

Changement de paradigme en histoire littéraire ?

ALEXANDRU MATEI

Le germe et le détail

*« La forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. »
(Bergson)*

(En Angleterre), comme en France, c'est contre ce positivisme méthodologique que se déploieront les principales attaques : au cours des décennies suivantes, et jusque dans les années 1980 les positions du New Criticism furent peu à peu rongées par l'idéologie déconstructionniste qui, avec les propres armes du formalisme, à savoir une « lecture minutieuse » (close reading) des œuvres, instilla dans la littérature tout ce qu'il fallait d'ambiguïtés, de tensions et de contradictions pour rendre l'interprétation d'un texte fondamentalement indécidable et miner par là toute prétention à en livrer le véritable sens.
(WILLIAM MARX, *L'Adieu à la littérature*, p. 164)

Alexandru Matei

Maître de conférences à la Faculté de Langues et Littératures Étrangères de l'Université Spiru Haret de Bucarest. Spécialiste de la littérature française du XX^e siècle et contemporaine, de la théorie littéraire et des études culturelles, traducteur. Auteur d'un volume d'essais sur la littérature française contemporaine, **Ultimele zile ale literaturii** (Les derniers jours de la littérature) (2008).

LES THÈMES de la théorie littéraire subissent depuis peu de remarquables réconfigurations, venues essentiellement de la part de l'histoire littéraire avec laquelle elle tend de plus en plus à se confondre, par de nombreuses insertions qui l'articulent à différentes pratiques,¹ et des études culturelles qui se rabattent sur ses bouturages idéologiques, ethnologiques et politiques dans le cadre de la culture « glocalisée ».² L'ère de l'analyse textuelle qui se tient par elle-même, convoquant « les propres

armes du formalisme », paraît désormais révolue. Comment une lecture au ras du texte littéraire conçue comme pratique culturelle d'une certaine séquence sociale restreinte peut-elle paraître satisfaisante à celui qui voudrait comprendre le texte dans l'horizon de ses expériences culturelles ? En quoi nous est-il encore utile de retrouver la structure profonde d'un texte littéraire si nous ignorons les contextes de réalisation de ce texte, que, par conséquent, aucune fonction cognitive ne puisse plus y être attachée en tant que tel et que les présupposés qui président au choix qui le consacre comme objet d'analyse introduisent, au cœur du dévoilement opéré par l'analyse, des non-dits qu'on fait semblant d'ignorer ? Des non-dits essentiellement historiques sur lesquels on s'appesantira tout à l'heure.

Ces questions sont toutes primesautières. Ce n'est pas la lecture minutieuse ou la lecture « distante » qu'il importe de sauver ou d'enterrer, mais d'en questionner l'usage. Et nous voici d'ores et déjà plongés, ne serait-ce que par ce préfixe, ré-, dans l'histoire.

L'hypothèse de cet article est que la lecture distante telle qu'elle est définie et illustrée par Franco Moretti dans son livre *Graphs. Maps. Trees*³ relève non pas du rejet de la lecture minutieuse qui, selon William Marx, déconstruit les textes en unités de structure minimales, mais bien plutôt d'une acception inédite de l'histoire littéraire. Il convient avant tout de reprendre le début de l'ouvrage de Moretti :

The title of this book deserves a few words of explanation. To begin with, this is an essay on literary history : literature, the old territory [...] But within that old territory, a new subject of study : instead of concrete, individual works, a trio of artificial constructs – graphs, maps, trees – in which the reality of the text undergoes a process of deliberate reduction and abstraction. « Distant reading », I have once called this type of approach ; where distance is however not an obstacle, but a specific form of knowledge : fewer elements, hence a sharper sense of their overall interconnection. Shapes, relations, structures. Forms. Models.⁴

Trois choses à en retenir : histoire littéraire, lecture distante et la série quasi-synonymique : formes, relations, structures, modèles. (À ne pas perdre de vue la reprise du mot « shape » par « form » qui relève du rapprochement entre l'idée de forme matérielle, vivante, « shape », et son synonyme abstrait, « form ».) Et l'idée de la distance cognitive, de la vue d'ensemble qui ne vise pas pourtant un ensemble figé (des œuvres – « works ») mais un « sens de l'interconnexion » sur lequel nous allons revenir. Retenons aussi, de l'épigraphe tirée du livre de William Marx, l'idée de la lecture minutieuse anti-positiviste, qui mine l'interprétation du texte et la prétention d'y trouver la vérité.

Franco Moretti se garde d'être lu comme quelqu'un qui, ayant éprouvé l'inanité de la lecture minutieuse, se fût décidé à revenir en arrière, à une démarche positiviste, qu'elle fût inspirée par l'historicisme fin-de-siècle, lansonien, ou bien par le sociologisme marxiste. La « lecture distante » n'est pas seulement un autre nom pour redire, reprendre et ressasser la vieille théorie marxiste du reflet, selon laquelle les textes littéraires seraient l'image de ce qui se passe en amont, au niveau social, une illustration des conflits sociétaux, et le savoir littéraire un ajout au savoir social plus général, et, à la rigueur, une manière de faire de la politique avec et par la parole :

*Were I to name a common denominator for all these attempts, I would probably choose : a materialist conception of form. An echo of the Marxist problematic of the 1960s and 70s ? Yes and no. Yes, because the great idea of that critical season – [...] form as force [...] – remains for me as valid as ever. And no, because I no longer believe that a single explanatory framework may account for the many levels of literary production and their multiple links with the larger social system.*⁵

Quelques questions soulevées par cet aveu : tout d'abord, qu'est-ce que c'est que la matérialité de la forme ou la forme considérée comme force, non seulement en géographie mais bien surtout en matière d'histoire littéraire ? Car, à première vue, forme et force s'opposent, comme chez l'auteur d'un dictionnaire de narratologie qui écrit pour l'entrée titulaire :

*Ce qui était une discipline relativement unifiée, s'intéressant surtout au récit en tant que récit (type textuel plutôt que contexte, grammaire plutôt que rhétorique, forme plutôt que force), s'est diversifié et manifeste des intérêts plus variés (contextuellement engagés, herméneutiquement orientés, méthodologiquement pluriels). La narratologie structuraliste ou « classique » a évolué en des « narratologies post-classiques ».*⁶

La réponse à cette question est facile à formuler, ne serait-ce qu'en constatant l'indissolubilité entre forme et contenu, en dehors de tout contexte : si on peut opposer texte et contexte, et même grammaire et rhétorique – quoique je doute du bien-fondé de cette opposition⁷ –, la forme est et l'a depuis toujours été évidemment aussi une force.

Et pourquoi cette conception de la forme serait-elle au juste marxiste ?

Pour mieux comprendre l'équivalence entre la forme et la force, nous nous reporterons sur la deuxième partie du livre de Moretti, sur les cartes. Puis, pour vérifier le « marxisme » de Moretti, nous allons lire le chapitre qu'il consacre aux « arbres ».

L CARTES. LA carte est, certes, une traduction. Une carte représente un espace, et cette représentation en est une réduplication signifiante et à l'échelle de ce à quoi elle réfère. Mais il faut compter toujours la perspective : une carte est sujette à une perspective et cette perspective a elle-même une signification. Dans l'exemple offert par Moretti, il s'agit de deux cartes qui reproduisent différemment un même territoire : une qui est issue d'une perspective intérieure, de l'habitant d'un lieu qui est le centre par rapport auquel il existe une circonférence, et l'autre, du point de vue du visiteur pour qui le même lieu est différemment inscrit dans le même territoire, suivant un réseau de lieux qu'il traverse : deux vues prises selon deux perspectives différentes, intérieure et extérieure.⁸

Dans la première perspective, le lieu (un village) est le lieu du travail, de la vie quotidienne. Dans l'autre perspective, le même lieu est celui de l'aisance, du repos : une perspective est rurale et locale, l'autre en est urbaine et ouverte, mais aussi stylisée ; le territoire central pour les uns est un ensemble de paysages pour les autres. Dans le premier cas, on a une image circulaire du territoire ; dans le second, c'est le réseau qui l'emporte. Ce que la carte représente dans le premier cas, c'est une région ; ce qu'elle représente dans le second cas, c'est une province, et la différence est de taille : selon que l'on se place dans une perspective ou dans l'autre, ce que la carte laisse voir est un rapport de forces. Dans le cas qui est le nôtre, il s'agit du rapport entre la façon locale d'organiser l'espace et celle régionale ou nationale ; conséquemment, il s'agit de la mise en forme d'une évolution sociale qui est aussi un devenir, celle de la modernisation de la vie en Europe ou, comme le dit l'auteur, du passage de la civilisation-mentalité (la longue durée) à la civilisation-idéologie (le temps qui est devenu « impatient »). Eh bien, il est impropre d'appeler « carte » un rapport de forces : « the figures [...] are not really maps, but diagrams. The diagrams look like maps »,⁹ mais le diagramme est une figure dont on dégage l'action des forces : « Deducing from the form of an object the forces that have been at work : this is the most elegant definition ever of what literary sociology should be. »¹⁰

Les non-dits de cette définition émergent d'un coup : le diagramme de forces, n'est-ce pas une structure ? Non, certes : le diagramme « est une représentation visuelle simplifiée et structurée des concepts, des idées, des constructions, des relations, des données statistiques, de l'anatomie etc. employée dans tous les aspects des activités humaines pour visualiser et clarifier la matière » (wikipedia).

La structure, quant à elle, « est d'une manière générale, la façon dont les éléments participants d'un système sont organisés entre eux » (wikipedia). Les deux définitions n'ont certainement pas été corrélées. Mais à les lire de suite, on peut d'ores et déjà formuler des hypothèses de « description contrastive » :

la structure n'est pas nécessairement une représentation visuelle ; par contre, le diagramme fait voir une structure, tout en niant la stabilité, justement parce que le diagramme fait voir des instantanés de processus. Le système, une fois démontré ou bien créé, produit des structures que l'on peut représenter par des diagrammes. Le fait que le texte littéraire soit un système, ne serait-ce que dans la coordination syntaxique du langage qu'elle met à profit, ne fait pas de doute ; ainsi est-il déjà un ensemble de structures dont on peut rendre visibles de différentes configurations à l'aide de différents diagrammes – mais c'est un système qui ne cesse de fonctionner : c'est peut-être la leçon à tirer de la pratique de la lecture « minutieuse », ambiguë et « différante ». Le fait de la nature systémique de la littérature est encore sujet à caution. Mais ce qui reste probable est que, bien différents, le texte comme corpus de phrases, tropes, références et un corpus de textes sont également des matières vivantes. Des dynamiques ; des processus, des êtres vivants.

Une autre question, peut-être plus nette : est-ce qu'on peut suivre l'évolution historique de l'individuel, en littérature ? Avant de procéder à une réponse, il faudrait définir, au moins de manière circonstancielle, l'individuel.

L'individuel, en art, c'est avant tout le style ; en littérature, l'écriture. Si l'on disjoint style et personne, à l'aide, par exemple, du concept de discours, pour parler, par exemple, d'un style authentique qui va de Rabelais à Céline, d'une part, et d'un style janséniste qui va de Mme de Lafayette aux minimalistes des années 1990 de chez Minit (Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint), de l'autre, alors peut-être pourrait-on rapprocher lecture distante et lecture minutieuse en jouant sur les échelles. C'est ce que veut faire Franco Moretti dans son chapitre « Arbres », lorsque, sur le modèle de la biologie darwiniste, il constate à ce propos le virage pris, dans le roman anglais du début des années 1900, par le discours indirect libre : sa fonction n'est plus celle de rendre plus authentiques et explicites les faits à titre de résultats des décisions des personnages (Moretti donne pour exemple Raskolnikov dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski, où l'auteur laisse la parole du jeune héros pour en rendre plus aigu le conflit intérieur) mais de faire émerger le flux de la conscience du personnage, si chaotique – et amoral – qu'il fût (Bloom, *Ulysses*, James Joyce).¹¹ Et Moretti d'en offrir, en note de bas de page, une citation tirée de *Ulysses*. Mais il reste à savoir si la catégorie « discours indirect libre » est une instanciation individuelle du langage, ce qui n'est que par trop douteux. Il s'agit plutôt, pour Moretti, d'inventorier des répétitions pour trouver, au long du fil, des dévoiements brusques qui forment des tendances nouvelles. Il n'en reste pas moins que, pour les identifier, il faut pratiquer une lecture minutieuse.

Individuel peut être aussi un thème qui oriente la lecture. Ce peut être le détail, ce qui constitue le thème de l'ouvrage de Naomi Schor, *Reading in De-*

tail.¹² On revient, avec le détail, d'un côté à la lecture minutieuse, pour le déceler, assurément, dans le texte, mais aussi à la lecture distante pour autant que le détail puisse être le lieu de la projection double, d'une dynamique sociale dans la littérature et de la lecture du texte comme herméneutique culturelle.

Lire en détail, pour Naomi Schor, c'est avant tout un acte culturel. La question que l'auteur en arrive à se poser est : Comment est-ce que le détail est-il arrivé à s'affranchir d'une censure séculaire, pour assumer un statut dominant dans le domaine de la représentation esthétique de nos jours ?¹³ La première réponse range d'emblée cette étude du côté des « cultural studies », puisque son idée de départ est très simple : l'esthétique du sublime, totalitaire et totalisante, indifférente au « small is beautiful », est machiste, alors que l'esthétique du détail, récemment proliférante, serait l'apanage de l'avènement du féminin dans les pratiques artistiques contemporaines. De l'autre part, la victoire de l'esthétique du détail scellerait irrécusablement le régime de la culture de masse, profuse en objets et, donc, bourrée de détails.

Mais il y a plus : la lecture détaillée du réel peut exagérer, et alors le lecteur en vient à en être un cas pathologique. C'est ce qu'illustre le septième chapitre du livre, « The Delusion of Interpretation. The Conquest of Plassans » qui renvoie au cycle des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola. Cette fois-ci, le discours théorique devient de par soi-même une mise en abyme : c'est au cours d'une lecture minutieuse que Naomi Schor arrive à mettre en épingle la représentation de la folie dans le roman naturaliste français comme surinvestissement signifiant du détail ; l'interprétation devient un thème dans et de la fiction – et c'est le moment où, à la fin du XIX^e siècle, la littérature s'instaure comme discours de savoir universellement humain dans la conscience des sociétés occidentales.

Le livre de Naomi Schor retrace une histoire. Mais, à la différence du projet de l'ouvrage de Franco Moretti, il constate plutôt qu'il n'explique. En revanche, c'est à Moretti que revient la tâche de formuler le but – ou plutôt le désir – d'une nouvelle histoire littéraire pratiquée sous forme de « lecture distante » : après avoir dit, à propos de l'histoire littéraire, que « a field this large cannot be understood by stitching together separate bits of knowledge because it isn't a sum of individual cases : it's a collective system [...] », il coupe court : « A more rational history. That is the idea. »¹⁴

Son ambition, scientifique s'il en est, n'est pourtant pas totalement inédite. Ce qui l'est, en revanche, c'est la manière dont il considère l'affirmation de la rationalité.

Dans un premier temps, il faudrait être d'accord avec une idée depuis longtemps soulignée par les premiers théoriciens formalistes de la littérature, à savoir les tenants de l'école russe : la lecture distante ne peut être qu'à la fois structurale et historique ; structure et histoire sont les deux versants de la

rationalité ainsi mise en exergue. En l'absence de l'histoire, la structure est une carte qui n'embraie pas de savoir puisqu'elle est immobile et le temps l'altère ; c'est peut-être le sort, malheureux, de l'approche de la littérature à partir du « seuil de littérarité » : la littérarité est l'origine de toutes les structures littéraires, mais c'est une abstraction ; elle n'est pas l'objet d'un savoir, aussi longtemps que le syntagme n'est pas mis à l'épreuve de l'histoire, dans les deux sens : depuis quand il existe et qu'est-ce qui a fait qu'il soit apparu ? De l'autre part, histoire sans structure ressemble à un enregistrement continu de réel à travers les époques, qui ne se retrouve jamais mis en forme, réifié et livré comme savoir (puisque est savoir tout ce qui peut être et est livré dans le système d'échanges rationnels qui porte le nom de société, n'en fût-ce là que cette frange qu'on appelle « république des lettres »). Cette « histoire structurale de la littérature » dont parle, dans un excellent article, Marie Gil¹⁵ est une idée qui appartient de fait et de droit aux formalistes russes et sa reprise par des théoriciens français des années 1960-1970 (Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Gérard Genette) se range derrière le syntagme de « dynamique topologique » : « L'ambition scientifique du structuralisme n'est pas quantitative, mais topologique et relationnelle. [...] Quand Foucault définit les déterminations telles que la mort, le désir, le travail, le jeu, il ne les considère pas comme des dimensions de l'existence humaine empirique, mais d'abord comme la qualification de places ou de positions [...]. »¹⁶

Les items auxquels réfère le discours ne sont donc pas pris de manière empirique, mais objectivés comme autant de positions organisées selon une disposition dont le régisseur serait cet impersonnel objectif et nécessaire appelé histoire. Il s'agit là d'une « carte » telle que définie par Franco Moretti : un diagramme de forces. Rappelons-nous son propos dans le chapitre de son livre sur les cartes. Quand il parle de « Paris as diagram » il envisage non pas une carte où « locations as such are significant », mais plutôt de la géométrie : « Geometry 'signifies' more than geography. More, in the sense that a geometrical pattern is too orderly a shape to be the product of chance. It is a sign that something is at work there – that something has made the pattern the way it is. But what ? »¹⁷

La réponse, on la connaît déjà, est : une force. Or, à partir de ce moment, depuis lequel Moretti parle de la force – d'une énergie – qui, par exemple, « alters the initial narrative structure beyond recognition, and reveal the direct, almost tangible relationship between social conflict and literary form »,¹⁸ il devient clair que histoire ne veut pas dire la même chose pour le théoricien de la lecture distante et pour les formalistes théoriciens structuralistes. Quand Gérard Genette affirme « La théorie réclamait le droit de devenir histoire. Il me semble qu'il y a là un peu plus qu'un droit : une nécessité qui naît du

mouvement même et des exigences du travail théorique. [...] Ceci, naturellement, n'est pas propre à l'histoire de la littérature, et signifie simplement que, contrairement à une opposition trop répandue, il n'y a de véritable histoire que structurale »¹⁹ il conçoit l'histoire comme une évolution de formes – vues comme autant d'objets historiques disposés en tableau, à la manière de l'histoire naturelle de Buffon ou de la *Physiognomonie* de Lavater, savoir positif s'il en est – interprétée comme un réarrangement progressif de lignes et de contours qui en dissolvent et en mobilisent des figures – à l'instar de la figure de « l'homme » « tracé dans le sable », pour reprendre la figure qui a fait fortune de Michel Foucault à la fin des *Mots et des choses*. Or, pour ces déplacements formels – dont un seuil aura été celui de la littérarité, tant recherchée en tant qu'objet d'histoire « structurale » – la force nommée par Moretti n'est pas une donnée positive : elle est plutôt la « case vide » dont parle Deleuze dans le même texte sur le structuralisme,²⁰ le creux qui rend possible la positivité du savoir structural, en diachronie et en synchronie, comme il se doit. L'appel que fait Marie Gil au texte de Paul Veyne « Foucault révolutionne l'histoire »²¹ pour mettre en rapport positivité de l'histoire et positivité du fait littéraire dans le structuralisme débouche de nouveau sur la signification restreinte, elle-même assujettie à l'histoire, qu'en donne l'historien français : « À l'instar de ce qui définit le formalisme littéraire, l'histoire positiviste se fonde sur l'idée que l'on peut expliquer des objets mais non des pratiques, “ce qui est fait”, l'objet, s'explique par “ce qu'a été le faire à chaque instant de l'histoire”, mais le faire en soi on ne peut l'appréhender à partir de l'objet. »²² Et ce, puisque le faire est une force. Or, aux dires de Moretti, c'est le faire qui compte désormais.

Si, dans l'histoire des formes, les transformations formelles sont immanentes aux textes, et il suffit pour en rendre compte d'une analyse par sondage, comme celle que Foucault applique à des fragments cartésiens au début des *Mots et des choses* pour définir l'épistémè classique, l'histoire que vise la lecture distante de Moretti, et que nous considérons, en lui emboîtant ici les pas, plus appropriée à rendre compte de faire et de faits, est une dynamique organiciste. Pour elle, la force n'est plus une origine vide, ce qui n'en fait pas pour autant une positivité, puisque la force n'est pas objectivable. Elle est en revanche justiciable d'un discours qui voit la littérature dans la perspective, à distance, et qui est apte à comparer deux diagrammes en en déduisant une tendance du vecteur qui atteste la susdite force. C'est ainsi que l'étude de Franco Moretti tente de ne pas céder à l'idée du divorce entre savoir et littérature, au moment où, qu'il s'agisse de l'histoire de la littérature ou de la théorie littéraire, de l'histoire du quotidien, et des mentalités ou de la sociologie, la pensée bergsonienne, de la durée et du vital, organiciste en somme, refait surface pour expliquer le déclassement dans l'ordre du savoir de la théorie littéraire et de tout ce qui a affaire à la portée

épistémique du littéraire ; à la rigueur, la possibilité même que la vérité puisse être dite.

2. **ARBRES.** MORETTI est-il plutôt marxiste ou plutôt bergsonien, dans sa manière de comprendre l'histoire ? Pour y répondre, reportons-nous sur le chapitre consacré aux « arbres ». Dans le cas des arbres, Moretti part de l'*Origine des espèces* de Charles Darwin, à savoir de sa théorie de la « divergence de caractère » représentée, elle aussi, par des diagrammes.²³ L'idée est que, à regarder l'évolution des espèces animales, Darwin en vient à s'apercevoir d'une certaine forme – qui appelle une morphologie – de la divergence des caractères : la plupart des directions de développement des plantes échouent, et celles qui restent sont, pour la plupart, des directions opposées, comme les branches principales d'un arbre, une à droite, l'autre à gauche, tandis que les directions intermédiaires s'arrêtent court. Moretti applique le principe darwinien à l'histoire littéraire pour expliquer pourquoi, entre tant d'auteurs de romans à détectives, ceux de Conan Doyle y ont survécu, alors que la plupart des autres ont été vite oubliés. La réponse réside dans le jeu entre la présence et l'absence d'indices qui, mutatis mutandis, se présente comme une application en histoire littéraire de la théorie de la sélection naturelle (adaptation au milieu) qui fonde la biologie post-darwinienne. À une autre échelle, Moretti (s')explique aussi comment il se fait que le genre des romans à détectives s'est imposé parmi autres genres de polars. En guise de conclusion, il écrit : « The very small and the very large ; these are the forces that shape literary history. Devices and genres ; not texts. Texts are certainly the real objects of literature ; but they are not the right objects of knowledge for literary history. Take the concept of genre [...] But once a genre is visualised as a tree, the continuity between the two inevitably disappears : the genre becomes an abstract “diversity spectrum”, whose internal multiplicity no individual text will be able to represent. »²⁴

Il est temps de se poser la question : qu'est-ce que, pour Moretti, l'histoire ? Est-ce qu'il s'agit d'un métarécit d'émancipation, comme pour Hegel ou pour Kant, ou encore pour Marx, est-ce qu'elle est une spirale à la Vico ou bien une sorte d'électrocardiogramme avec des hauts et des bas, comme pour Cantemir, pour Spengler ou, dans une certaine mesure, pour William Marx ? Est-ce un cycle ou une flèche ? Quelle qu'en fût la version choisie, le texte n'y serait considéré que comme un rouage d'un tout qui avance, et, pour ce qui est de la littérature, la lecture minutieuse n'y aurait pas de place : la vue exclusive du texte oblitère la vue du cours des textes et l'intuition (la voyance ?) du fil rouge qui tient les textes ensemble. De l'autre part, une histoire littéraire inspirée de l'histoire des mentalités y verrait une preuve, l'illustration du processus de modernisation – nulle surprise, sauf les cas des innovations terminologiques

et des renversements de perspective, tel l'« anti-modernité » qui fait surface avec le livre d'Antoine Compagnon *Les Antimodernes*.²⁵

Or, l'hypothèse de Moretti fait place et à la lecture minutieuse, à une certaine pratique, informulée (« the very small »), de lecture minutieuse et à la lecture distante (« the very large »). De quelle histoire s'agit-il, donc ?

Les nouvelles manières de pratiquer l'histoire littéraire – comme celle qu'Antoine Compagnon appelle « histoire théorique de la littérature [...] cherchant à répondre à ces questions : Qu'est-ce que la littérature ? Qu'est-ce qu'être écrivain au XX^e siècle ? »²⁶ ou bien comme celle de William Marx dans *L'Adieu à la littérature* et peut-être davantage dans son étude de littérature comparée *Naissance de la critique moderne. La Littérature selon Eliot et Valéry*²⁷ – posent d'emblée les problèmes de la manière dont on conçoit tout d'abord la notion d'histoire dans le syntagme « histoire de la littérature » et de comment « littérature » peut encore apparaître comme objet d'investigation à visée épistémique.

Le premier indice d'une nouvelle approche de l'« histoire » nous est offert on ne peut plus vertement par le sous-titre de l'ouvrage dirigé par Jean-Yves Tadié : « dynamique et histoire », pour dire précisément que « histoire » ne peut plus rendre compte à elle seule de la littérature en diachronie et qu'il faut donc y ajouter « dynamique », une notion qui ne serait donc pas assimilable à « histoire ». Représenter la dynamique de la littérature renvoie à une ontologie nouvelle : la littérature comme être vivant, mais non pas à la façon des séries des êtres recensés par l'histoire naturelle. À supposer une dynamique de la littérature, on renoue subrepticement avec une pensée qui paraissait morte et qui est pourtant latente tout au long du livre de Franco Moretti : celle de Henri Bergson. Le fait que Antoine Compagnon et William Marx s'y soient arrêtés, le premier dans *Les Antimodernes* et dans la partie du livre d'« histoire et dynamique » de la littérature française qui lui était impartie (le XX^e siècle), le second dans *La Naissance de la critique moderne*, n'est pas un hasard, mais les raisons de l'intérêt qu'ils lui portent sont assez particulières, pour chacun d'eux. Pour Compagnon, il s'agit d'expliquer l'apparition d'une vulgate bergsonienne qui a suscité des réactions « antimodernes », de la part de Julien Benda par exemple²⁸ ; pour William Marx, il s'agissait de prendre un argument pour l'idée de la dévalorisation de la littérature en cours depuis le début du XX^e siècle.²⁹

Or, ce qui est en jeu avec la « lecture distante » et avec les diagrammes de Moretti c'est l'idée d'une histoire vue comme « évolution créatrice », dépourvue de finalité et « a-déterministe », non dialectique pour autant qu'elle implique une rationalité métaphysique. La « lecture distante » pratiquée par Moretti pourrait être simplement la perception de la littérature comme l'expression d'une dynamique. Les textes y seraient des « cellules » vivantes et la lecture minutieuse viendrait non pas y découvrir les invariants mais les germes d'évolu-

tions nouvelles ; une vitalité tout simplement. Pour dire bref, une lecture minutieuse n'est plus, sous cet éclairage celle qui se rabat sur le texte comme sur une base de données qu'il faut régulariser ou déconstruire pour, comme en psychanalyse, en réarticuler les composants de façon « correcte », et une lecture « distante » n'est pas nécessairement un « surveil » d'une théorie d'œuvres qui marque une évolution positive, ou une involution, mais une représentation de dynamiques constitutives.

Une histoire « théorique » de la littérature ne peut pas se passer d'un faisceau de concepts que l'on retrouve tous chez Bergson. *L'Évolution créatrice* – considérée comme l'œuvre essentielle du philosophe³⁰ – est le véritable trésor de pensée où on peut les puiser : caractère, tendance, forme et force, histoire et devenir, structure ; où, pour faire bref, le très petit et le très grand, comme les deux perspectives correctes d'où on peut saisir les vérités de l'histoire littéraire : les « germes » vitaux à retrouver dans les plis du texte (les « indices » découverts par Moretti dans le cas des polars du début du XX^e siècle) et les graphes, les cartes et les arbres – les « diagrammes » – qui rendent compte des tendances ou des longues durées qui orientent, mieux que d'autres unités (le siècle, le genre ou la « littérarité ») l'histoire littéraire.

La tendance est une notion positive, mais qui relève tout à la fois du scepticisme qui doit régner parmi les scientifiques quant à leur visée de dire la vérité. Les individus sont des caractères ou des tendances : « Que sommes-nous, en effet, qu'est-ce que notre caractère, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales ? » (5) Or, « les propriétés vitales ne sont jamais entièrement réalisées, mais toujours en voie de réalisation ; ce sont moins des états que des tendances » (13). L'évolution est tendancielle :

Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation. (5) Car la vie est tendance, et l'essence d'une tendance est de se développer en forme de gerbe, créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera son élan. C'est ce que nous observons sur nous-mêmes dans l'évolution de cette tendance spéciale que nous appelons notre caractère. (100)³¹

Ce qui peut être représenté d'une évolution, la forme, n'en est donc qu'une partie infime d'un corpus vivant :

Le corps par excellence, celui que nous sommes le mieux fondés à isoler dans la continuité de la matière, parce qu'il constitue un système relativement clos,

est le corps vivant ; [...] Or, la vie est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme, et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'inertie de notre perception, nous disons que le corps a changé de forme. [...] La forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. (301-302)

Pour Bergson, ce n'est pas la forme qui est force – parce que la forme, on le voit, n'est qu'un découpage idéal du réel dynamique – mais le temps : « Si la succession, en tant que distincte de la simple juxtaposition, n'a pas d'efficacité réelle, si le temps n'est pas une espèce de force, pourquoi l'univers déroule-t-il ses états successifs avec une vitesse qui, au regard de ma conscience, est un véritable absolu ? » (339)

Enfin, l'idée de la divergence des caractères, que Moretti emprunte à Darwin, reçoit chez Bergson ses lettres de noblesse philosophiques et une nouvelle valeur heuristique :

Nous choisissons en réalité sans cesse, et sans cesse aussi nous abandonnons beaucoup de choses. La route que nous parcourons dans le temps est jonchée des débris de tout ce que nous commençons d'être, de tout ce que nous aurions pu devenir. Mais la nature, qui dispose d'un nombre incalculable de vies, n'est point astreinte à de pareils sacrifices. Elle conserve les diverses tendances qui ont bifurqué en grandissant. Elle crée, avec elles, des séries divergentes d'espèces qui évolueront séparément. (101)

L'ÉVOLUTION CRÉATRICE, lue à son tour selon les indices de l'édition critique de Frédéric Worms, est elle-même un corps vivant. La lecture n'en peut être que multidirectionnelle : des « multiplicités indistinctes » (258) président à toute évolution, des devenirs que le langage a du mal à en rendre compte.³² Les graphes, les cartes et les arbres ne sont donc, chez Moretti, que l'essai de conjurer l'impuissance de l'expression verbale à construire et autoriser des objets de savoir – impuissance qu'elle dissimule d'ailleurs à l'aide des récits.

Certes, la thèse forte de l'entreprise de la lecture distante, telle qu'elle apparaît sous la projection de l'« histoire » bergsonienne, est que l'histoire littéraire elle-même ne peut plus dire la vérité en l'absence d'une boîte d'outils irréductible au langage. Pour autant qu'on croit à sa positivité, l'histoire littéraire selon cette conception bergsonienne, retrouvée, de l'histoire – et, sous-jacente, la théorie littéraire qui en résulte – ne peut plus être livrée sous forme de récits – ou contre-récits. Toutefois, ce que ce type d'histoire littéraire est invitée à rechercher, c'est la « cellule sexuelle » des textes, les points de convergences, sensibles, nerveux – si petits qu'ils soient – qui puissent rendre compte au moins

de tendances sinon de la tendance. C'est ce qui nous semble en cours de nos jours, avec l'ennoblissement épistémologique du détail. La lecture minutieuse pourra très bien faire l'affaire du détective chargé à trouver les détails infléchissants, les « germes » et la nature du plasma germinatif qui, rangés dans les cases de la représentation, quelque peu qu'elles préservent de la vérité vivante de la littérature, en dévoilent des thèmes, des méthodes et surtout l'adéquation au réel. Tout comme la « cellule sexuelle » reste cachée – comme toute origine –, le détail embrayeur gît dans l'« inconscient » de la littérature ; la nouvelle histoire littéraire, à l'instar de la biologie contemporaine de Bergson, se fait un devoir non plus de mettre en séries des données, mais de suivre, à la lumière d'outils nouveaux – comme les diagrammes, par exemple – des dynamiques, de trouver les critères de discrimination, ne serait-ce que passagère, des « multiplacités indistinctes » que constitue toute création.

Tout comme, chez Moretti, lecture distante et lecture minutieuse ne s'opposent plus, lecture historique et lecture formelle ne s'excluent pas non plus.

Prenons un exemple : l'œuvre romanesque de Jean Echenoz compte onze romans.³³ À titre d'œuvre dotée de la « fonction auteur », elle fait système, donc elle peut être dite douée d'une structure. Néanmoins, elle exprime des tendances : l'auteur est vivant, non moins que la littérature française où il inscrit son œuvre, de même. Cette structure peut être mise en vedette dans la perspective du style (la fonction auteur) qui autorise le classement de l'œuvre sous la bannière de « l'impassible »³⁴ donnée par l'éditeur Jérôme Lindon et qui caractérise, au moment où il a été formulé et publié en presse, la prose des éditions Minuit des années 1980. La lecture de ces onze romans peut mettre en évidence nombre de récurrences – c'est l'affaire d'une lecture minutieuse standard. Mais des tendances ne se laissent pas moins voir. Par exemple, les rapports entre les incipits et les fins des romans : le diagramme du « drame » échenozien. Là, déjà, la dynamique tend à remplacer l'objet : le diagramme rend visible un déplacement, un processus. Si dans *Le Méridien de Greenwich*, le premier roman de Jean Echenoz, le début et la fin se donnent comme le cadre d'une pure fiction, un film³⁵ – comme pour suggérer l'inanité de la littérature et l'artifice de toute création humaine, le neuvième, *Au piano* (2003), doté d'une structure ternaire où la fin retrouve le début non pour dénoncer le tout comme étant faux, mais, tout en situant le récit dans un endroit parisien bien réel, comme pour dire un regret, celui de l'absence de solidarité.³⁶ Certes, bien d'autres déplacements peuvent être saisis dans le corpus de l'œuvre romanesque de Jean Echenoz : une décroissance du nombre des personnages, une évolution du ludique au nostalgique et de la fiction vers l'histoire (ses deux derniers romans ont au centre la figure de Maurice Ravel et de l'athlète tchèque Émile Zatopek). J'ignore à ce moment comment on pourrait représenter le diagramme de ces rapports,

mais la certitude qu'il s'agit de rendre visible un processus est inébranlable ; c'est la raison des diagrammes, tels qu'ils apparaissent chez Moretti à titre de « cartes des mondes fictionnels ». ³⁷ Mais ce regard peut se distancer et nous pourrions chercher, dans un autre corpus, plus large, la représentation du détail dans le roman français contemporain, partant d'une belle description d'un ticket de métro réalisée par le narrateur d'*Au piano*. ³⁸ En cela, l'historien littéraire serait devenu nécessairement un historien culturel, tout comme bien des écrivains, tel Jean Echenoz, écrivent aussi en anthropologues.

La « lecture distante » est donc pour nous plutôt une pratique historiographique qui ne vise plus l'histoire comme positivité rationnelle, à la manière de Hegel ou de Marx, mais lui substitue une « évolution créatrice » « rhizomatique » (Deleuze) et positive à sa façon : vitale, dynamique, tendancielle, mais pour l'essentiel irréprésentable. Au sens de Bergson et de Deleuze, c'est le caractère représentable d'un objet qui en atteste la négativité, et nous nous voyons ainsi poussés petit à petit hors du domaine du discours, dans le territoire de la « parole muette » (Jacques Rancière) : tout ce qui est histoire n'est plus (que) discours. Désir, travail et jeu deviennent des forces dès que leur emplacement s'opère quelque part. Or, cet emplacement ne peut être seulement, ne peut plus être seulement le discours. Pour l'instant, c'est plutôt des graphes, des cartes et des arbres – des diagrammes. Ou bien, ça peut être un récit qui se sait récit – comme celui de William Marx. Mais il est au moins raisonnable de reconnaître que, en matière d'histoire littéraire, le scepticisme s'impose aujourd'hui.



Notes

1. La « lecture distante » que nous allons discuter dans cette étude est une de ces pratiques.
2. Il y a une littérature-monde tout comme il y a une « world music », qui mélange des traits de la culture locale avec ce qui est reconnu et désiré par le monde occidental. Écoutons le sociologue Ronald Robertson : « Oui, je pense que nous vivons de plus en plus dans un monde “glocalisé”. [...] Pensez à la “world music” qui a conduit les gens à connaître les histoires, les goûts et les habitudes appartenant aux autres cultures. » <http://www.lecourrier.ch/modules.php?op=modload&name=NewsPaper&file=article&sid=37962>
3. Franco Moretti, *Graphs. Maps. Trees. Abstract models for literary history*, London – New York, Verso, 2005, 2007.
4. *Ibid.*, p. 1.
5. *Ibid.*, p. 92.
6. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, 2^e édition, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003, p. 66. Cité dans son article « Narratologie classique et narratologie post-

- classique », dans la revue en ligne *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.html>. Nous soulignons.
7. Selon Antoine Compagnon, l'histoire de la littérature française est aussi un combat entre deux traditions : rhétorique et historique. Voir son article « Comment parler de la littérature ? », *Le Débat*, n° 32, novembre 1984, p. 176.
 8. *Ibid.*, p. 36-42.
 9. *Ibid.*, p. 54.
 10. *Ibid.*, p. 57.
 11. *Ibid.*, p. 88.
 12. Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, London, Routledge, 1989.
 13. *Ibid.*, p. 4.
 14. Moretti, p. 4. Or, là, Moretti ne fait qu'exprimer un wishful thinking. La friabilité des propositions théoriques de nos jours se vérifie aussi dans ce cas, où la rationalisation du savoir emprunte de plus en plus la voie étroite du scepticisme. Dans un article récent, le philosophe Jerry Fodor constate : « c'est que le discours darwiniste classique sur l'évolution dirigée principalement par la sélection naturelle est en difficulté dans ses fondements à la fois conceptuels et empiriques », cité de « Pourquoi les porcs n'ont pas d'ailes », *Le Débat*, n° 151, septembre-octobre 2008, p. 85. Cette observation, que précède une analyse dont les enjeux ne peuvent pas être développés dans cet article, peut jeter un doute sur les arbres de Moretti, dont la reprise dans le domaine de l'histoire littéraire s'appuie sur le présupposé darwinien de la « raison » naturelle dans la sélection naturelle. Il n'en est pas moins vrai que, toute réflexion faite, le darwinisme paraît être plus vrai en histoire littéraire qu'en biologie...
 15. Marie Gil, « Foucault invente l'histoire littéraire », in « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, 16 juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Gil.html>
 16. Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 243.
 17. Moretti, p. 55-56.
 18. *Ibid.*, p. 64.
 19. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, « Poétique et histoire », p. 17 et 20.
 20. Deleuze, « sixième critère : la case vide », p. 258.
 21. Paul Veyne, « Foucault révolutionne l'histoire » [1978], in *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978 [1971], p. 378.
 22. Gil, p. 4.
 23. Moretti, p. 67-69.
 24. *Ibid.*, p. 76.
 25. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
 26. Antoine Compagnon, « XX^e siècle », in J.-Y. Tadié (dir.), M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal, J. Noiray et A. Compagnon, *La Littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007, p. 559.
 27. William Marx, *Naissance de la critique moderne. La Littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presse Université, 2002.

28. Compagnon, *Les Antimodernes*, p. 295-299 et infra.
29. Marx, *Naissance de la critique moderne*, p. 41-61.
30. Nous avons consulté l'excellente édition Frédéric Worms, « la première édition critique de Bergson », qui révèle tout le legs positiviste de Bergson, dans un contexte scientifique marqué par les recherches en biologie sur la vérité de la vie : Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007. Toutes les citations de Henri Bergson sont tirées de cette édition. Les numéros des pages indiqués entre parenthèses dans le texte y renvoient.
31. Sur ce que Bergson doit aux recherches en biologie, voir la note 1 de Frédéric Worms, p. 435. On apprend que Bergson est contre la théorie de l'« hérédité de l'acquis » de Darwin, et pour l'idée de la continuité d'un « plasma germinatif » de la théorie transformiste de Weismann. Cette dernière théorie conforte l'idée bergsonienne de la vie comme continuum, irreprésentable comme tel puisque mêlé par d'innombrables tendances toujours en cours. Pour ce qui nous intéresse, l'explication donnée par Moretti dans le chapitre « Trees » de l'extinction de la plupart des romans à détectives suivant la présences ou l'absences d'indices est inspirée par la théorie darwinienne de l'« hérédité de l'acquis ». Quand bien même Moretti ignore le débat intellectuel dans lequel s'est illustré Bergson, pour prendre un parti ou un autre, il se situe au niveau d'une conception vitaliste de l'histoire, où l'historien est appelé à chercher le détail embrayeur – « the very small » – d'une genèse qu'on ne peut apercevoir qu'à distance. La conception d'une histoire germinative est donc toute bergsonienne, quoique sa positivité reste en suspens faute de s'accorder sur l'identité du détail embrayeur : un « acquis » (l'indice dans les polars inventoriés par Moretti) ou un « germe » (dont il nous est impossible de trouver l'équivalent en littérature, s'il y en a même un).
32. « Puisque même le verbe exprime l'état, et non pas le mouvement. » Bergson, éd. cit., p. 303.
33. Jean Echenoz (n. 1947, prix Goncourt 1999 avec *Je m'en vais*, prix Médicis 1983 avec *Cherokee*. *Le Méridien de Greenwich*, 1979, *L'Équipée malaise*, 1986, *Lac*, 1989, *Nous trois*, 1992, *Les Grandes blondes*, 1995, *Un an*, 1997, *Au piano*, 2003, *Ravel*, 2006, *Courir*, 2008, romans parus tous aux éditions de Minuit).
34. « Ça n'est pas l'équivalent d'insensible, qui n'éprouve rien; cela signifie précisément le contraire: qu'on ne trahit pas ses émotions. » Jérôme Lindon, *La Quinzaine littéraire*, 532, 1989, p. 34.
35. « Le tableau représente un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique. [...] L'homme et la femme avançaient sur l'arête d'un terrain pentu [...] » (éd. cit., p. 7). Le texte est la représentation d'un tableau – donc d'une autre représentation – dont les qualités changent en fonction de la durée et de la qualité de la perception : le tableau se met en mouvement – les deux personnages « avancent » – et tous les efforts pour caser la représentation sous une bannière ou une autre (« tableau », « récit », « film ») échouent, car les définitions se voient subverties l'une par l'autre, tour à tour. La fin de cet incipit avertit : « Point de roman, donc ; un film c'était » (p. 13). Et la fin : « À ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver

le son naturel de l'océan, qui décroît dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise » (p. 256).

36. « Deux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome » (*Au piano*, éd. cit., p. 9). « Au croisement de la Chaussée d'Antin, Béliard se retourne, lui fait un petit signe et Max, plus mort que jamais, les voit reprendre leur marche, s'amenuiser dans la perspective du boulevard avant de prendre à droite et disparaître dans la rue de Rome » (p. 223).
37. Moretti, p. 63.
38. « ... C'est qu'il y aurait pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur leurs usages annexes – cure-dents, cure-ongles ou coupe-papiers, plectre ou médiateur, marque-page ou ramasse-miettes, cale ou cylindre pour produits stupéfiants, paravent de maison de poupée, microcarnet de notes, souvenir [...] » (*Au piano*, éd. cit., p. 71-72).

Abstract

A Change of Paradigm in Literary History? Kernel and Detail

The study discusses several major implications of the book written by Franco Moretti and entitled *Graphs. Maps. Trees* (2005, 2007), which proposes a series of abstract models (“diagrams”) for literary history devised by way of a “distant reading,” namely, a Bergsonian-Deleuzian rather than a Hegelian-Marxist or positivist historiographical approach to (literary) history. We are dealing here with a reading (interpretation) which sees (literary) history as “creative evolution,” vital, dynamic, “rhizomatic,” lacking finality, but featuring multiple evolutionary tendencies. Reading (interpretation) seeks to find in texts precisely the kernels of the new evolutionary tendencies, outlining the diagrams, the “maps” of the multiple fictional worlds, irreducible to a single, “true,” exhaustive representation.

Keywords

literary history, Franco Moretti, distant reading, Henri Bergson