

AVANT-PROPOS

Il n'y avait sans doute pas de meilleure occasion que cette centième livraison d'une *Romanic Review* elle-même bientôt centenaire pour s'interroger sur la façon dont s'écrit l'histoire de la littérature. Non certes en faisant l'histoire de l'histoire littéraire—discipline qui s'est développée à partir de la fin du XIX^e siècle et dont l'évolution autant que les présupposés théoriques sont maintenant bien connus—, mais en s'intéressant à l'histoire de la littérature telle qu'elle est racontée *par les écrivains eux-mêmes*.

Cette question, « L'histoire littéraire des écrivains », fut au centre d'un programme de recherche international mené pendant trois ans, entre novembre 2004 et novembre 2007, par l'équipe « Littératures françaises du XX^e siècle » de l'Université Paris-Sorbonne, en partenariat avec le Département de Français et Philologie romane de Columbia University, le Centre Jacques-Petit de l'Université de Franche-Comté, le CRAL (Centre de recherche sur les arts et le langage, CNRS-EHESS), et le Département de Philologie romane de l'Université de Bonn. Ce programme partait d'un constat simple : autant que les professeurs, les écrivains ne cessent de produire des histoires de la littérature. Dans leurs œuvres ou dans des textes périphériques, ils pensent et configurent leur aventure collective, élaborent des généalogies, s'inventent des précurseurs, dans une construction globale qui entre en relation de concurrence ou de complémentarité avec l'histoire littéraire savante. Il s'agissait donc de comprendre la singularité de ces histoires littéraires d'écrivains en examinant les différentes temporalités du littéraire et les façons dont la littérature du XX^e siècle a été racontée et construite par ses acteurs. Ces questions ont donné lieu à une riche réflexion, illustrée par plusieurs colloques et publications, en ligne ou au format papier¹.

1. Voir en particulier *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, sous la direction de Bruno Curatolo, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, et à paraître, *La Licorne* n° 86, « Fictions d'histoire littéraire », sous la direction de Jean-Louis Jeannelle. On trouvera sur le site www.fabula.org/hle toutes les informations relatives à ce programme ainsi que les actes des colloques suivants : « 1902–1914 : la première guerre des humanités modernes » (mai 2005) ; « Déplacements, déagements : histoires littéraires d'écrivains au XX^e siècle » (décembre 2005) ; « Collections d'écrivains (1945–1980) » (juin 2006).

Le présent numéro de la *Romanic Review* recueille les actes du colloque de clôture de ce programme, qui s'est tenu à la Maison française de Columbia University, les 26 et 27 octobre 2007. Après plusieurs journées d'études consacrées aux modes de construction, individuels et collectifs, de l'histoire littéraire des écrivains, ce colloque final visait à dépasser l'opposition trop schématique entre écrivains et professeurs, et s'était proposé pour objectif d'envisager l'histoire littéraire des écrivains comme histoire créatrice, c'est-à-dire d'examiner le rôle constituant de l'histoire et de la mémoire littéraires pour une littérature *en train de se faire*.

Car la littérature repose sur un incessant brassage mémoriel et une continue réinvention du passé. Elle ne cesse de se produire en construisant, reconstruisant et réorganisant ce qui l'a précédé. La création de traditions, la relecture ou la réévaluation d'œuvres anciennes, l'insertion dans l'histoire d'œuvres contemporaines sont autant de gestes qui donnent forme au présent et orientent l'avenir. Autrement dit, la littérature est elle-même productrice d'histoire.

Qu'est-ce qu'un passé littéraire pertinent pour un écrivain ? Quel a été l'effet, par exemple, des généalogies surréalistes sur le surréalisme lui-même ? Comment l'œuvre de Proust a-t-elle redressé les XVII^e et XIX^e siècles à destination du XX^e siècle ? Telles étaient les questions que, à titre d'exemples, nous avons posées aux différents chercheurs invités, venus de France, des États-Unis, d'Angleterre ou d'Israël.

Au terme du colloque, il nous a semblé possible d'organiser les réflexions proposées autour de trois axes, qui forment les trois moments de ce recueil. Dans une première partie intitulée « Écriture du temps et temps des écrivains », on trouvera des contributions théoriques qui analysent la diversité des attitudes des écrivains devant le temps et la façon dont, dans leur création, ils « investissent » l'histoire, se l'approprient ou la déplacent. Judith Schlangier commence par s'interroger sur la possibilité d'une « ingénuité littéraire à l'état pur » et d'une « entreprise littéraire radicalement isolée, engendrée hors contexte ». Malgré quelques cas extrêmes (Albertine Sarrazin, Marguerite Audoux, Henri Charrière, qui tous, quoique de manière différente, « arrivent sans mémoire littéraire »), la rareté des exemples et leur caractère souvent indéfinissable suggèrent la dimension « quasi mythique » de cette figure de « l'auteur illettré », qui révèle les projections d'une époque plus qu'elle ne décrit une réalité. Le cas de Péguy témoigne d'un rapport plus complexe à la mémoire littéraire, sous le signe du refus de l'histoire littéraire non seulement comme corps de savoir stérilisant, qui « tue son objet », mais aussi comme aveuglement devant le « *ministère du présent* ». Péguy permet ainsi *a contrario*

de situer les écrivains qui « s'intéressent au corpus littéraire dans sa présence historique ». Deux types semblent alors se dégager : les écrivains qui, comme Virginia Woolf, vivent les activités de critique et celle de créateur sur le mode de l'alternance, et ceux qui, comme Stendhal, Hugo ou Breton, « font entrer la mémoire de la littérature dans la définition de leur entreprise propre » et qui périodisent l'histoire littéraires par d'incessants « redémarrages ».

Michel Murat s'intéresse lui à l'investissement de l'histoire littéraire par la fiction romanesque. Il commence par noter que l'histoire de la littérature est d'abord une histoire dont la littérature (ou ses avatars : les écrivains, les théories, les genres . . .) est le personnage principal. Or l'histoire littéraire s'est justement « constituée comme discipline scientifique en refoulant cette narrativité envahissante », de sorte qu'elle a négligé la « représentation que la littérature donne d'elle-même dans le cadre du roman ». Elle s'est privée du même coup d'un outil capable d'enrichir tout particulièrement notre compréhension de la littérature, car il est des choses que « le roman seul peut faire »—par exemple nous plonger « dans le temps instable des décisions et des risques », « emporté vers l'éventuel », quand l'histoire littéraire savante est condamnée à l'après-coup de « la chose jugée ». Ainsi le montage temporel des *Illusions perdues* qui « superpose l'historicité de 1819–22, dates de la carrière de Lucien, et celle de 1837–38, date de la rédaction » situe « précisément le point où le “second romantisme” va se dégager du premier », car si « les sonnets de Lucien sont “d'avant Boileau” (dit Lousteau), [. . .] ils sont aussi “d'après Hugo” ». La lecture de Walter Scott par Bouvard et Pécuchet propose un autre exemple de cette fécondité du roman comme contribution à l'histoire littéraire : elle montre la « cristallisation rapide [d'un] répertoire, comme ce fut le cas pour le roman scottien en France de 1817 à 1820 », Bouvard et Pécuchet se révélant non « des lecteurs “premiers” ou naïfs », mais « des architectes ». Du même coup, « Flaubert nous fait comprendre les raisons du succès du roman historique, mais aussi de son déclin rapide sous l'effet des exigences positivistes et de son basculement dans le kitsch ». Enfin, la querelle entre Balzac et Sainte-Beuve sur l'autorité du critique, rejouée et déplacée dans *Illusions perdues*, met en jeu la définition même du romantisme. Au terme de cette reconstruction, une « grande figure » disparaît—Chateaubriand—et un genre, le roman, triomphe d'un autre, le drame : Balzac « a fait dévier la trajectoire, et la puissance du roman est de nous intéresser à ce *clinamen* mystérieux et décisif de la littérature moderne : car c'est le suicide de Lucien qui met au tombeau l'image que le romantisme se faisait de lui-même ».

La deuxième partie de ce volume recueille des réflexions qui envisagent l'histoire littéraire des écrivains comme aventure collective. Elles prennent

pour objet des mouvements, des courants ou un sentiment générationnel qui dépassent la conscience singulière de l'artiste et semble infuser dans un groupe de créateurs qui, collectivement, réfléchissent l'histoire de la littérature non seulement au passé, mais au présent ou au futur. C'est que montre notamment Marielle Macé dont la contribution emprunte son titre à une formule de Jacques Rivière : « Nous attendons un roman qui sera . . . ». Elle s'interroge sur les « attitude[s] intellectuelle[s] et affective[s] à l'égard du *temps* qui [ont] prévalu au sein d'une génération entière » en opérant trois « coupes » historiques en quelque sorte, et en envisageant trois moments : 1913, 1920, 1945. Or ces trois moments dessinent une histoire marquée par « l'affaiblissement du recours aux *possibles* ». En 1913 en effet, c'est le roman qui fournit aux écrivains le modèle d'inscription dans « le temps long de la littérature » : à travers les très nombreuses enquêtes et réflexions sur « la prochaine génération littéraire », « l'intervention critique s'est constamment projetée "en avant" ». On y repère un goût prononcé pour « l'imminence », comme si l'affirmation de l'histoire littéraire avait distribué les rôles : aux spécialistes, le passé ; aux écrivains, le futur, et un futur pensé en « analogie directe avec l'expérience romanesque », « selon le même élan prospectif que celui des romans (que va-t-il se passer ?), selon les mêmes affects, la même forme simple : cette forme mentale n'est pas l'hypothèse, comme le réclamerait le métier d'historien, mais "l'aventure" ». À partir de 1920, il semble que « l'armoire au possibles », selon l'expression ironique de Bergson, se referme, et que la notion de possible elle-même change : les romans, dans leur majorité, semblent « se décroche[r] d'une pensée du temps comme milieu des actions, des projets, des modalités inchoatives de la conscience, et de l'appui sur une vision "tensive" de la narration. Ce n'est pas qu'ils ne parlent pas du monde, ou qu'ils ne prennent pas le réel en charge ; mais cette prise en charge ne repose plus sur un vecteur temporel commun, sur la propulsion d'un récit ». Le deuxième après-guerre achève ce « reflux du prospectif » et ce « renoncement aux conduites d'attente » : « on ne pense plus la littérature à venir selon l'attente, mais à travers la sommation de réinscrire le roman dans la ligne de l'Histoire. Le roman engagé court après un temps qu'il ne modèle plus ; tout l'effort consiste à raccrocher la forme à un vecteur dont elle s'était désolidarisée. » Ainsi, s'écrit une histoire littéraire d'écrivains qui est, d'abord, une histoire des rapports à l'histoire et des figurations du temps.

William Marx s'intéresse également à ces figurations du temps littéraire. Il montre en particulier que la « renaissance classique » des années 1900 reposait sur une conception de l'histoire au fond guère différente de celle des avant-gardes : dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait d'échapper à la détermination du futur par le présent. Dans cette perspective, « seul le passé possède l'altérité intégrale » : « Pour les événements prochains, n'attendons que l'inattendu, ne prévoyons que l'imprévu », écrit par exemple Maurras,

en une formule aux résonances étonnamment surréalistes. L'ultraclassicisme français demeure néanmoins empêtré dans ses contradictions : il se veut à la fois enraciné et universel ; il prône la mesure tout en s'exaltant avec démesure ; il ne veut pas voir que la Grèce dont il rêve est une fiction, fondée sur un « déni des différences ». Il faudra, comme souvent, un changement de lieu pour rendre aux mots d'ordre classiques leurs potentialités, en l'occurrence leur reprise par Eliot, de l'autre côté de la Manche. À partir d'abord d'un refus radical du néo-classicisme, et en s'appuyant ensuite sur la lecture de Maurras par Thibaudet, Eliot réinvente en effet un classicisme qui est moins d'un critique que d'un créateur. Pas moins fictif que le classicisme français, le classicisme d'Eliot acquiert une « fonction utilitaire » : « Il est ce champ en perpétuelle redéfinition en dehors duquel rien de valable ne saurait se construire. » Espace idéal, à trois dimensions, qui sort le classicisme maurrassien des oppositions binaires, il permet de penser à la fois la nouveauté de l'œuvre et l'ordre idéal dans lequel elle s'insère, et qu'elle modifie en retour. Le classicisme d'Eliot montre ainsi que « dans un moment de crise ou d'impasse [...], faire ou refaire l'histoire de la littérature, c'est se donner les moyens de faire et refaire, encore et toujours, de la littérature. »

Soucieux lui aussi d'une histoire littéraire envisagée à la fois « de l'intérieur » et dans sa dimension collective, Didier Alexandre relate l'histoire d'un « désamour » : celui des écrivains français pour le roman américain entre 1943 et 1951. Pendant toute cette période, le rapport à la littérature américaine a une valeur « classante » ; non seulement il « situe le critique dans le paysage littéraire », mais il est toujours l'occasion « d'un retour sur l'histoire du roman français ». Or, après les enthousiasmes de l'avant-guerre pour les techniques romanesques américaines, le spectre d'une corruption de la littérature par le *best-seller* et le cinéma change la donne. Il apparaît que le roman américain « propose au lecteur français un modèle éthique insatisfaisant » qui « ne saurait être la référence pour des écrivains en quête d'identité nationale ». On observe ainsi les écrivains français réécrire l'histoire, en jouant *La Princesse de Clèves* contre Faulkner ou—par un saisissant retournement—en reconnaissant chez les romanciers américains non plus « le nouveau contre le classique », mais une « dette envers Zola et Maupassant ». Et à partir de la conviction que seule une « littérature d'art peut servir un humanisme authentique », on voit « les écrivains et critiques français met[re] à distance, progressivement, ce roman d'outre-Atlantique en quoi on avait voulu voir le ferment d'un nouvel humanisme ».

Bruce Robbins retrouve ces questions et même, en partie, les termes de ces controverses dans l'un des débats cruciaux de la littérature américaine d'aujourd'hui. Celui-ci a été lancé par la fameuse critique par James Wood de ce qu'il a appelé le « réalisme hystérique », cette forme contemporaine du « grand roman ambitieux », qui aurait pour pères Don DeLillo et Thomas

Pynchon, et dont David Foster Wallace, Salman Rushdie ou Zadie Smith seraient les plus notables représentants. Caractérisé par la « poursuite de la vitalité à tout prix », le réalisme hystérique est reconnaissable à la longueur des intrigues, à la présence de personnages lunatiques, d'une action frénétique et de fréquentes digressions qui transforment la fiction en vaste théorie du monde contemporain, au détriment, selon Wood, d'une compréhension véritable : la masse d'informations se substitue à l'émotion, et l'interdépendance entre des époques et des espaces hétérogènes est affirmée, mais elle n'est pas rendue sensible. Plutôt que de répliquer directement à cette critique, Bruce Robbins décide de se concentrer sur les effets d'intertextualité entre les ouvrages de ce « clubs de romanciers, très conscients d'eux-mêmes », conscients aussi de former un groupe qui se situe comme tel dans l'histoire littéraire, et dont la production se veut fidèle à la réalité post-moderne. Il suit donc à la trace un procédé particulier : la construction de relations entre éléments hétérogènes (qui est, selon Wood, la caractéristique essentielle du réalisme hystérique) « au niveau de la phrase », à partir d'un cas particulier : ce que Robbins appelle le « bien des années plus tard », en référence à la première phrase de *Cent ans de solitude* (« Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace. »). Ce procédé, « bond en avant dans le futur vers un moment où le personnage se tournera vers le passé » et qu'on retrouve chez Rushdie, Michael Chabon, etc., satisfait à toutes sortes de fonctions narratives (il permet l'évocation de lieux étrangers, la motivation de l'action à venir, la mise en évidence de relations logiques inattendues, etc.), mais surtout, c'est un regard qui, plus encore que se tourner vers l'avenir et le passé de l'avenir, « se détourne d'un insupportable présent ». À ce titre, loin d'être une négation de l'émotion au profit d'une mise en relation arbitraire et abstraite, il contribue précisément à une gestion à la fois de l'information et de l'émotion. Au moment où l'univers du roman croise une réalité historique marquée par l'atrocité, il propose un équilibre entre le sentiment d'hyper-responsabilité et le désir aveugle de vengeance. « Malheureux privilège du XX^e siècle », cette représentation de l'atrocité constitue aussi un « chapitre de notre histoire littéraire », où l'usage et l'emprunt d'un même trope devient partie prenante d'une histoire plus large, « engagement avec un certain état du monde ».

* * *

La dernière partie de ce recueil envisage une série d'« Histoires littéraires singulières ». Il s'agit alors moins d'identifier des tendances ou des modes de construction de l'histoire que de repérer des histoires littéraires « idiosyncrasiques » en quelque sorte. Pas de typologie dans cette dernière partie, ni de

grands récits, mais une collection de cas qui, tous, soulignent que « l'invention du passé » est, pour de nombreux écrivains du XX^e siècle, au cœur même du processus créatif.

Souleymane Bachir Diagne montre ainsi comment Senghor se fabrique un « vrai début de XX^e siècle » avec ce qu'il appelle « la Révolution de 1889 ». Celle-ci s'incarne en quatre noms—Bergson, Claudel, Rimbaud, Nietzsche—et apparaît, aux yeux de Senghor, comme une réplique et un « contre-pied de celle de 1789 », identifiée au « positivisme aveugle » et au « triomphalisme de la raison analytique ». Plus profondément, une telle reconstruction historique corrige l'image de Senghor, trop souvent décrit comme un tenant d'une négritude essentialiste et nationaliste ; l'affiliation à ces figures qui, depuis l'intérieur même du carcan européen, inventèrent de nouvelles lignes de fuite montre la persistance chez lui d'une « conception plus fluide des identités », qui ouvre la voie à une africanité perçue non plus comme une essence mais comme une « voie » : la promesse d'un « chemin qui peut se découvrir partout ».

Ann Jefferson décide quant à elle d'interroger *L'Ère du soupçon* en « version originale » en quelque sorte. Elle ne s'attache donc pas au recueil de 1956 (rapidement perçu comme le manifeste du Nouveau roman), ni à la réédition de 1964 (accompagnée d'une préface dans laquelle Nathalie Sarraute prend la parole en tant que romancière devenue célèbre dans l'intervalle), mais à la série d'essais parus en revue entre 1947 et 1956. Ce faisant, elle met en évidence les enjeux particuliers de cette « histoire littéraire du roman » pour un auteur alors quasi inconnu, qui cherche à « révéler les linéaments d'une évolution du genre », non pour « défendre un parti pris critique », mais pour déterminer si elle en est elle-même « l'héritière » et « découvrir si son œuvre à elle participe du mouvement qui s'y profile ». Ainsi apparaissent les enjeux existentiels et créatifs de ce récit critique, au caractère fortement dramatique, dont le roman est le personnage principal et dont l'auteur est un écrivain en devenir : pour Sarraute, « à la différence de Sartre, vivre l'écriture et raconter l'histoire littéraire ne font qu'un » ; ne pas participer à cette dernière, « c'est entendre prononcer un arrêt de mort sur sa propre écriture ». On saisit alors l'union profonde du projet critique et du projet romanesque, car cette inquiétude ne diffère guère, au fond, de l'angoisse des personnages des romans de Sarraute : anxieux de « savoir si la vie passe par [leurs] travaux, au désespoir à l'idée de s'en retrouver abandonné[s], et convoqué[s] à prodiguer tous les soins dont [ils sont] capable[s] pour revivifier un organisme fragile et lui restituer tout son dynamisme. »

C'est à un objet plus directement critique que s'attaque Edward Mendelson en comparant deux anthologies écrites par W. H. Auden à douze ans d'intervalle, la première en 1938, la seconde en 1950. Comme les histoires littéraires de Yeats ou de T. S. Eliot, « ces deux anthologies constituent [pour Auden] une défense de son propre travail et un programme pour le futur ». Mais

entre 1938 et 1950, la conception de l'histoire littéraire à la source des deux projets a radicalement changé, ce que mettra en évidence la célèbre conférence « Making, Knowing and Judging » de 1956 qui opposera la « bibliothèque mentale » du savant à celle de l'écrivain. En 1950, Auden a abandonné les « illusions de sa jeunesse qui faisaient de la littérature une production, commune à une culture donnée » au profit d'une « conception plus adulte et moralement plus complexe qui fait de la littérature une production auctoriale individuelle ». Dans le même temps, la subjectivité de l'« historien » s'est affirmée : Auden ne prétend plus écrire l'histoire objective de la poésie anglaise. C'est un renoncement, en un sens, mais c'est aussi une prise de responsabilité : celle d'un auteur conscient du travail de sélection, d'organisation et de présentation qu'il impose aux données historiques.

Le propos d'Elisabeth Ladenson part d'une énigme : il semble assez facile de comprendre les préférences littéraires de Nabokov—maintes fois exprimées, sous les formes les plus imagées et avec un plaisir évident dans l'expression sacrilège—, mais si la « croisade sociale » constitue à ses yeux le « péché capital » en littérature et donc le critère essentiel de l'évaluation, comment peut-il à la fois rejeter Balzac et admettre Dickens dans son panthéon personnel ? À partir de cette question, en apparence anecdotique, Ladenson montre les vertus, pour tout lecteur, des jugements péremptaires et provocateurs de Nabokov touchant ses pairs et les écrivains du passé. Non que le « canon de Nabokov » ait en lui-même une valeur supérieure, mais il nous rappelle le caractère fondamentalement agonique de tout canon : l'inclusion comme l'exclusion sont les conséquences d'une lutte, non seulement entre des identités et des modes de représentativité, mais d'abord entre des valeurs et des conceptions esthétiques.

Là où on attendrait une analyse des contraintes formelles qui pèsent sur l'écriture romanesque, Michael Wood propose une lecture originale de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* afin de faire surgir non les schèmes narratifs des dix romans envisagés successivement par le narrateur, mais plutôt « l'histoire littéraire que, implicitement, ils écrivent ». À partir d'une description de chacun de ces dix romans virtuels, Michael Wood montre que l'ouvrage de Calvino n'est pas seulement un catalogue des « effets, des tropes, des scènes et des préoccupations caractéristiques du roman moderne entre les années 1930 et les années 1980 », c'est aussi une histoire littéraire du XX^e siècle, mais une « histoire sans Proust, Joyce ou Mann, peut-être consignés dans un XIX^e siècle étendu », une histoire placée sous le signe de Kafka, Sartre, Pavese et Conrad, et qui, en même temps, inscrit la littérature dans « un ensemble paralittéraire, plus sauvage et plus difficile à mesurer qu'un simple contexte ».

Jacques Lecarme s'attache au rapport compliqué et ambigu de Léautaud à l'histoire littéraire : lui qui préfère la « vie littéraire » à l'histoire littéraire, les causeurs aux auteurs, la conversation au tête-à-tête avec l'œuvre et qui ne

pratique pas « la lecture intégrale d'un volume, mais la dégustation, apéritive et fragmentaire, d'une belle équipe d'écrivains novateurs » se révèle, dans sa pratique critique, un « maniaque des oraisons funèbres ». Léautaud « se place pour écrire dans un au-delà des valeurs intellectuelles, dans la mémoire à venir des écrivains du futur » ; il « vit toujours le présent, malgré son épicurisme affiché, comme un passé à venir, comme un futur bon vieux temps ou comme des blessures à cicatriser sur la longue durée. Il ne cesse d'anticiper sur le moment de la rétrospection mélancolique et tourmentée ». À travers ses notes pour le *Mercury* où il fustige le roman, mais aussi le recueil de morceaux choisis *Poètes d'aujourd'hui* ou sa monographie *Les plus belles pages de Stendhal*, on voit « la relation critique avec la vie littéraire, qui est le nouveau, s'articul[er] sur une relation historique avec un passé littéraire, en perpétuelle mutation » et « cet écrivain du momentané gliss[er] toujours vers l'archéologie ». Ce goût pour les oraisons funèbres trouvera matière à se satisfaire très curieusement lorsque Léautaud apprendra pendant la guerre que sa mort a été annoncée en zone libre et que plusieurs articles ont été consacrés à l'« événement ». Nous reproduisons ici, à la suite de l'article de Jacques Lecarme, et avec l'aimable autorisation du *Mercury* de France, l'entrée du *Journal littéraire* consacré à ce très singulier basculement dans l'histoire littéraire vécu par l'auteur de son vivant et intitulée avec humour « Partie remise ».

La méfiance de Borges à l'égard de toute histoire de la littérature, condamnée à devenir une série de biographies, est bien connue : ses deux premières fictions, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » et « Pierre Menard, auteur du *Quichotte* », montrent le caractère non pertinent de la catégorie d'auteur et l'impossibilité de se référer au texte comme à une entité stable, puisque celui-ci est constamment réinventé par les lectures successives dont il est l'objet. Sylvia Molloy montre pourtant que ce rejet n'est pas si radical qu'on le croit souvent, et qu'il subsiste chez Borges quelques tentatives pour retrouver « les traits distinctifs du moi » de l'écrivain, « non pas seulement la voix singulière, mais la réalité toujours fuyante, parfois banale, parfois pathétique, de l'homme derrière la voix » : Flaubert, Pascal, Quevedo ou Walt Whitman. S'il fallait alors imaginer une histoire littéraire écrite par Borges en suivant l'esprit de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », quelle serait-elle ? Sans doute une suite de scènes de lectures, répond Sylvia Molloy, « de lectures, de relectures, et de malentendus féconds », qui tous révéleraient un « effet, souvent inattendu et imprévisible, de la littérature ». Si, comme l'écrit Borges, « l'histoire universelle est l'histoire des intonations variées de quelques métaphores », alors son histoire littéraire serait sans doute ceci : une « histoire de lectures lâchement tissées ensemble », qui ne placerait en son cœur ni auteur, ni lecteur, mais « l'acte de lecture lui-même, au cours du temps ».

C'est par une étude sur Beckett que se conclut ce recueil—Beckett le moins historien de tous, semble-t-il, l'écrivain plus réfractaire à toute inscription

dans une tradition. Ann Banfield montre pourtant que la création beckettienne est habitée par une pensée de l'histoire littéraire. Celui-ci hérite en effet de la tradition anglo-irlandaise une « obsession de la génération ». On trouve ce thème à la fois chez Yeats et chez Wilde, membres tous deux de ce que Yeats décrit comme « la petite troupe protestante », qui, de Swift à Burke, de Parnell à Grattan, a créé « l'essentiel de la littérature moderne de ce pays » en s'élevant contre la majorité, peuple de « survivants » à peine féconds, qui s'est maintenu contre la « marée de vie » cyclique et démocratique de l'Irlande catholique et fertile. Mais la façon dont Beckett éprouve cette obsession est singulière : d'une part, il réduit la génération à sa plus simple expression mathématique, et la conçoit comme une réplication à l'infini d'unités comptables identiques, de sorte que, appliqué à l'histoire littéraire, ce modèle fait de toute écriture une répétition, la reproduction continue « des mêmes propos, des mêmes histoires ». D'autre part, Beckett doit assumer un fardeau plus lourd encore, celui d'un encombrant ancêtre qui est venu rompre la série imaginée par Yeats, à savoir James Joyce, Joyce dont on peut dire qu'il fut le premier en son genre, mais qui place Beckett dans une situation inédite, « premier écrivain irlandais majeur confronté à un précurseur catholique majeur ». Joyce est donc, pour Beckett, à la fois l'auteur novateur par excellence et celui qui le condamne à la répétition car il « ressent vivement l'impossibilité de produire quoi que ce soit de nouveau à la suite de *Finnegans Wake*, dont la conception contient virtuellement une infinité d'œuvres possibles ». De là l'hésitation entre, d'une part, le commentaire et la carrière d'universitaire ou de traducteur (la traduction pouvant être considérée comme la forme paradigmatique de la réplication du même) et, d'autre part, une écriture dans la filiation de Joyce—par exemple la rédaction de l'essai « Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce ». C'est la rédaction de l'essai sur Proust qui sortira Beckett de cette impasse, d'abord parce que le traitement de l'habitude et de la mémoire chez Proust permet d'échapper au cycle des générations et à la conception de l'histoire littéraire comme « séries de pastiches » : Proust « offre à Beckett une issue hors de la vision de l'histoire comme répétition », non pas cependant par la promesse enchanteresse du temps retrouvé mais au contraire par le sentiment de la perte irréparable. Proust sort donc Beckett de la sérialité de Yeats et de la variation autour de Joyce en lui faisant comprendre que la répétition n'est pas le « remplacement indéfini de ce qui a été perdu mais le signe précieux de ce qui ne peut pas revenir ». En ce sens, le « pessimisme de Proust » a agi sur Beckett comme un contrepoison, lui permettant de « revenir à l'anglais non comme à sa langue maternelle familière mais comme à une langue parmi d'autres, éloignée dans le temps », et qui lui est devenue aussi étrangère que la grand-mère de Proust lorsque celui-ci la retrouve si différente de l'image que son souvenir avait créée : « la mémoire involontaire retourne le passé pour révéler qu'il est en

effet passé—cette souffrance est aussi un antidote béni contre la fascination pour l'infini circulation du même. »

* * *

De Senghor à Beckett, de Sarraute à Auden, on observe ainsi que l'invention du passé littéraire joue un rôle décisif dans le processus créatif et revêt, pour les écrivains, une importance vitale qu'on ne soupçonne pas toujours. Elle fait plus qu'affecter en profondeur l'écriture elle-même ; bien souvent, elle la rend possible et apparaît comme une condition de l'œuvre. Pourtant, aucun schème majeur ne se dessine véritablement, ou plus exactement nulle histoire littéraire d'écrivains constituée ne vient répliquer à l'histoire littéraire constituée des professeurs. C'est sans doute que l'opposition entre les uns et les autres comme deux « corps de métier » était en grande partie factice. Il y a là peut-être un dernier héritage de l'histoire littéraire positiviste qu'il convenait de liquider : le partage entre les créateurs et les commentateurs, entre le dilettantisme artiste et le sérieux de la science, entre les récits opportunistes et « self-serving », comme on dit en anglais, des uns et l'histoire objective et désintéressée des autres. Il n'est pas sûr qu'il faille en conclure que les écrivains sont des professeurs comme les autres (parce qu'ils produisent eux aussi des histoires littéraires), et encore moins que les professeurs sont des écrivains comme les autres (parce que leurs histoires littéraires sont, elles aussi, écrites et donc suspectes, subjectives et orientées par des fins et des intérêts propres). Mais il est certain qu'un tel constat affecte plus les professeurs que les écrivains. Et s'il importe de résister à la facilité de l'indistinction et à un œcuménisme un peu fade où tous les récits se vaudraient (chacun sa version ; autres temps, autres mœurs ; autres lieux, autres histoires), les premiers peuvent peut-être retenir une leçon de l'usage que les seconds font du passé, en se souvenant que l'histoire ne peut en elle-même constituer une fin : malgré les joies de l'érudition, les plaisirs de l'éclaircissement contextuel et les délices de l'information accumulée, elle n'a de sens que comme moyen pour revenir, l'esprit retrempé et l'œil neuf, à la littérature.

Collège de France et Columbia University