"), les réponses n'abordent guère cet enjeu des débats. Parmi les contributions de l'élite littéraire et universitaire qui y participe, prédominent les prises de position en faveur de la supériorité du "classicisme" (ce qui n'étonne guère, aucun représentant des avant-gardes littéraire de l'époque n'ayant été invité à donner son avis), mais d'un "classicisme" transhistorique à la Sainte Beuve, purement littéraire et moral, dégagé de toute dimension politique. Ainsi Benda, dans une tradition nietzschéenne, voit l'enjeu du "classicisme" dans le maintien d'un principe apollinien d'ordre contre la dissolution dionysiaque que représenterait le romantisme, Proust est tout simplement d'avis "que tout art véritable est classique" et Gide comprend le "classicisme" comme "un harmonique faisceau de vertus dont la première est la modestie". De telles généralités transportent bien une valorisation morale, Gide par exemple concevant la "perfection classique" comme une forme de la "soumission de l'individu", comme la "mise en évidence d'une hiérarchie" et Lanson estimant dans sa réponse que "les principes de l'art classique fournissent pour l'action même une méthode efficace et saine" tandis qu'il juge "le romantisme funeste quand on le transporte de la littérature à la vie". Ce dernier jugement, en contradiction avec l'évaluation de 1905 citée plus haut et beaucoup plus sceptique, montre bien, la querelle sur la séparation de l'église et de l'état appartenant au passé, le déplacement de critères historiques et politiques vers des critères d'ordre culturel et moral qui s'opère dans l'évaluation du "classicisme". Même dans des réponses plus traditionalistes se dessine la tendance vers une évaluation du "classicisme" selon des critères internes, Léon Bertrand par exemple voyant dans les auteurs canoniques de "grands éducateurs" que "ne voulurent savoir que l'âme humaine".

L'on sait qu'un pas décisif vers cette nouvelle image de marque du "classicisme" fut accompli par l'ouvrage de René Bray sur *La Formation de la doctrine classique* qui, en 1927, ne déplace pas seulement son centre d'interrogation sur les débats esthétiques, mais y retrouve aussi en conclusion une nouvelle unité aussi harmonieuse que l'ancienne:

"Ainsi si l'on cherche à dégager de très haut les caractères distinctifs de la poésie classique, on peut mettre au premier plan l'utilité, la soumission à la règle et le souci de l'universel, chacun des trois exigeant et assurant les deux autres dans une doctrine parfaitement coordonnée et heureuse."

En faisant en même temps de cette prétendue "doctrine parfaitement coordonnée et heureuse" une affaire du goût beaucoup plus que des règles ("le goût classique [...] complète l'édifice; c'est l'ère de la perfection qui s'ouvre"), Bray réussit la gageure de transformer la vision exté-

rieure de "l'édifice" sans changer la cohérence de l'intérieur, de maintenir la conception rationaliste (celle de la "doctrine") tout en l'abandonnant au profit d'une conceptualisation beaucoup plus flexible. Cette prise de position témoigne de la stabilité de l'objet "classicisme" aussi bien que de la nécessité de sa rénovation, de la volonté de maintenir l'unité de l'époque (définie toujours comme sommet, comme "ère de la perfection") tout en l'asseyant sur de nouveaux fondements. Une telle stratégie de redéfinition a été suivie depuis par maint chercheur qui, s'élevant explicitement ou implicitement contre ce qu'il ressent comme une rigidité trop grande des discours traditionnels, s'est appliqué à assouplir la conceptualisation d'une époque qui, elle, reste intacte à travers de telles opérations.

C'est par exemple l'attitude de Baldensperger dans l'article déjà cité qui considère la construction simplificatrice de la tradition comme un "coup d'état opéré de bonne foi". Prenant ainsi ses distances de la tradition avec une métaphore politique qui ne laisse pas de faire sourire, s'élevant contre cette nouvelle mise en question de la construction traditionnelle qui surgit dans les années 1930 avec la conception – sur laquelle je vais revenir – du "baroque" ("dont des assimilations indiscrettes [!] voudraient nous imposer l'usage"), il plaide pour une conceptualisation de l'époque de l'intérieur:

Le XVII^e siècle n'a pas ignoré 'la manière' et le 'je ne sais quoi' [...], - la mise en forme et l'indéfinissable, la stylisation de la vie et le mystère sont inhérents à toute littérature de grand style. Faisons-lui la politesse de ne pas le croire figé dans une raideur péremptoire qui n'a été que trop l'attitude de certains qui devaient ensuite s'autoriser de lui.

Notons en passant qu'il faudrait ainsi de la "politesse" afin de maintenir, face à l'image traditionnelle (celle d'innommables "certains"), une vision positive de l'époque. L'essentiel en tout cas réside dans le déplacement de sa cohérence – en un paradoxe qui n'est qu'apparent – vers l'insaisissable et le non-rationnel, vers des critères internes qui régiraient l'excellence de toute la création littéraire de l'époque en deçà des règles.

Cohérence de l'époque à tout prix, même au prix de sa transformation en "je ne sais quoi" – à peine caricaturerait-on ainsi les tentatives qui, depuis les années 1930, essayent de reformuler de l'intérieur l'objet "classicisme". Si la critique cesse progressivement de vanter les qualités extérieures de ce qui fut le "grand siècle", elle reste tributaire de l'"opération classicisme" en ce qu'elle veut poser l'excellence de toute une époque avec des critères internes, des critères qui, évidemment seraient discutables et recevables selon les cas lorsqu'il s'agirait d'évaluer des structures textuelles (et, pourquoi pas, des figures d'auteurs), mais qui, ici, posent problème de par les contraintes d'une généralisation à laquelle elles veulent arriver. On pourrait citer ici le cas curieux de Daniel Mornet qui, dans son *Histoire de la littérature française classique* (1940), entend en toute naïveté herméneutique jouer le jeu de "vivre la vie intellectuelle que j'aurais vécue, si j'avais été un honnête homme moyen entre 1660 et 1700" – et pourtant n'y retrouve que la valorisation d'œuvres et d'auteurs établie par la tradition.

Mais il faut surtout alléguer l'ouvrage influent et répandu d'Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme* (première édition en 1933, version remaniée après de nombreuses rééditions en 1964). Situait la problématique de son propos, lui aussi, face à la mauvaise compréhension du "classicisme" à l'étranger, mais aussi en France, Peyre veut fonder une conceptualisation générale du "classicisme" (contribuant ainsi également à la fortune récente du terme) et l'intégrer en même temps dans la délimitation historique traditionnelle, le terme désignant, selon lui, un groupe d'auteurs "écrivain pour un certain public et pour la postérité à la fin du règne de Louis XIII et dans les vingt-cinq premières années du règne de Louis XIV". Constatons tout d'abord

la mise en abîme, implicite à cette perspective chronologique, de la période de la Fronde qui pose un problème majeur pour toute chronologie qui veut construire le "classicisme" en époque cohérente. En fait le règne de Louis XIV commence en 1643 (ou, si l'on veut, au plus tard en 1651 avec sa majorité), mais il paraît à peu près certain qu'avec "les vingt-cinq premières années du règne de Louis XIV" Peyre envisage la période de 1660 à 1685 à laquelle on a tendance aujourd'hui à restreindre ce qui fut un temps un "siècle classique". Quoi qu'il en soit, chez Peyre ce cadre chronologique (dont les lacunes ont résisté à toutes les révisions du texte) ne s'explique pas par des considérations socioculturelles. En fait, il ne désigne que des caractéristiques internes des œuvres ("on ne retrouve ni dans d'autres littératures ni à d'autres époques de notre littérature le même faisceau de qualités"), celles-ci résidant dans le "goût de l'analyse et de la compréhension lucide de soi". Ainsi, le "classicisme" devient le "moment où la France est allée le plus loin dans cet approfondissement de l'homme intérieur qui est le but central de la littérature". Cette définition laisse de côté toute la dimension politique et historique de la conceptualisation traditionnelle (bien que celle-ci soit encore présente dans le sujet "la France" auquel est attribué un tel processus d'intériorisation!) et elle insiste sur une intensité philosophique et anthropologique conçue comme le propre de "la littérature" tout court. Se rejoignent ainsi deux éléments essentiels pour la conceptualisation "moderne" du "classicisme": la délimitation temporelle et une sorte d'ontologie du fait littéraire. Devant les failles de la conceptualisation traditionnelle, c'est là un acquis essentiel tant qu'on n'est pas prêt à abandonner les prétentions globales de l' "opération classicisme", tant que le terme doit désigner la coexistence d'une excellence littéraire avec une période historique définie de façon plutôt vague.

Ce n'est pas que les tentatives de redéfinir le "classicisme" se soient arrêté là, loin s'en faut. On peut surtout noter dans les premières décennies de l'après-guerre toute une série d'approches qui, plus ou moins influencées par une orientation marxiste, essaient de retrouver une compréhension historique de l'époque. Représentée par des noms aussi connus que ceux d'Antoine Adam, Paul Bénichou ou Lucien Goldmann, pour ne citer que les plus importants, il s'agit dans cette orientation de prendre plus ou moins clairement le contre-pied de la conceptualisation traditionnelle, en dessinant les contours de contradictions socio-historiques qui permettraient de saisir une unité de l'époque qui, traditionnellement, avait été établie par des notions comme "harmonie" ou "grandeur" etc. Ainsi Adam décrit-il clairement sa perspective dans son *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*:

Les chefs-d'œuvre de nos grands écrivains n'ont pas été écrits dans une atmosphère de sérénité, mais parmi les périls. Ils furent des affirmations de liberté au cœur d'une société qui se ruait dans la servitude.

Il évoque pourtant cette vision problématique du ci-devant "grand siècle" au début du premier des deux tomes de son importante somme qui sont intitulés *L'Apogée du siècle* (spécifiés, en sous-titre, par des noms d'auteurs). Ce titre indique déjà la volonté de situer son propos dans une perspective unificatrice qui, généralisant la situation socio-historique du "classicisme" dans le sens d'une posture critique de l'écriture, doit maintenir quand même l'idée d'un sommet (ce qui implique également une conception téléologique de l'évolution littéraire). Sans pouvoir approfondir ces remarques, retenons des cas de Peyre et d'Adam la conclusion qu'avec tout ce qui les sépare sur l'évaluation concrète à travers de laquelle ils construisent les fondements de l'époque, "anciens" et "modernes" en matière de "classicisme" restent solidaires en ce qui concerne la valeur et la cohérence inscrites dans leurs constructions réciproques.

En passant dans notre revue nécessairement réductrice de ces performances discursives en matière de "classicisme" sur beaucoup de nuances, il faut en dernier lieu parler du seul intrus qui ait réellement menacé tous ces différents discours unitaires, à savoir le concept de "baroque". En laissant de côté tout l'historique de l'introduction et des utilisations diverses de ce concept dans l'histoire et l'analyse de la littérature du dix-septième siècle, il faut surtout retenir la possibilité de dissoudre la vision unitaire de l'époque, d'en fonder une compréhension diversifiée et fragmentaire, conceptualisant des stratégies d'écriture caractérisées par Jean Rousset dans son ouvrage fondateur avec des termes comme "instabilité", "mobilité", "métamorphose" etc. (*La littérature de l'âge baroque en France*, 1954). Car si l'on admettait avec ce concept une coexistence, sinon même une pluralité de stratégies d'écriture dans le dix-septième siècle, toute vision unitaire, toute construction fondée sur la cohérence de l'époque en serait nécessairement affectée. Évitant, par l'introduction de la notion de "baroque" comme description d'une possibilité de l'écriture, la tentation de procéder par distinctions antithétiques et s'excluant mutuellement (selon une formule de Rousset "le Baroque et le Classique se regardent en ennemis, mais comme on le fait dans une famille: ils s'opposent avec un air fraternel") l'on échapperait au cercle vicieux des généralisations auquel oblige l'"opération classicisme" tant traditionnelle que moderne. Il ne paraît donc guère étonnant qu'après un grand écho initial, dû surtout à l'ouvrage de Rousset, l'on ait plutôt essayé d'endiguer les effets dissolvants de l'invention du "baroque" sur la conceptualisation du "classicisme", que l'on ait relégué surtout le lieu de son application dans la première moitié du dix-septième siècle, la deuxième au moins restant ainsi intacte pour sa constitution en "classicisme". Et il n'est pas étonnant non plus que ce sont surtout des étrangers qui ont essayé d'exploiter systématiquement les possibilités de compréhension qu'offre le concept de "baroque": après le suisse Rousset un des rares ouvrages qui procède à une analyse systématique de l'"esthétique baroque" est celui de l'allemand Wilfried Floeck (*Esthétique de la diversité*, 1990, traduction française d'un ouvrage paru en 1979).

Les choses étant ainsi, on peut aisément comprendre l'autorité qu'on a pu attribuer à l'ouvrage de Victor-L. Tapié, pour la réédition duquel Marc Fumaroli a rédigé une préface saluant l'effort de Tapié et mettant en garde contre "l'extension si néfaste" et "l'âpreté idéologique" d'un concept "importé d'Europe centrale tout gonflé de ressentiments nationalistes" (*Baroque et classicisme*, réédition de 1980). En effet, tout en admettant l'existence de cette tentation d'une écriture "baroque", Tapié s'applique surtout à minimiser une possible influence de tendances "baroques" sur la littérature française. Il en vient à cette conclusion:

La France, en ce dernier tiers du siècle, alors qu'elle gardait à sa portée, dans ses traditions variées, une ressource infinie de modèles, optait officiellement [!] pour une doctrine à la fois attrayante et sérieuse, qui présentait le double mérite d'élever vers l'idéal et de détourner de la facilité, mais le danger aussi de réprimer tous les élans possibles et d'interdire l'audace des renouvellements.

Il n'est certainement pas fortuit que nous rencontrions ici de nouveau, malgré des accents d'une prudente précaution, cette globalisation effectuée par le sujet "la France" (assortie ici du qualificatif de l'option "officielle") que nous avons déjà remarquée chez Peyre. Garantir ainsi, même si c'est en employant un imaginaire plus que douteux en matière de processus socio-culturels, une idée généralisable de la cohérence idéalisée de l'époque (si possible avec un parfum national), tel paraît être le dernier enjeu par lequel se justifie l'"opération classicisme".

Je suis certainement injuste, bien qu'obligé par les dimensions de cette contribution, de passer sous silence tant d'approches et de tentatives de synthèses récentes (pour ne les rappeler que par les noms des auteurs: celles d'Emmanuel Bury, de Patrick Dandrey, de Jean Rohou, d'Alain Viala, de Roger Zuber et j'en passe). Pour dire seulement qu'à mon avis, ce que les uns ou les autres apportent de nouveau, ce sont surtout des perspectives de relativisation historique et littéraire qui permettent de briser le carcan que l' "opération classicisme" a imposé à la compréhension du dix-septième siècle. Et pour citer une seule conceptualisation, celle du "premier champ littéraire", un terme proposé par Alain Viala et repris par d'autres, impliquant une mise en perspective de l'évolution littéraire qui permet bien de mesurer précisément la "duplicité" (une notion importante pour Viala) et le caractère fragmentaire et instable des enjeux discursifs qui sont à l'œuvre dans une littérature réduite tant de temps à fonctionner comme "classicisme". L'enjeu actuel des discours critiques serait ainsi de surmonter les effets d'une conceptualisation qui a enfermé toute une période littéraire dans son lit de Procruste. Mais pour autant, cette conceptualisation n'a pas fini d'exister et d'imprégner ce qui se dit en la matière, surtout que, ne l'oublions pas, elle est loin d'avoir cessé de fonctionner comme caution de la fabrication d'un objet propre aux utilisations qui s'en font dans les institutions de l'enseignement comme dans les discours destinés au grand public. Sans généraliser de manière abusive, l'on peut constater que la nouvelle orientation qui s'annonce depuis la perspective ébauchée par Bray, Peyre et par d'autres, à savoir la définition de ce que doit être l'unité de l'époque par des critères internes, reste toujours une des directions majeures dans lesquelles évolue le discours savant sur le "classicisme" depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, et elle imprègne encore une partie des approches récentes mentionnées ci-dessus.

Mais quoi qu'il en soit, il est prudent d'employer toutes sortes de précaution dans de telles évaluations, car le foisonnement des discours en la matière est si impressionnant que ce serait une imposture que de prétendre à une généralisation exhaustive des tendances. Comme dans beaucoup de domaines de la recherche, on n'est pas loin, aujourd'hui, d'éprouver, en matière de "classicisme" aussi, cette "crainte sourde" évoquée par Michel Foucault "contre ce grand bourdonnement incessant et désordonné du discours" (*L'Ordre du discours*). Or, la tentation de mettre de l'ordre dans les discours par le maintien d'une vision globale, la tentation de dominer ainsi le passé et d'en extraire des valeurs qui resteraient en vigueur pour nos contemporains, la tentation finalement des professionnels du discours sur la littérature de maintenir, de par cette mise en ordre, les valeurs qui leur sont propres et qui constituent leur légitimité, toutes ces tentations ne sont pas des particularités françaises. S'il est vrai qu'en France l' "opération classicisme" s'est créé un objet bien spécifique avec le dix-septième siècle (ou plus précisément avec les parties qu'elle s'en approprie), elle participe néanmoins d'une tendance générale à une disposition réglée, hiérarchisée et valorisante, des faits littéraires sur lesquels, sans ces ordres du discours, la critique comme les institutions cesseraient d'exercer leur domination et leur contrôle. Afin de mieux saisir l'enjeu global qui sous ce point de vue se dégage du cas français, je vais procéder à une revue, nécessairement plus succincte, des cas allemands et espagnol, une revue qui me permettra de revenir sur le problème du "classicisme" dans une perspective plus large.

3. La "Klassik" allemande: une légitimation imaginaire de l'unité et de la supériorité nationales

Encore plus que le concept de "classicisme", celui de "Klassik" comme désignation d'une époque (combien incertaine en l'occurrence!) de la littérature allemande est d'invention récente. Utilisé rarement au dix-neuvième siècle où il paraît encore en cooccurrence et sans distinction claire avec "Klassizität" et (plus tard) "Klassizismus", le terme apparaît pour la première fois comme désignation d'une période de la littérature nationale en 1839. Dans la *Geschichte der deutschen Literatur* de Heinrich Laube, est qualifiée de "Klassik" l'évolution récente de la littérature depuis Lessing, une évolution dont Laube pense qu'elle n'est pas prête de se terminer et qu'elle attend encore, malgré l'excellence déjà atteinte, sa véritable plénitude. Surtout, cette période n'est pas séparée ainsi ni du romantisme – dominant en Allemagne autour de 1800 – ni de la littérature contemporaine qui est pensée comme continuation, voire comme perfection de cette évolution. D'autres critiques renforcent cette évaluation au nom d'un devenir national et littéraire encore en voie de développement, Friedrich Schlegel ayant déjà formulé dans des notes pour ses cours qui datent de 1797 une critique perspicace de la valeur atemporelle attribuée à ce terme ("une Classik absolue s'annihile soi-même"). Ainsi le critique Hellmuth Winter par exemple refuse la dénomination "langue et littérature classiques" pour "toute langue organique et vivante et toute nation qui fait encore des progrès en matière de littérature" (*Literär-geschichte der deutschen Sprach-, Dicht- und Redekunst*, 1829). En général, la critique s'efforce, dans cette première moitié du dix-neuvième siècle, de construire une perspective progressiste sur l'évolution de la littérature allemande depuis le milieu (début de Lessing) ou même depuis le début du dix-huitième siècle (premières manifestations d'une pensée éclairée et d'une renaissance littéraire nationale), cette perspective impliquant des espoirs plus ou moins avérés dans un devenir national encore mal assuré (et déçus par la suite, surtout après la captation princière des mouvements de 1848).

Ainsi, il faudra attendre la fin du dix-neuvième siècle ou même les premières décennies du vingtième pour que se développe et s'impose une construction d'une époque dénommée "Klassik", comparable dans ses structures au "classicisme" français mais beaucoup plus restreinte en ce qui concerne son contenu. Selon les points de vue, elle couvre, dans un sens large, la période de 1786 (premier voyage en Italie de Goethe) à 1805 (mort de Schiller), elle est souvent restreinte à la décennie allant de 1795 (début de la collaboration entre Schiller et Goethe) à 1805 et très rarement étendue jusqu'en 1832 (mort de Goethe), mais toujours privilégiant et mettant en relief ces deux figures d'auteur (parfois en précisant une localisation, elle aussi problématique, avec l'attribut "Weimarer Klassik"). Même si l'on se souvient des problèmes dans la constitution chronologiquement cohérente du "classicisme" français auxquels j'ai fait allusion, les variations comme les références chronologiques dans lesquelles on a tenté d'inscrire la "Klassik" comme une époque de la littérature allemande paraissent d'un volontarisme encore moins crédible. Il est évident qu'il a fallu des motivations extrêmement puissantes afin de procéder à un découpage arbitraire d'une période dont les dominantes, entre la dernière phase de l'"Aufklärung" (les lumières allemandes) et la première vogue du romantisme, se situent ailleurs. De même, il est évident que, si Goethe et Schiller ont pris la figure d'écrivains éminents bien que contestés déjà aux yeux de leurs contemporains, rien dans cette posture ne fit présager qu'on les ferait représenter un siècle plus tard – et en fait presque à eux seuls –

une époque. Le dernier surtout a dû attendre un demi-siècle sa consécration posthume, et si Goethe avait déjà de son vivant pour certains critiques la posture du "premier entre les poètes allemands vivants" et même "sans concurrence entre les autres peuples européens" (Theodor Heinsius, *Teut*, 1818), l'ouvrage dont est extrait ce jugement situe l' "âge classique de la littérature" précisément dans l' "Aufklärung" et désigne non pas Goethe, mais Klopstock et Lessing comme des auteurs "classiques".

C'est que si une élite socioculturelle éprouvait le sentiment, dans l'Allemagne autour de 1800, d'assister à un renouveau culturel et littéraire, celui-ci restait tellement fragmentaire qu'il paraît difficile de le concevoir d'une manière totalisante. Les processus culturels et littéraires qui ont été réduits à une notion de "Klassik" n'ayant même pas, comme leur précédent français, un centre socioculturel qui pourrait opérer une certaine unification, il aurait été impossible pour les contemporains de se penser en époque cohérente (quelles distances littéraires et philosophiques entre des villes si proches que Weimar et Jena, l'un des foyers du romantisme, sans parler des grandes villes éclairées comme Berlin ou Hambourg ou du Tübingen de Hölderlin, Hegel et Schelling!). Aussi l'attribut "classique", employé de plus en plus dans les débats littéraires des dernières décennies du dix-huitième siècle comme au siècle suivant, provient-il certainement non seulement de la découverte de l'antiquité (surtout grecque), mais plus encore de l'influence des débats français suivis depuis la querelle des Anciens et des Modernes avec une intensité qui va augmentant, avec une admiration ainsi que, plus tard, une distance critique envers un modèle discursif et culturel imposant et envié. Mais quoi qu'il en soit, l'introduction et l'emploi de ce terme ne désignent nullement une cohérence d'époque; ils constituent tout simplement une tentative de dénomination de cette excellence tant espérée de la littérature nationale.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer une polémique dans laquelle Goethe en 1795, prenant position contre de telles revendications impatientes dans un article fameux intitulé *Literarischer Sansculottismus*, dénie toute possibilité d'existence à une littérature "classique" en Allemagne – ce qu'il qualifie de "sansculottisme littéraire" désignant, de manière elle-même significative, une position qui réclame l'avènement d'une littérature nationale. Goethe pose comme préalable de toute "œuvre classique" une "unité heureuse et significative de grands événements" dans "l'histoire de sa nation et dans leurs résultats", en postulant une identité entre "l'esprit national" et le "génie inné" d'un "écrivain national de premier ordre", un écrivain que l'on ne pourrait "revendiquer [...] que de la nation elle-même". Ainsi se réfère-t-il clairement à une conception socio-politique de l'évolution de la littérature qui provient de l'exemple français. Et cela, il ne le fait pas seulement afin de disculper de ses imperfections la situation allemande ("chacun, et même le génie le plus grand, souffre en partie de l'influence de son siècle"), mais encore pour récuser l'idée même selon laquelle ce préalable pourrait fonctionner comme modèle à imiter. "Nous ne voudrions pas souhaiter les révolutions qui pourraient préparer le terrain pour des œuvres classiques en Allemagne" conclut Goethe en adoptant ainsi un point de vue qui, en reliant nationalisation de la culture (désigné avec l'épithète "classique") et bouleversements politiques, refuse l'exemple français à cause de ses conséquences révolutionnaires supposées. Face à la situation déchirée du paysage politique allemand, mieux vaut, dans la perspective qui marque le début de sa collaboration avec Schiller, favoriser une évolution de ce que l'on appellera plus tard le "pays des poètes et des penseurs" que de chercher d'impensables assises politiques à une évolution littéraire que les deux "Weimairiens" en-

tendent dominer spirituellement. Ainsi un distique des *Xenien*, premier fruit de la mise en valeur de leur capital symbolique, déclame-t-il:

Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden.
Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

(L'Allemagne? mais où se trouve-t-elle? Je ne saurais trouver ce pays. Là où commence le domaine de l'esprit, celui de la politique s'arrête.)

Dans leur recherche, rarement ratifiée par les contemporains, d'une place dominante dans un champ littéraire fragmenté, il subsiste chez Goethe et Schiller une ambivalence. En tentant d'assurer cette domination par une revendication d'autonomie pour les discours littéraires (le projet de la revue commune *Die Horen* s'inscrit en 1795 contre "l'intérêt borné du présent" afin de promouvoir "un intérêt plus général et plus élevé à l'égard de ce qui est purement humain et surmonte l'influence du temps"), ils restent pourtant partagés entre une mise à distance du modèle français pour des motifs politiques et une admiration pour un supposé fonctionnement réglé des débats esthétiques dans un champ littéraire qui leur paraît cohérent. Goethe surtout partage l'intérêt pour les débats esthétiques et la situation littéraire françaises dont témoignent des contemporains éminents (comme les frères Schlegel ou Wilhelm von Humboldt). Ainsi notera-t-il plus tard dans les remarques sur sa traduction du *Neveu de Rameau* (vers 1806) qu'une "analyse historique de l'esthétique française par un allemand" pourrait contribuer à élaborer "des points de vue qui permettraient de préparer une esthétique générale allemande qui, actuellement, pâtit encore beaucoup de ses partialités". Mais quoi qu'il en soit, Goethe comme ses contemporains ne s'apprécient pas en termes d'époques littéraires; leur intérêt se rapporte surtout à un fonctionnement discursif et social de la littérature qui, à certains égards, leur paraît enviable et en avance sur leur propre situation.

Toutefois, cette ouverture ambivalente, littéraire et esthétique, vers le pays voisin prend fin avec les guerres de libération contre l'occupation française (1806-1813). Avec le discrédit d'un point de vue cosmopolite, cher non seulement à Goethe, avec le repli sur la situation politique et littéraire de leur pays en quête d'une unité nationale, se développera progressivement, entre écrivains et critiques, une mise en valeur d'une littérature nationale désigné à fonctionner comme présage d'une évolution politique qui se fait attendre encore longtemps. C'est dans ce contexte que s'imposent progressivement des constructions de l'évolution et de la valeur de la littérature nationale qui sont tout à fait comparables au développement de l'"opération classicisme" en France – sinon sur le contenu, du moins d'un point de vue fonctionnel et nationaliste. La première étape importante de cette évolution est constituée par la mise en valeur des deux génies sur lesquels se fonde tout d'abord une vision idéalisée du tournant du siècle, une vision qui, intégrant parmi les tendances littéraires ce qui paraissait récupérable et excluant progressivement tous les courants problématiques (de la dernière génération de l'"Aufklärung" au pessimisme des premiers romantiques), se mettra en valeur plus tard la dénomination "Klassik". Pour cela, il fallait d'abord réhabiliter Schiller, tombé rapidement dans un oubli relatif après sa mort, et établir la coalescence entre les deux "Weimariens". Achievé dans l'élan patriotique qui salua le centenaire de sa naissance (en 1859, le journal mondain *Kladderadatsch* par exemple le présente comme "la seule chose et le seul sur lesquels l'Allemagne tombe d'accord"), cette réhabilitation s'annonce dans les années 1840. Face aux vicissitudes du domaine politique, Goethe et Schiller apparaissent maintenant unis comme "les deux apôtres dont la prédication permit au peuple allemand de retrouver du cou-

rage et de l'espoir" (Karl Immermann, *Memorabilien*, 1840). Ou bien, en tant que "la révélation complète de la valeur allemande", ils exprimeraient alors "le meilleur et le plus sublime dont l'Allemagne se peut vanter" (Heinrich Laube, *Schiller und Goethe nebeneinander*, 1844), la reconnaissance de ces valeurs spécifiques amenant, selon un autre critique, une "compréhension joyeuse de notre place privilégiée entre les nations de cette terre et des dons exquis qui nous ont été concédés" (A. C. F. Vilmar, *Vorgeschichte der deutschen Nationalliteratur*, 1845). Cette dernière citation provient d'un ouvrage qui, après 1850 et sous le titre *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* est devenu, avec 27 rééditions au dix-neuvième siècle, un manuel de référence, le changement de titre (de la "préhistoire" à l' "histoire") indiquant un déplacement significatif des perspectives. Car ce qui a été construit au moins partiellement et dans une tradition éclairée comme condition littéraire préalable d'un devenir national (ainsi le critique libéral Robert Prutz postule-t-il encore en 1860 dans sa *Geschichte der deutschen Literatur der Gegenwart* que "ce qu'ils [les poètes classiques] ont réussi dans le domaine esthétique, c'est ce que la nation doit faire maintenant dans le domaine de l'histoire et de la pratique politique"), se transforme, après l'échec des mouvements politiques de 1848, progressivement dans la construction d'un sommet inégalable situé dans le passé. Comparable au refoulement du dix-huitième siècle qu'opère l' "opération classicisme" en France, s'impose dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et surtout après l'établissement de l'Empire la construction d'une époque littéraire qui, en tant qu'excellence littéraire et purifiée des déchirements d'un romantisme dont l'Empire était censé avoir "vaincu les vicissitudes spirituelles" (Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1890), doit légitimer l'excellence politique, voire impérialiste du présent.

Cette époque, je l'ai déjà remarqué, ne s'appelle pas tout de suite "Klassik", bien que l'attribut "classique" foisonne déjà dans les ouvrages qui s'appliquent à la construire. Comme c'est le cas avec l'expansion du terme "classicisme" en France, il faudra en attendant une opération de nettoyage politique, un déplacement de l'évaluation du contenu vers des critères internes. En effet, foisonne particulièrement depuis le milieu du siècle et surtout dans les constructions d'histoires de la littérature d'observance "prussienne" la tentation, écho nostalgique peut-être du "siècle de Louis le Grand", d'attribuer au roi Frédéric II (dit "le grand" lui aussi!) le rôle d'inspirateur culturel, de faire de la guerre de Sept Ans (1756-1763) le point de départ de la floraison culturelle et littéraire. Sans pouvoir retracer en détail cette conceptualisation, importante pour le développement d'une mise en valeur nationaliste de l'inégalable supériorité de la littérature allemande, retenons qu'un des maîtres à penser de l'histoire littéraire sous l'Empire, Wilhelm Scherer (avec son collègue Erich Schmidt un duo inégal, mais qui fait autorité à l'instar de Brunetière et de Lanson) intitule les chapitres centraux de sa *Geschichte der deutschen Literatur* (1883 et une vingtaine de rééditions) successivement "Le siècle de Frédéric le Grand" et "Weimar", n'employant pas ainsi la désignation "Klassik" bien que l'attribut "classique" soit fréquent dans ces pages. En fait, les deux chapitres posent un découpage politique bien curieux de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, "Weimar" renvoyant d'abord à la principauté et la figure du duc Karl August qui relaie ainsi celle du roi prussien dans son rôle de protecteur des lettres. Scherer développe ainsi une perspective quelque peu ambivalente de la relation entre mécénat politique et excellence littéraire, car si, dans la construction qu'il échafaude, celle-ci est la conséquence de celui-là, l'excellence littéraire n'atteint son sommet inégalable que pour aller ensuite vers son déclin:

La floraison poétique telle qu'elle a été inspirée par les faits de Frédéric le grand contenait la prophétie de nouveaux faits. L'exaltation procurée par ses poètes donnait au peuple déchiré la seule propriété qui lui permettait de se sentir fier et puissant. Le sentiment national se renforçait, et ce qui naguère parut un vœu chimérique, devint vérité heureuse. Comme au treizième siècle, au dix-neuvième aussi une période d'expansion nationale et économique suivit l'éclat littéraire. Et comme alors, aujourd'hui aussi la poésie en souffre.

Une vision cyclique (on ira plus tard jusqu'à désigner le règne des Staufer au tournant du treizième siècle comme une première "Klassik" médiévale) sous-tend cette perspective d'une intégration de l'épanouissement littéraire dans les progrès politiques de la nation. Sceptique, malgré son emphase nationaliste, envers le matérialisme dominant de la société de la fin du siècle, Scherer balance entre les points de vue politique et esthétique sans pouvoir vraiment se décider, plus critique en cela que beaucoup de ses homologues qui ne mettent point de différence entre pathos "classiciste" et pathos impérial.

Plus marqué que son précédent français par un devenir national qui, surtout après la guerre de 1870, imprégnait par son triomphalisme la construction d'une époque "classique" de la littérature allemande, la "Klassik" allemande nécessitera, pour la formation de sa construction moderne, la crise culturelle de la fin du siècle et encore la défaite de 1918 afin de s'établir définitivement, cherchant alors sa légitimation dans des critères esthétiques et littéraires. Il fallait la redécouverte du romantisme allemand autour de 1900 pour qu'il devînt nécessaire d'établir des critères distinctifs pour les deux courants classiciste et romantique qui, en leur temps, paraissaient inextricablement mêlés. De même, le désenchantement causé par la défaite aidant, fallait-il une révision des perspectives politiques sur lesquelles on avait naguère fondé la construction. La dénomination actuelle s'imposant conjointement, l'emploi du terme "Klassik" constitue un indice aisément repérable de ces mutations. On commence par différencier nettement "Klassizismus" et "Klassik" au tournant du siècle, et en 1906, un critique traitant du classicisme au temps de Goethe explique qu'il se voyait forcé d'employer pour ses propos le premier terme, le terme "Klassik" étant couramment utilisé maintenant dans "un sens étroit se référant à la poésie allemande" (Otto von Harnack, *Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes*). Il faut attendre l'édition du *Brockhaus* (le *Larousse* allemand) de 1931 pour y trouver le mot et sa définition comme désignation d'une époque littéraire, et en 1943 un dictionnaire renommé peut enfin se réjouir, non sans des accents chauvins, de ce que le terme "Klassik" ait définitivement remplacé les "néologismes factices tirés du français" (*Trübners Deutsches Wörterbuch*, t. 4).

Ces données terminologique indiquent une transformation des contenus inscrits dans la construction de l'époque qui, du point de vue des enjeux structuraux et fonctionnels, ne laisse pas d'être comparable aux mutations que connaît le "classicisme" français au vingtième siècle. Réfléchissant sur la relation chronologiquement inextricable qui lie la prétendue "Klassik" au romantisme, on essaie surtout d'établir des différenciations esthétiques et philosophiques pertinentes, ces différenciations servant en même temps à remplacer par des critères internes la vision simpliste qui s'inscrivait dans la perspective politique permettant la valorisation traditionnelle de l'époque. A ces nécessités internes, il faut joindre un souci toujours vivant de légitimation externe. Même dénué des visées triomphalistes qu'elle exprimait naguère, les (re)constructions d'un sommet inégalable de la littérature allemande ne laissent pas (avec une même logique discursive que dans le cas français) de vouloir établir une supériorité de l'esprit allemand – surtout face au concurrent français avec lequel elles se voient constamment en lice.

Pour n'alléguer qu'un des exemples les plus influents, cette intention apparaît de manière aussi discrète que claire dans l'important ouvrage de Hans A. Korff, *Geist der Goethezeit* (4 tomes depuis 1914), un ouvrage qui, déjà par son titre, ne souscrit ni à une construction réductrice de l'époque ni encore moins à sa dimension nationaliste. Korff emploie pourtant le terme "période classique" afin de désigner un temps "où l'esprit d'un peuple s'est retrouvé à sa propre hauteur, créant le meilleur dont il était capable". Plaçant sa perspective décidément sur le terrain des choses de l'esprit, il en dégage pourtant une différenciation valorisante avec la France, comparant "l'art du classicisme français qui, suivant ses origines courtoises, n'avait qu'un caractère décoratif" avec celui du "temps de Goethe" où "l'art est devenu une véritable nécessité", où il tendrait vers "la réconciliation de l'homme avec la réalité". De par la logique d'un discours raisonnant en termes d'excellence, il est ainsi inconcevable, même pour ce chercheur libéral, de penser une période "classique" sans succomber à la tentation de prouver une supériorité nationale au moins spirituelle, déclarant ailleurs même plus crûment que "la firme Racine et Co." aurait été "surpassée et classée comme inférieure" par les "classiques" allemands (*Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, 1918).

Après des précédents impossibles à analyser ici en détail et avec une étroitesse d'esprit bien plus grande que chez Korff, la différenciation entre "Klassik" et romantisme comme fondement d'une unité de l'époque est chose faite avec l'ouvrage influent de Fritz Strich, paru en 1922, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, un ouvrage qui, sans réflexions ou précisions chronologiques, veut opposer deux systèmes de pensée indiqués par le sous-titre ("perfection et infini") et par là fonder – paradoxalement – une distinction d'époques. Pour Strich, le romantisme poursuit un idéal "impossible à réaliser et qui ne peut jamais devenir réalité, parce qu'il est l'infini", tandis que la "Klassik" construit un "idéalisme réaliste" qui "réduit à l'harmonie les contradictions du temps et de l'espace" (remarquons entre parenthèses que malgré la terminologie fumeuse nous ne sommes pas loin de la distinction entre "classicisme" et romantisme de Lanson citée plus haut). Dans la première réédition de son livre après la guerre, en 1949, Strich voit dans le romantisme même "l'un des grands dangers, qui ont véritablement causé le malheur qui a frappé le monde", posant ainsi la "Klassik" après l'expérience du fascisme en valeur salutaire, rationnelle et éclairé. Bien que critique envers de telles différenciations artificielles, une autre synthèse ayant fait autorité en la matière, Franz Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen* (1935 et plusieurs rééditions après la guerre) reprend cette distinction en tant qu'elle permettrait de désigner la valeur sociale de la "Klassik", son aptitude à fonctionner comme "exemple, orientation, source de récréation et d'élévation, répertoire de valeur éducatives et ciment de la communauté spirituelle". Et pour compléter l'image, cette désignation des valeurs internes de la "Klassik" permet aussi, selon Schultz, de marquer la distance face au "classicisme" d'autres littératures européennes et de désigner l'époque "dans la conscience de la nation comme un point culminant de notre évolution littéraire et spirituelle".

Ainsi s'est transformée et affermie une image de l'époque qui, malgré le discrédit frappant les discours critiques dont elle provient, a aisément survécu à la deuxième guerre mondiale. Je n'ai pas mentionné toute la dimension de la stabilisation institutionnelle, essentielle pour cette construction de la "Klassik" comme pour son maintien à travers les transformations successives qu'elle a subies. A l'instar de son homologue français, la "Klassik" n'a jamais cessé de fonctionner comme objet essentiel de discours scolaires et universitaires, comme valeur non

seulement nationale, mais aussi éducative. Cette consolidation institutionnelle s'avère d'autant plus importante que la discipline dont la "Klassik" constitue l'atout le plus précieux a eu à s'expliquer sur une complicité loin d'être accidentelle avec l'idéologie "populiste" du fascisme allemand. Nous avons déjà vu comment Fritz Strich a réinterprété quasi en acte de résistance secrète sa valorisation philosophique et morale de la "Klassik" face aux tendances, présentées comme néfastes, du romantisme. Malgré le nationalisme sournois qui imprègne sa construction, cette époque peut se présenter maintenant, de par ses valeurs internes, comme un sommet littéraire incontestable, le repli sur une immanence des œuvres littéraires étant la stratégie majeure employée par la germanistique afin de refouler sa connivence peu présentable avec un passé politique discrédité. Ce repli permettra pour des décennies l'oubli de l'histoire problématique du concept, constituant la "Klassik" en valeur incontestée, une des rares valeurs qui, de surcroît, reliera les deux Allemagnes. Car dans la RDA s'élaborera, dans une prolongation de débats marxistes sur le réalisme et sur l'héritage bourgeois, une construction de la "Klassik" qui la conçoit comme préparation littéraire des mouvements révolutionnaires du dix-neuvième siècle – dans une sorte de réinterprétation de gauche de la perspective construite par la critique libérale du siècle précédent. Ainsi l'ancien avant-gardiste et depuis très officiel ministre de la culture de la RDA, Johannes R. Becher, a-t-il pu déclarer dès 1949:

La "Klassik" allemande n'a pas été suivie par une politique classique allemande et c'est pourquoi la grande œuvre humaniste de notre "Klassik" resta inachevée et ne fut pas en mesure de remplir sa grande tâche d'une éducation du peuple. La faillite de la bourgeoisie fut en même temps un déni intérieur de l'héritage classique dont elle aurait dû remplir la mission.

Si la RDA voulait se constituer ainsi en continuatrice fidèle de cette mission trahie par la bourgeoisie, l'image de marque de l'époque, sa valeur humaniste supérieure comme sa fonction éducatrice pouvaient subsister inchangées. Le consensus remarquable s'établissant ainsi témoigne encore une fois de la force persuasive que l'objet "Klassik", sa valorisation idéalisée, littéraire et nationale, peut exercer.

Comparable au "classicisme" français, malgré le décalage historique et les différences du contexte politique et culturel, en ce qui concerne ses enjeux discursifs majeurs comme dans son fonctionnement social, la "Klassik" l'est aussi par le foisonnement des discours qui l'ont reconstruite, revalorisée, mais aussi mise en question dans les dernières décennies. Car s'il existe une différence avec le cas français, elle réside dans le fait que cet objet tant convoité s'est avéré être moins stable que son homologue français. Cela tient au fait que le point de départ historique de sa construction, la base factuelle sur laquelle l'on a établi la "Klassik" reste encore plus factice que celle dont on s'est servi afin de construire le "classicisme", mais cela tient plus encore au doute jeté, à la lumière des expériences historiques qui sont propres à l'Allemagne, sur toute construction qui veut établir une cohérence dans la culture comme dans l'histoire nationales. Ainsi a-t-on revalorisé alors tout ce qui met en question l'unité nécessaire à l'époque dans ses versions tant traditionnelle que moderne, le romantisme refoulé tout autant que des auteurs écartés comme Hölderlin, Jean Paul ou Kleist. De ces points de vue critiques résulte tant un doute global jeté sur les valeurs prétendument humanistes qui sont à la base de la construction moderne de l'époque (Egidius Schmalzriedt, *Inhumane Klassik. Vorlesungen wider ein Bildungsklichee*, 1971) qu'une mise en question fondamentale de la construction elle-même (Reinhold Grimm / Jost Hermand, éd., *Die Klassik-Legende*, 1971; Manfred Windfuhr, *Kritik des Klassikbegriffs*, 1974). Non sans relation avec le mouvement des étudiants de

la fin des années 1960, se manifeste ainsi une crise de la valeur supérieure en matière de littérature qui serait impensable dans le contexte français – où toutes les recherches tant sur le "baroque" que sur des auteurs traditionnellement marginalisés (mettons par exemple Sorel, Cyrano, Scarron *e tutti quanti*) n'ont pas réussi à ébranler un "lieu de mémoire" stable de la culture nationale. Cette crise met ainsi en évidence les différences des cadres historique et socioculturel dans lesquels l' "opération classicisme" peut affirmer et mettre en valeur l'objet de ses désirs.

Ce n'est pas, tant s'en faut, que la "Klassik" aurait cessé d'exercer sa force d'attraction. Ses assises institutionnelles aidant, elle constitue sinon un lieu de mémoire de la culture nationale, au moins une valeur littéraire essentielle qu'il s'agit de défendre. Et si la recherche a des doutes croissants, il s'y manifeste aussi une curieuse stratégie de la défense d'une conceptualisation qui pose des problèmes en ce qui concerne son fondement dans la littérature nationale, une stratégie qui semble vouloir esquiver ces problèmes par une généralisation supranationale de la notion (ce qui serait impensable dans le contexte français). Si l'on a étendu déjà depuis les années 1930 sa signification en parlant communément d'une "Klassik" française (ce qui peut passer simplement comme une traduction douteuse), ce sont actuellement surtout des germanistes qui essaient d'inscrire la notion "Klassik" dans un contexte européen. Des ouvrages collectif récents présentent sous cette dénomination un panorama de périodes d'excellence dans les littératures européennes (Hans Joachim Simm, éd., *Literarische Klassik*, 1988) ou prétendent même, toujours sous le dénominateur commun "Klassik", établir une perspective comparatiste sur celles-ci (Wilhelm Voßkamp, éd., *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, 1993). De tels tours de force ne sont pas sans indiquer aussi la banalisation d'un concept qui, de la synthétisation d'un sommet culturel spécifiquement allemand qu'il a voulu désigner, se transforme en une sorte de passe-partout permettant l'accès à n'importe quelle époque d'excellence littéraire. Que cette extension masque des différences essentielles, je voudrais le souligner en passant en revue rapidement la fortune de la notion "siglo de oro" en Espagne, une notion qui désigne bien, elle aussi, la volonté de consacrer une excellence littéraire, mais qui, à la différence des deux conceptualisations dont je viens de parler, s'est maintenue dans une sorte d'œcuménisme socioculturel, sans les rigidités et les exclusions qui sont le prix des constructions française et allemande.

4. A la recherche d'un consensus des "deux Espagnes": la construction d'un "siglo de oro" dans la littérature espagnole

Un lieu commun dans la présentation de l'évolution tant historique que littéraire de l'Espagne est celui du retard que ce pays aurait pris depuis son déclin au dix-septième siècle dans un horizon européen. Quoi qu'il en soit des implications normatives que comporte cette évaluation, il est certain qu'une telle interprétation de la position inférieure du pays en ce qui concerne sa situation politique et socioculturelle hante les représentations que se fait de sa propre place la partie (relativement) éclairée et libérale du paysage intellectuel espagnol depuis le dix-huitième siècle. L'avènement des Bourbons (depuis 1715) ayant rouvert timidement les clôtu-

res idéologiques et spirituelles dans lesquelles le pays vivait depuis plus d'un demi-siècle, s'impose la nécessité de se situer face à des voisins du nord qui, sous bien des égards, paraissent dépasser de loin une situation nationale qui peut alors paraître comme attardée et en panne de légitimation. Déchirés entre une affirmation hautaine des propres qualités nationales (dont la spécificité invétérée reste le point de référence, inamovible pour longtemps, des tendances traditionalistes et conservatrices dont l'importance reste intacte jusqu'au vingtième siècle) et une admiration jalouse sur ce qui se développe dans les champs économique, politique et culturel de l'Europe et surtout en France, les représentants d'une Espagne éclairée ("los ilustrados") essaient de s'orienter dans la quête d'une légitimation permettant de situer leur nation dans le contexte européen. On n'a qu'à renvoyer à la tempête soulevée en Espagne par l'article qu'écrivit sur ce pays Masson de Morvilliers pour l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (1783), un article qui répond de façon systématiquement négative à ces questions rhétoriques "que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?" et qui souleva toute une série de réponses aussi outragées qu'apologétiques, pour comprendre la dimension des enjeux discursifs alors à l'ordre du jour.

C'est dans le contexte de la "ilustración" que se manifeste pour la première fois la désignation "siglo de oro" pour une époque délimitée du passé littéraire national, le seizième siècle, et plus précisément la période allant de l'unification de l'Espagne (processus initié depuis 1474) et la fin de la *reconquista* (1492) jusqu'à la mort de Philippe II (1598). Ce que l'on veut construire de cette manière, c'est évidemment tout d'abord une perspective fondée sur la conjonction de l'expansion impériale et d'une floraison littéraire, telle que l'exprime l'un des plus éminents critiques de l'époque, Antonio de Capmany dans la préface à son *Tesoro histórico-crítico de la elocuencia española* (cinq tomes depuis 1780):

Sous quelque aspect que nous envisageons le seizième siècle, nous ne pouvons lui refuser la dénomination qu'il mérite légitimement de "Siglo de Oro": surtout en ce qui concerne le nombre et le mérite des grands écrivains qui donnaient de l'éclat à l'Espagne au même moment où ses invincibles chefs élargissaient sa domination et la majesté de son nom sur presque toute la circonférence de la terre. [...] Parmi les trois rois qui gouvernaient en ce temps l'Espagne, Fernand le Catholique a allaité les grands esprits, Charles les a nourris, et Philippe, son fils, a recueilli les fruits mûrs de doctrine et de savoir-faire en tout genre.

Actions guerrières, grandeur du pays, figures royales et excellence des lettres – cette mise en perspective rappelle sur beaucoup de points celle qui, en France, construit le "siècle de Louis le Grand", et ce n'est pas un hasard. Même s'il y a tout un discours traditionnel reliant des figures éminentes de monarques et une floraison culturelle, constituant les périodes de ces règnes en "siècles", le modèle français est présent dans des éléments importants de la construction du "siglo de oro", tant comme exemple à imiter que par la tentative d'une mise en valeur de la culture nationale qui doit égaler celle du pays voisin. Mais avant de parler de ces problèmes d'émulation envieuse dont se nourrit cette construction, il faut envisager la différence essentielle qui la sépare du modèle français et qui marque toute la problématique d'une telle construction dans le domaine espagnol. C'est que celle-ci est conçue d'un point de vue se situant ailleurs, après le déclin de cette excellence si fièrement vantée. La perspective établie par Capmany implique un cycle vital, dont la conclusion n'est pas explicitement évoquée, mais qui reste présente à l'esprit de ses contemporains. Ainsi en 1754, pour ne citer qu'un exemple, Luis José Velázquez procède-t-il, dans ses *Orígenes de la poesía castellana* à une périodisation de la littérature espagnole selon les périodes de la vie humaine, alliée toujours à des noms de rois. Après l'enfance, la jeunesse et la maturité (celle-ci inscrite dans le seizième

siècle), il situe la période de la vieillesse entre la fin du règne de Philippe IV (donc le milieu du dix-septième siècle) et le présent.

C'est dire que dans cette construction du "siglo de oro", l'origine mythologique de la notion reste également sous-entendue – l'évocation nostalgique d'un passé heureux qui a disparu depuis longtemps. Renouant avec ce passé plus heureux que leur présent, les "ilustrados" se servent donc, en l'adaptant à leurs intentions, d'une notion dont je ne retracerai pas ici l'histoire depuis ses origines, mais qui, de par cette longue tradition, se manifeste déjà dans la période ainsi envisagée. Si l'on rencontre vers la fin du seizième siècle et jusque dans les années 1620 des expressions optimistes, mettant en relief la situation actuelle et se rapprochant de la notion du "siglo de oro" (et même quelques occurrences du terme lui-même dans cette signification), ses antonymes (mythologiques ou imaginaires) tentent rapidement de prendre le dessus avec le développement de la crise sociale et politique depuis le début dix-septième siècle. Dans un discours fameux que Don Quijote prononce devant des bergers, la conception mythologique du siècle d'or est ainsi opposée à "notre âge de fer", à "nos siècles détestables où il n'y a aucune [sécurité]", et si cette opposition implique, malgré ses accents décidément critiques, une connotation ironique, sa mise en perspective pessimiste indique les possibilités d'une auto-représentation négative que contient l'imaginaire du siècle d'or. Celles-ci apparaissent de façon beaucoup plus cohérente par exemple dans la deuxième partie du *Crítico* de Baltasar Gracián (1653), un mélange curieux de roman d'apprentissage et de voyages (en partie allégoriques). Après la découverte de la société française ("la première nation de l'Europe, haïe parce qu'enviée") ses deux protagonistes discutent sur une vision globale de leur époque, qui pourrait être désignée comme "siglo de oro" parce que "l'or seul est estimé, recherché, admiré et aimé", mais qui en fait serait celui de fer, parce que "tout y va de travers" (jeu de mots sur les homonymes "hierro" = "fer" et "yerro" = "erreur") ou encore celui de la boue, parce qu'il y a "tant d'immondices dans le monde et tout ce qui est bien se trouve par terre". Si dans cette mise en parallèle des deux nations la France a l'avantage d'être à la hauteur du temps en ce qui concerne la domination exercée par l'or (et aussi par la raison), l'Espagne elle-même ne s'en sort pas mieux. Elle apparaît comme perdue entre un siècle d'or ancien, celui de la vertu, qu'elle a abandonné et le nouveau, le règne de l'argent dont elle reste exclue. Dans la deuxième moitié du dix-septième siècle domine ainsi en Espagne la conscience d'un déclin irrémédiable qui, outre le retard intellectuel qui s'amorce, semble exclure le pays du concert des puissances européennes et annihiler son passé glorieux.

Quoi de plus tentant alors, au moment où les Espagnols éclairés essaient de nouveau, au dix-huitième siècle, de situer leur nation dans un contexte européen, que la mise en valeur de ce passé plus lointain que le malheureux siècle précédent? Tout en escamotant le déclin qui s'en suivit, ou mieux encore, en posant, par une mise en abîme du dix-septième siècle une sorte de continuité entre ce passé et le présent, cette stratégie pouvait promettre de réinscrire l'Espagne dans l'horizon européen. Certes, dans les champs politique et économique, une telle tentative pouvait paraître bien futile malgré les efforts du "despotisme éclairé" de Charles III, mais dans le champ littéraire cela s'avère moins difficile. Car ainsi, on ne peut pas seulement réhabiliter un passé dont, entre les poètes de ce qu'on a plus tard appelé la "Renaissance" et Cervantès au moins, il n'est pas nécessaire de forcer les traits afin de les mettre en valeur. Surtout, on peut s'appliquer en même temps à affirmer la valeur de leur écriture par des critères qui s'imposaient de par les débats européens et surtout français. En rupture avec la littérature du

dix-septième siècle, se développe ainsi un courant poétologique qui, déjà dans la première moitié du siècle, initie une orientation néoclassiciste de la critique et partant de la littérature, dominant le champ littéraire vers la fin du siècle. L'un des premiers théoriciens importants en est Ignacio de Luzán dont *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737, édition posthume augmentée en 1789) juge la tradition de la littérature espagnole assez strictement à l'aune classiciste. Il n'emploie pas encore le terme de "siglo de oro", mais développe une perspective qui annonce déjà cette construction: floraison magnifique au seizième siècle, puis déclin de la poésie après le règne de Philippe II, où "cette vigueur saine et cette grandeur qui lui étaient propres se dégradèrent en une enflure malade et un artifice affecté". La faute en incomberait surtout à Góngora, poursuivant un hermétisme poétique jugé "pompeux et vide, plein de métaphores extravagantes", et à Lope de Vega, inventant, avec sa "comedia nueva" anti-aristotélicienne, des principes dramatiques "contre les règles des meilleurs maîtres". Si ensuite "le bon goût dans le domaine de la poésie et de l'éloquence faisait défaut en Espagne", le même déclin aurait menacé aussi l'Italie et la France. Mais ces dernières "ont bravement secoué le joug de l'ignorance et redonné à la poésie son éclat et beauté premières".

Ainsi, le modèle d'autres pays européens renvoie à une évolution qui serait encore à renouveler en Espagne. En attendant, cette orientation est surtout présente dans les fondements classicistes qui constituent la conceptualisation éclairée d'un "siglo de oro". La redécouverte de la poétologie classiciste aidant, on pouvait concevoir l'excellence littéraire du seizième siècle comme résultat d'une manière de *translatio studii* en Espagne, Luis José Velázquez par exemple expliquant dans ses *Orígenes* déjà cités l'avènement du "siglo de oro" par "les moyens solides par lesquels la nation s'était rendue assez forte pour obtenir ce bon goût", à savoir la lecture des meilleurs exemples grecs et latins, "et les grands maîtres de l'Art, Aristote et Horace, l'étaient en même temps de toute la nation". L'un des grands protagonistes éclairés de la réforme littéraire et sociale en Espagne, Gaspar Melchor de Jovellanos, donne ainsi, dans une lettre de 1779, comme un tableau complet de cette première construction du "siglo de oro":

Ils commencèrent à imiter les grands modèles qu'avait produits l'Italie, au temps d'Horace et de Virgile comme au temps de Pétrarque et du Tasse. [...] Toutes les branches de la poésie se cultivaient, et avant que le doré seizième siècle s'achevât, l'Espagne avait produit beaucoup de poètes épiques, lyriques et dramatiques qui sont comparables aux plus célèbres de l'antiquité. On peut dire quasiment que ces beaux jours prirent fin avec le seizième siècle. Les Góngora, les Vega, les Palavicino, se laissant entraîner par leur seule imagination, se sont détournés du bon chemin que leurs ancêtres avaient suivi.

Cette construction se présente ainsi comme une réinterprétation classiciste de l'histoire littéraire nationale, expliquant floraison et déclin respectivement par l'observance et l'oubli des préceptes poétologiques. Dans la perspective conçue par Jovellanos, la dimension politique de ce tableau est passée sous silence, la conception d'un déclin étant beaucoup plus difficile à manier dans le domaine politique. Quoi qu'il en soit, cette perspective, comme celles citées précédemment, pose de manière implicite, avec l'importance donnée au respect des règles, les conditions d'un renouveau.

Pourtant, cette conceptualisation de l'excellence de la littérature espagnole est loin d'être communément acceptée. Ses théoriciens éclairés eux-mêmes éprouaient déjà des difficultés à condamner ainsi, de par sa logique même, une large partie de la littérature du dix-septième siècle (*grosso modo* de Lope de Vega à Calderón, le cas de Góngora, poète hermétique par

excellence, restant longtemps à part) qui, même en paraissant condamnable d'un point de vue poétologique, n'en fascinait pas moins beaucoup de lecteurs. Ainsi trouve-t-on des théoriciens qui essaient d'élargir discrètement les frontières chronologiques du "siglo de oro" en y incluant, par les figures royales de Philippe III ou même de Philippe IV (voir plus haut la périodisation proposée par Velázquez) ou bien par des noms d'auteurs, des parties du dix-septième siècle, mais on trouve surtout des anthologies (comme celle de Capmany citée plus haut) qui procèdent dans la pratique de leur publication à de telles extensions. Mais la cohérence de cette belle construction d'un "siglo de oro" est surtout menacé à cause de la faiblesse des assises sociales et idéologiques de ses architectes. Sans entrer dans les détails, remarquons globalement que le paysage idéologique de l'Espagne restera marqué pour longtemps par la fragilité de la cohérence d'une pensée libérale qui aurait pu assurer une vision unitaire sur le passé et, par là, sa reconstruction unitaire. Le phénomène curieux – dans lequel s'inscrivent les discours cités – d'une réforme sociale et idéologique imposée d'en haut durant le règne de Charles III illustre lui-même cette fragilité et permet de mesurer le déchirement idéologique du pays. Et en ce qui concerne la construction du "siglo de oro", ce terme et surtout les critères sur lesquels il se fonde pouvaient acquérir de même la signification d'une invention et d'un octroi étrangers – et ceci non seulement aux yeux des traditionalistes, l'écrivain libéral convaincu Mariano José de Larra par exemple jugeant encore en 1837 que les "ilustrados" "nous ont imposé le joug des précepteurs du siècle affecté et policé de Louis XIV".

Ce déchirement idéologique persistant en Espagne, on peut le saisir à travers la représentation qu'en retrace José Cadalso, autre "ilustrado" fervent et partant pourfendeur convaincu du dix-septième siècle, dans ses *Cartas marruecas* (écrites probablement en 1774, publication posthume en 1789 /1793). Sans analyser les enjeux scripturaux de ces lettres fictives (écho lointain des *Lettres persanes*), on peut dire que, tout en affirmant la perspective éclairée sur le passé ("la décadence de ta patrie en ce siècle [le dix-septième] comparé avec le seizième peut être démontrée avec une précision géométrique"), elles la situent dans un clivage fondamental des opinions:

Je repartis en deux classes les espagnols qui parlent avec enthousiasme de l'antiquité de leur nation: ceux qui entendent par antiquité le siècle dernier [donc le dix-septième] et ceux qui par cette dénomination désignent l'avant-dernier siècle et les précédents. [...] Qui pourra avoir voix au chapitre en matière de critique qui confonde deux époques si différentes que la nation y apparaît comme deux peuples distincts?

Tout en marquant lui-même clairement sa position, Cadalso veut mettre ainsi en relief une scission radicale qui traverse l'opinion espagnole, une contradiction idéologique qu'il présente comme indissoluble. Dans l'image employée afin d'établir la différence foncière entre les deux siècles (et implicitement entre leurs partisans respectifs) transparait surtout l'un des concepts fondamentaux, employés depuis le dix-huitième siècle, pour désigner la confrontation qui paraît insurmontable des "deux Espagnes", des forces libérales et des forces traditionalistes, pour le dire de manière schématique.

Cette confrontation se présente au plan idéologique dans une contradiction aussi simple qu'insoluble entre les tenants d'une orthodoxie religieuse irréductible et ceux d'une "libre pensée" (comme on dira surtout au dix-neuvième siècle) vague mais décidément anti-orthodoxe. Dans la problématique du "siglo de oro" qui nous occupe, il en résulte, avec l'opposition entre seizième et dix-septième siècle, un choix idéologiquement significatif entre ce que la critique a plus tard conceptualisé comme une "Renaissance" (suspecte, aux yeux des uns, d'hétérodoxie)

et un "Baroque" (dévalué, aux yeux des autres, par un anti-modernisme religieux outrancier). Les critères poétologiques que nous avons vus à l'œuvre dans la construction des "ilustrados", conçus certainement dans une volonté de modernisation rétrospective de l'évolution littéraire, peuvent être compris comme une expression différée de ces alternatives fondamentales, décrivant surtout l'opposition entre rationalisme et irrationalisme exalté en tant que principes régissant la production littéraire. Mais ce sont certainement des choix fondamentaux beaucoup plus que des critères littéraires qui régissent cette opposition entre les deux siècles et qui font que durant longtemps elle pouvait subsister sans être surmontée. Et ceci à telle enseigne que, un siècle et demi après la description de Cadalso, l'on peut retrouver à peu près inchangé le même tableau dans une œuvre de l'éminent hispaniste allemand Ludwig Pfandl dont les travaux ont beaucoup contribué à ce que le terme de "siglo de oro" s'impose finalement:

"Les espagnols aiment beaucoup désigner la période d'éclat de leur passé comme *Siglo de oro*, mais il ne peuvent pourtant pas se mettre d'accord sur la question de savoir lequel des deux siècles habsbourgeois mérite le prix. Les uns se décident pour le seizième, parce que, à ce qu'ils disent, l'idéalisme n'a jamais fleuri de manière plus belle, parce que toute cette période constituait un seul essor éclatant, parce que la dégénération et le déclin ne se manifestaient ni dans la littérature, ni dans la politique, ni dans l'économie, ni dans la morale du peuple. [...] Les autres se limitent au dix-septième siècle, alléguant que cette période (malgré le déclin politique et économique dont ils font complètement abstraction dans ce contexte) comprend non seulement, comme la précédente, le plus haut degré de perfection, mais en plus une nationalisation des belles lettres et des arts nobles condensée au plus haut degré. (*Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*, 1924)

Si nous faisons abstraction des superlatifs, obligés en la matière, ce tableau présente de manière évidente, bien que justifiée par des évaluations littéraires et spirituelles plutôt vagues, cette même opposition politique et idéologique dont nous avons déjà rencontré les traces. Elle se manifeste ici surtout dans le terme de "nationalisation", un terme qui, pour le fervent catholique qu'est Pfandl, signifie surtout, comme il l'explique à longueur de livres (il faut renvoyer aussi à sa *Geschichte der spanischen Literatur in ihrer Blütezeit*, 1929), l'emprise retrouvée, dans le dix-septième siècle, de la domination religieuse sur l'évolution littéraire. Et c'est ce qui fait aussi qu'il plaide, en matière de "siglo de oro", pour un compromis qui inclut la dernière partie du seizième siècle tout en mettant l'accent sur le dix-septième, réhabilité quasi entièrement (jusqu'à la mort de Calderón en 1681).

Ainsi, rien ne semble vraiment avoir avancé entre la première construction du "siglo de oro" et les débats du vingtième siècle. Mais ce constat négatif, on peut le retourner aussi d'une manière positive. C'est dire que si tous les débats espagnols – et il y en avait! – du dix-neuvième siècle n'ont pas pu aboutir à un consensus ou un compromis stable portant sur la construction d'une période d'excellence dans la littérature nationale, si l'on n'a pu se mettre d'accord ni sur ses délimitations ni sur ses contenus, la mise en valeur de la littérature par ses sommets n'a pas non plus amené ces tours de force chronologiques ni ces exclusions et dépréciations qui sont le fruit des processus parallèles en France comme en Allemagne. D'un point de vue fonctionnel, on pourrait comparer l'opposition entre seizième et dix-septième siècle en Espagne avec ces constellations dans lesquelles, dans ces derniers pays, l'"opération classicisme" s'est imposée en procédant à des choix négatifs (contre le romantisme, contre les lumières ou l'"Aufklärung", contre les tendances "baroques" etc.). Or, si en Espagne ces choix ne sont pas advenus, cela tient bien sûr au fait évoqué ci-dessus qu'il n'existe ni au dix-neuvième ni au vingtième siècle, sur les plans socioculturel et idéologique, une tendance hégémonique qui aurait pu s'imposer, mais cela tient peut-être aussi au fait de la marginalisation espagnole

même, mentionnée au début de ce paragraphe. Car dans cette perspective d'un retard sur l'Europe, s'impose au moins partiellement une stratégie de valorisation qui, au delà des frontières idéologiques, se sert de tout ce qu'elle peut utiliser, et surtout de ce qui reste une valeur aux yeux des étrangers. Ainsi la réhabilitation du théâtre "baroque" (de Lope de Vega à Calderón), discrédité par la poétologie néoclassiciste et presque tombé dans l'oubli au début du dix-neuvième siècle, commence-t-elle en bonne partie à travers sa redécouverte dans le romantisme allemand (depuis les Schlegel jusqu'à Grillparzer), la première histoire érudite en étant la volumineuse *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* de Adolf Friedrich von Schack, (4 vol. depuis 1845), une mise en valeur de ce genre qui emploie la périodisation "âge d'or" pour désigner un large dix-septième siècle. Ainsi encore, les anthologies qui fleurissent au dix-neuvième siècle font-elles une place de plus en plus grande au dix-septième siècle et surtout au théâtre, la plus renommée d'entre elles, la *Biblioteca de autores españoles* (BAE) par exemple publiant dix-sept tomes de cette matière (sur une cinquantaine au total).

Sans pouvoir entrer dans des détails, retenons le fait que malgré les frontières idéologiques presque inamovibles, la valorisation de la littérature nationale s'effectue dans l'Espagne du dix-neuvième siècle de plus en plus selon des critères qui transgressent ces frontières. Un cas remarquable qui permet d'illustrer cette évolution est celui du premier grand maître de la critique philologique, Marcelino Menéndez Pelayo. De formation néoclassiciste, mais d'une orthodoxie religieuse qui défie toute épreuve (il écrira une volumineuse *Historia de los heterodoxos españoles* qui met au pilori toute tentative de déviation spirituelle), il reste toujours déchiré entre ses convictions littéraires et ses axiomes théologiques (résumé dans cette formule curieuse qui représente ses principes "esprit chrétien et forme d'Horace"). Dans sa jeunesse il utilise parfois le concept du "siglo de oro" en l'élargissant, comme dans ses cours sur *Calderón y el teatro* (1881) où il parle du "seizième siècle continué dans le dix-septième et qui s'appelle âge d'or – et non pas siècle d'or parce qu'il comprend deux siècles". Mais par la suite, il abandonne complètement ce terme bien que, par ses travaux éditoriaux et philologiques, il ait beaucoup contribué à ressusciter toute cette littérature du dix-septième siècle encore en bonne partie dans les limbes au milieu du dix-neuvième, et bien que de par ses options idéologiques il eût été logique pour lui de retirer la dénomination "siglo de oro" au seizième siècle afin de l'utiliser pour la consécration du dix-septième. Mais son goût littéraire restant attaché au seizième (il s'attirera même les foudres des ultras catholiques pour sa défense relative de la "Renaissance" espagnole), il se montre hésitant devant le transfert de ses convictions idéologiques sur la valorisation littéraire. Et il n'est pas isolé dans cette attitude. Ainsi peut-on observer des représentants éminents, et parmi les plus combatifs, du champ libéral comme Francisco Giner de los Ríos ou Leopoldo Alas (plus connu sous son pseudonyme "Clarín") déclarer leur admiration littéraire et patriotique devant un théâtre baroque dont, idéologiquement, tout les sépare. Le premier voit paradoxalement la meilleure représentation de l'esprit de la "Renaissance" dans les drames de Lope de Vega et de Calderón qui lui paraissent "recueillir avec l'ultime et plus puissant élan de l'inspiration nationale le fruit des graines déposés par le Moyen Age dans notre sol" (*Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna*, 1862), le second confessant ingénument "l'orgueil noble de [s]on patriotisme" devant des drames qui donnent le sentiment "que nous sommes toujours les maîtres du monde, entendant un tel langage, le plus beau que des poètes aient jamais parlé" (*Sólos de Clarín*, 1881).

Ainsi se dessine en Espagne au dix-neuvième siècle un décalage significatif entre une confrontation sociale et idéologique persistante (et attendant le vingtième siècle pour produire ses effets les plus funestes) et une valorisation de l'excellence littéraire nationale qui dépasse ces frontières afin d'aboutir finalement à un compromis qui ne procède à aucune sélection dans les deux siècles en lice. Comme cela s'annonce déjà dans les prises de position, citées plus haut, de Menéndez Pelayo et de Pfandl, la construction du "siglo de oro" s'élargira progressivement pour englober finalement au vingtième siècle, dans un bel élan d'œcuménisme critique et avec des délimitations qui varient selon les points de vue, les plus larges parties du seizième comme du dix-septième siècle (tardivement accueillant même à Góngora, après l'hommage qu'il reçut en 1927, lors du tricentenaire de sa mort, d'une avant-garde poétique qui se retrouvait sous sa bannière). Ce n'est pas que cette solution n'ait rencontré, en Espagne aussi, des récalcitrants qui, au vu de la situation actuelle du pays, ont récusé fondamentalement une telle mise en valeur du passé, depuis l'intraitable libéral Larra jusqu'à la jeune génération qui, devant la crise de la fin du dix-neuvième siècle, ne voyait aucune justification pour un tel recueillement passéiste (ainsi José Martínez Ruiz, "Azorín" dans ses essais publiés pendant la première décennie du vingtième siècle et recueillis en 1913 sous un titre qui rappelle de manière significative les débats français, *Clásicos y modernos* et adoptant une perspective résolument "moderne"). Et encore plus tard, l'éminent historien Américo Castro, dans son exil américain après la guerre civile, essaiera d'opposer au beau consensus sur le "siglo de oro" sa conceptualisation d'un "âge conflictuel", une conceptualisation qui situe précisément dans les siècles consacrés la fracture fondamentale qui déterminerait l'évolution déchirée de l'Espagne jusqu'au présent (*De la edad conflictiva*, 1963) Mais c'est peut-être précisément le déchirement idéologique et social permanent du pays qui a finalement favorisé une telle réconciliation sur un large éventail des valeurs du passé, celles-ci constituant un des rares domaines qui permette aux espagnols jusqu'à la fin du franquisme de s'imaginer une identité nationale dépassant les frontières idéologiques.

Quoi qu'il en soit, la construction moderne du "siglo de oro" (ou selon les points de vue, des "siglos de oro") apparaît ainsi consensuelle et stable depuis les années 1930, le débat portant uniquement sur les frontières exactes à adopter dans le déroulement des deux siècles en question. On peut en trouver un tableau achevé dans l'influente *Historia de la literatura española* d'Angel Valbuena Prat (1937 et une dizaine de rééditions après la guerre civile):

Dans les seizième et dix-septième siècles, la culture espagnole acquiert sa maturité achevée. Tout ce qui les précède – le Moyen Age – a été une préparation, tout ce qui s'ensuit – depuis le dix-huitième siècle – poursuit un processus de dissolution ou de décomposition. [...] Si nous nous bornons à la littérature, nous voyons comment, avant ces siècles d'or, les œuvres d'une valeur nationale et d'une beauté perdurable se manifestent d'une manière isolée et dans des genres déterminés. Dans les seizième et dix-septième siècles, on atteint des œuvres parfaites dans les différentes formes littéraires et dans toutes les branches de la culture.

Préparation, sommet inégalable à valeur universelle, perfection généralisée de la culture nationale et finalement déclin – nous nous trouvons ainsi en présence de tous les éléments qui sont le propre de l' "opération classicisme", sauf qu'ici, elle ne récusé rien (ou presque) dans une très large période plus que composite, consistant, selon Valbuena Prat, de "deux siècles parfaitement séparables, mais d'une unité intégrale supérieure". Et sans poursuivre plus avant l'évolution des débats sur cette construction, sans parler non plus de l'influence certaine qu'a

exercée sur ces débats l'hispanisme international (beaucoup plus respecté en Espagne que ne le sont en France et en Allemagne les recherches qui se font à l'étranger sur la littérature nationale), c'est finalement peut-être une belle leçon de relativisme historique et culturel que l'on peut retirer, en guise de conclusion, de cette esquisse sommaire des heurs et des malheurs qu'a connu, concentrée dans la conceptualisation du "siglo de oro", la mise en valeur de l'excellence littéraire nationale espagnole – précisément dans un pays qui, dans un horizon européen, a pu se situer tellement en retard. Car la logique du maintien œcuménique du terme a finalement amené différents critiques à proposer, devant les difficultés que pose la disparité de la période envisagée, sa conservation comme désignation, dénuée de toute implication valorisante, d'un processus de longue durée qui mène la littérature espagnole du moyen âge à l'époque contemporaine (après d'autres propositions allant dans ce sens c'est surtout la position que développe Juan Manuel Rozas dans sa *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro*, 1983). La valeur littéraire se dissolvant ainsi dans une perspective historique de longue durée, l'on pourrait arriver à constater la relativité historique de cette valeur même. Et ce ne serait pas le moindre acquis d'une récapitulation comparative de l' "opération classicisme" telle que j'ai tenté de la présenter ici.

5. De la nationalisation de l'excellence littéraire à sa banalisation postmoderne: Réflexions sur l'histoire et le déclin de l' "opération classicisme"

Tout récemment, le rédacteur en chef du feuilleton de l'hebdomadaire le plus important en Allemagne, *Die Zeit* (No. 21 / 1997), déplorant la perte d'importance de la tradition littéraire dans l'enseignement secondaire et la mauvaise connaissance qu'auraient les élèves des classes terminales de ce qu'il n'hésita pas à qualifier comme des œuvres "classiques", avança la proposition (combien innovatrice!) d'établir une liste d'œuvres canoniques que tout élève de l'enseignement secondaire devrait connaître – sous menace de ne pas réussir son baccalauréat. Il interrogea des représentants de l'élite intellectuelle et littéraire allemande sur les textes à inclure sur une telle liste et réunit ainsi un palmarès qui, à côté, il est vrai, d'une série d'auteurs modernes, contient – qui l'aurait cru? – tout un florilège d'œuvres consacrées par l' "opération classicisme" en Allemagne, depuis le *Faust* jusqu'au ballades de Schiller. Mais il suscita aussi quelques réponses récalcitrantes, sceptiques surtout sur la possibilité de légitimer l'imposition d'une telle liste dans une société moderne fragmentée, dans une situation sociale où la littérature en général et les valeurs littéraires chères à l'élite culturelle en particulier ne fonctionnent plus comme des intermédiaires privilégiés d'orientation et de formation d'une identité. Coincé ainsi par ce débat dans la nécessité de justifier un tel "canon" autrement que par des critères subjectifs, il en vint à la solution que la connaissance de celui-ci ne nécessiterait pas de justification, qu'elle devrait s'imposer dans l'enseignement comme celle de la chimie ou de la géométrie (No. 25 / 1997). Il ne s'apercevait pas qu'en raisonnant ainsi, il minait sa propre entreprise, établissant par un critère extérieur ce qui ne devrait s'imposer que par ses qualités internes. En cela, il agissait en bon élève de l' "opération classicisme", mais d'une "opération classicisme" vidée de sens, ne pouvant plus prescrire les objets qu'elle veut mettre en valeur autrement que par la contrainte dans une société où, de la valeur essentielle qu'elle représentait naguère, la tradition littéraire nationale (bien évidemment, car ce vaillant journaliste ne son-

geait pas à imposer la connaissance d'œuvres provenant de littératures étrangères!) a été détrônée et parfaitement banalisée.

Réfléchissant du point de vue critique, voire "déconstructiviste" qui est le mien, sur les procédés de la consécration littéraire par la constructions d'époques et sur la constitution de celles-ci en sommets inégalables des différentes littératures nationales, l'on pourrait ainsi se retirer sur une position de satisfaction ironique. Ce que ni la pensée oppositionnelle la plus résolue ni la critique la plus perspicace n'ont réussi à mettre en doute, les changements historiques et sociaux survenus dans ces dernières décennies l'ont tranquillement destitué de son piédestal. Car la signification la plus fondamentale commune à toutes ces belles tentatives dont j'ai retracé ici l'histoire, la constitution de la littérature en valeur supérieure à vocation nationale, intellectuelle, éducative, sociale et tout ce qu'on voudra, est en train de perdre sa fonction dans une modernité qui n'est même plus réflexive, mais qui, dans sa transformation "postmoderne" surtout, peut jouer avec toutes les productions de sens léguées par le passé – sans en adopter, voire même prendre sérieusement en considération aucune. Le maître mot de ce qu'à été la valeur littéraire, le terme "classique", naguère la désignation de ce qui serait modèle incomparable, peut aujourd'hui signifier n'importe quoi, stratagème publicitaire ou superlatif passepartout, commode en cas de manque d'imagination. Il serait dénué de sens de se plaindre de cette évolution ou de vouloir s'attrister du fait que le domaine de la littérature, lieu traditionnellement privilégié de ces productions de sens, et particulièrement avec les périodes "classiques", concentration par excellence de cette fonction essentielle à la littérature dans un sens traditionnel, aient perdu ainsi leur pouvoir de maîtrise.

Comme tout ce qui advient aux valeurs culturelles traditionnelles dans l'époque "postmoderne", le processus d'une banalisation des valeurs qu'a représentées la littérature constitue une libération ambivalente. Il est vrai que, en tant que processus problématique, cette banalisation fait disparaître tout l'impact qu'à pu avoir la potentialité indépendante et utopique d'un type de textes qui, depuis leur constitution en formation discursive autonome, en "littérature", ont offert des possibilités paraissant illimitées à l'exercice d'une imagination qu'on a pu croire libérée ainsi des contraintes sociales. Et en ce qui concerne mon propos, on peut avancer l'hypothèse que si, à travers toutes les différences culturelles et historiques, il y a un aspect commun à ces époques littéraires qui ont été constituées en sommets par les "opérations classicisme", il résiderait (ceci dit avec toute la relativité que comporte une telle généralisation, vu surtout la construction du cas espagnol) dans le fait que ces époques se situent toutes en rupture avec des pratiques littéraires antérieures, témoignant en particulier de la volonté plus ou moins explicite de promouvoir un nouveau statut des discours désormais considérés précisément comme "littéraires". Sans pouvoir expliquer ici une hypothèse dont la justification demanderait un autre chapitre, on serait ainsi fondé de dire que ce qui, à la limite, pourrait justifier au delà de leurs raisons et de leur fonctions historiquement et socialement datées les "opérations classicisme", ce serait la mise en valeur, dans les différentes histoires littéraires nationales, de l'origine de ces processus d'autonomisation dont résulte la modernité littéraire.

Mais si tel est le cas, l'examen de ces opérations permet de saisir également le côté réellement libérateur de la banalisation "postmoderne" qui a retiré leur raison d'être aux "opérations classicisme". Car la mise en valeur de l'autonomisation qu'elles ont contribué à établir a été en

même temps un déni d'autonomie, une réfonctionnalisation de discours aspirant à l'autonomie, par toutes ces entreprises de valorisation politique, éducative, nationale, humaniste, anthropologique etc. de la littérature dont j'ai eu l'occasion de parler. Le premier enjeu discursif des processus que j'ai retracés a été une nationalisation de la littérature, un déni de cet espace autonome rêvé depuis l'humanisme et qu'on envisageait avec le concept de la "République des lettres", toutes les autres fonctionnalisations en découlant presque nécessairement. Et s'il est vrai que cette nationalisation est déjà inscrite, au moins potentiellement, dans les stratégies discursives des différentes périodes consacrées, c'est que celles-ci étaient elles-mêmes contraintes de se légitimer autrement que par l'autonomie des discours dont elles rêvaient. Les "opérations classicisme" n'avaient qu'à renforcer cette dimension des discours littéraires qu'elles voulaient consacrer afin de s'en assurer la maîtrise et de les intégrer dans un fonctionnement institutionnel. Et plus généralement, ces opérations font-elles ainsi partie des stratégies de mise en ordre et de domination des discours si essentielles aux sociétés modernes, tant que le contrôle exercé sur ces discours était indispensable à leur fonctionnement. Or, dans une situation où le champ littéraire cesse d'être un espace discursif dont la domination importe au bon fonctionnement social, au-delà donc du contrôle social exercé sur la littérature, celle-ci pourrait retrouver paradoxalement l'autonomie qui constitue sa raison d'être. Et devenir aussi un espace de la production d'un joyeux savoir fragmentaire qui, sans la prétention d'exercer une domination sur la tradition littéraire, se constituerait ses objets dans la logique des "séries" chers à Foucault, sans autre justification que le plaisir cognitif que peut apporter la mise en relation ainsi effectuée d'objets textuels. Et une telle libération ne serait pas le moindre acquis de la banalisation "postmoderne" des "opérations classicisme".

6. Bibliographie

- Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, 5 vol., Paris 1948-1955
- Baasner, Frank, "Die umstrittene Klassik. Das 'Siglo de oro' in der spanischen Literaturgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts", dans: W. Voßkamp, éd., *Klassik im Vergleich*, Stuttgart 1993, pp. 212-231
- Becker, Eva, "Klassiker in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860", dans: J. Hermand et M. Windfuhr, éd., *Zur Literatur der Restaurationsepoche*, Stuttgart 1970, pp. 349-370
- Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris 1948
- Berghahn, Klaus, "Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert", dans: id., *Schiller. Ansichten eines Idealisten*, Francfort 1986, pp. 210-229
- Bockholdt, Rudolf, éd., *Über das Klassische*, Francfort 1987
- Bonnet, Jean-Claude, "Naissance du Panthéon", dans: *Poétique*, No. 33, 1978, pp. 46-65
- Bray, René, *La Formation de la doctrine classique*, Paris 1927.
- Brody, Jules, Hrsg., *French Classicism. A Critical Miscellany*, Englewood Cliffs 1966.
- Bury, Emmanuel, *Le classicisme. L'avènement du modèle littéraire français*, Paris 1993.
- Chédozeau, Bernard, *Le Baroque*, Paris 1989.
- Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres*, Paris 1983
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern et Munich ⁶1967
- Dandrey, Patrick, "Qu'est-ce le classicisme?", dans: *L'Etat classique*, textes réunis par H. Méchoulan et J. Cornette, Paris 1996, pp. 43-67

- Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris 1973.
- Duchêne, Roger, éd., *Le XVIIe siècle aujourd'hui*, Actes du IVe colloque de Marseille, Marseille 1974
- Elliott, John H., *España y su mundo 1500 - 1700*, Madrid 1990
- , "El siglo de oro: âge d'or, âge de fer", dans: *XVIIe Siècle*, No. 160, 1988, pp. 271-280
- Floek, Wilfried, *Die Literarästhetik des französischen Barock. Entstehung - Entwicklung - Auflösung*, Berlin 1979 (traduction française sous le titre *Esthétique du divertissement*, Tübingue 1990)
- Fumaroli, Marc, "Résolument classique", dans: *Commentaires*, 12, 1989, pp. 237-248.
- Gaiffé, Félix, *L'Envers du Grand Siècle*, Paris 1924.
- Grimm, Reinhold, et Jost Hermand, éd., *Die Klassik-Legende*. Second Wisconsin Workshop, Francfort 1971
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, "Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts?", dans: F. Nies et K. Stierle, éd., *Französische Klassik*, Munich 1985, pp. 441-494
- Lagarde, André, et Laurent Michard, *Le XVIIe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1967
- Lopez, François, "Comment l'Espagne éclairée inventa le siècle d'or", dans: *Hommages des hispanistes français à Noël Salomon*, Paris 1979, pp. 517-525
- Mandelkow, Karl Robert, "Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht", dans id., éd., *Europäische Romantik I*, Wiesbaden 1982, pp. 1- 26 (Neus Handbuch der Literaturwissenschaft, t. 14)
- , "Wandlungen des Klassikbilds im Licht gegenwärtiger Klassikkritik", dans : K. O. Conrady, éd., *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart 1977, pp. 423-439
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona ²1980
- Pelorsson, Jean-Marc, "¿Cómo se representaba s sí misma la 'sociedad española' del 'Siglo de Oro'?", dans: J.-P. Le Flem e.a., *La Frustración de un imperio (1476-1714)*, Barcelona 1984, pp. 295-318
- Peyre, H., *Qu'est-ce que le Classicisme*, Paris ²1964
- Rohou, Jean, *Histoire de la littérature française du dix-septième siècle*, Paris 1989
- , *Le Classicisme*, Paris 1996
- Rozas, Juan Manuel, "Introducción al Siglo de Oro", dans: id., *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro*, 2^a parte, Madrid ³1987, pp. 361-393
- Rubin, David L., éd., *Rethinking Classicism, Continuum. Problems of French Literature from laze Renaissance to Early Enlighthenment*, t. 1, New York 1989
- Schalk, Fritz, "Das goldene Zeitalter als Epoche", dans: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 199 / 1963, pp. 85-98
- Simm, Hans-Joachim, éd., *Literarische Klassik*, Francfort 1988
- Souiller, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris 1988
- Stenzel, Hartmut, *Die französische "Klassik". Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*, Darmstadt 1995
- Tapié, Victor L., *Baroque et classicisme*, préface de Marc Fumaroli, Paris 1980 (¹1957).
- Thiesse, Anne-Marie et Helène Mathieu, "Déclin de l'âge classique et naissance des classiques", dans: *Littérature*, 42, 1981, pp. 89-108.
- Thoma, Heinz, "Literatur - Didaktik - Politik: Zur Rezeptionsgeschichte der französischen Klassik", dans: R. Kloepfer e.a., éd., *Bildung und Ausbildung in der Romania*, vol. 1, Munich 1979, pp. 166-185.
- Un classicisme ou des classicismes?* Actes du colloque international, Université de Reims 1991, sous la dir. de G. Forestier et de J.-P. Néraudau, Pau 1995
- Viala, Alain, *La Naissance de l'écrivain*, Paris 1985
- , éd., *Qu'est-ce qu'un classique?*, *Littératures classiques*, No. 19, 1993
- Voßkamp, Wilhelm, éd., *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. Stuttgart - Weimar 1993

- Wellek, René, "The Term and Concept of Classicism in Literary History", dans: id., *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, New Haven / London 1970, pp. 55-90
- Windfuhr, Manfred, "Kritik des Klassikbegriffs", dans: *Etudes Germaniques*, 29 / 1974, pp. 302-318
- Wolfzettel, Friedrich, *Einführung in die Geschichte der französischen Literaturgeschichtsschreibung*, Darmstadt 1982
- Zuber, Roger et Micheline Cuénin, *Le classicisme*, Paris 1984