Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 3

Artikel: Les modèles en histoire littéraire et le paradigme "continuité et rupture"

Autor: Gsteiger, Manfred

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870739

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES MODÈLES EN HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LE PARADIGME «CONTINUITÉ ET RUPTURE»

Lorsqu'un texte littéraire est considéré avant tout comme système autonome «fonctionnant» en lui-même et créant ses propres lois, le problème de la tradition semble de peu d'importance. Tel n'est pas le cas dans une perspective historique, bien au contraire. Comme l'a dit Wolfgang Babilas, c'est précisément la différence entre tradition et innovation qui constitue l'histoire littéraire (*Tradition und Interpretation,* Gedanken zur philologischen Methode, München, Max Hueber Verlag, 1961, p. 51). Dans les pages suivantes le concept «tradition et innovation» (ou «tradition et rupture») est développé à partir de la difficulté de concevoir l'histoire littéraire comme ensemble structuré. Il s'agit d'une communication lue au Xe Congrès de l'*Association Internationale de Littérature Comparée* à l'Université de New York (23 août 1982).

«Historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praeterito facta sunt, dinoscuntur» (L'Histoire est la narration des faits accomplis dans le passé, qui par là deviennent perceptibles): la définition donnée par Isidore de Séville dans ses *Etymologies*[1] reste encore valable pour une approche de la méthode historique. Reconstitution d'un passé par un discours qui ne se veut pas invention, pas fiction, mais basé sur des documents reflétant des faits «objectifs» — et qui, pourtant, par le choix, la présentation et l'interprétation de ces mêmes documents relève largement de la subjectivité de l'historien —, l'histoire est bien une manière de *dinoscere*, de percevoir, de reconnaître, mais aussi de démêler le passé, qui implique un acte de re-création, de remise en valeur, d'actualisation. Ecrire l'Histoire se joue dans un champ de forces qui va de l'enregistrement impersonnel, voire mécanique de données, d'un «matériau», à la vision créatrice des individus, des peuples, des classes, des cultures disparus et en même temps se prolongeant dans le présent. Mais le but fondamental, sinon unique, de l'histoire reste toujours la reconstitution d'un état de fait, non pas l'élaboration de modèles, de paradigmes ou de lois qui permettraient d'organiser ce passé et d'en reconnaître la struc-

ture. Vico, Hegel, Toynbee, d'autres encore ont bien essayé de développer des systèmes, mais il ne s'agit plus, en réalité, de *narratio rei gestae*, mais de philosophies de l'histoire. En effet, il semble que la méthode inductive, portant sur les éléments constitutifs d'une série de phénomènes et visant les lois de structure généralement valables, échoue infailliblement face à l'histoire dès qu'elle est appliquée dans toute sa rigueur, c'est-à-dire dès qu'elle abandonne tout présupposé philosophique. Rien d'étonnant à ce que l'historien qui n'est ou ne se veut pas philosophe retourne, dans la plupart des cas, à la simple narration des faits du passé. Il est tenté de faire sienne la constatation placée par Jacob Burckhardt au début de ses *Weltgeschichtliche Betrachtungen*: «Nous renonçons [...] à tout système, n'ayant pas la prétention de dégager des idées générales de l'histoire universelle; nous nous bornerons à observer et à établir des coupes dans les directions les plus variées, voulant éviter surtout de donner une philosophie de l'histoire. Celle-ci est un monstre hybride, une *contradictio in adjecto*, car l'histoire qui coordonne est la négation de la philosophie, tandis que la philosophie, qui subordonne, est la négation de l'histoire»[2].

Dans la mesure où l'histoire littéraire est considérée comme faisant partie de l'histoire tout court (non pas parce que le littéraire est incapable de distinguer les deux disciplines, mais parce qu'il considère l'histoire comme catégorie supérieure), elle se trouve englobée dans la problématique de celle-ci. A cet égard le soi-disant positivisme — dont les vues sont souvent bien plus riches qu'une critique superficielle du «lansonisme» a voulu nous le faire croire — a fait la part des choses. Lanson écrit en 1910: «L'objet des historiens, c'est le passé dont il ne subsiste que des indices ou des débris à l'aide desquels on en reconstruit l'idée. Notre objet, c'est le passé aussi, mais un passé qui demeure: la littérature, c'est à la fois du passé et du présent.»[3] Ce passé des lettres peut et doit être reconstitué objectivement, et une telle démarche est réalisable, parce qu'il y a, pour le «positiviste», une objectivité et une factualité dernière du texte littéraire dans l'histoire (et notamment des textes appelés chefs-d'œuvre). Ainsi «toute notre méthode doit [...] être disposée de manière à rectifier la connaissance, à l'épurer des éléments subjectifs»[4]. Rien d'étonnant que dans cette perspective l'élaboration de modèles ou de lois ne soit envisagée que comme une fantaisie ou, pire, une erreur: «Loin d'augmenter la valeur scientifique de nos travaux, l'emploi des formules scientifiques la diminue, parce qu'elles ne

sont que des trompe-l'œil.»[5] Les «chiffres», les «courbes», les «formules génératrices» — ce sont les termes même de Lanson — ne peuvent jamais refléter la réalité complexe de l'histoire littéraire. On exagère à peine en ajoutant que, dans ce cas, le seul principe valable est la chronologie, que le seul modèle qui semble avoir sa raison d'être est celui des annales ou du «répertoire chronologique».

Pourtant, dans la pratique, l'historien littéraire ne s'est presque jamais contenté de dresser de simples «listes» (qui impliquent par ailleurs un principe critique, à savoir le choix des «faits» — auteurs, œuvres, groupements, etc. — «dignes» d'être retenus): depuis le XVIIIe siècle il essaie de grouper, d'organiser ses matériaux, de donner un cadre à son discours. Traditionnellement il se sert de deux structures de référence: la nation et la période.[6] Consciemment ou inconsciemment celles-ci se trouvent à la base de toutes les histoires littéraires, même là où il y a une tentative d'introduire de nouvelles catégories (comme les «générations» de Thibaudet). Lanson lui-même n'a pas renoncé, et pour cause, à une schématisation pédagogique et nationale. Le concept de nation, auquel s'est substitué au XXe siècle peu à peu celui d'aire linguistique et culturelle (le passage étant assuré par l'idée de «langue nationale»), a pu fournir ainsi une structure verticale, le concept de période ou d'époque une structure horizontale (avec, d'une structure à l'autre, les décalages et les interférences aussi inévitables que fréquents). Il s'agit d'une systématisation plutôt lâche, utile sans doute, mais précisément pragmatique et non pas fondée sur une théorie. S'il nous est de plus en plus difficile de dire ce qu'est une nation (ou une «langue nationale», ou une langue tout court), les choses ne sont guère plus claires du côté des époques (qui sont parfois des époques de l'histoire politique, sociale ou dynastique, parfois des mouvements d'écoles littéraires, des modes, des «contraintes» stylistiques, des préférences thématiques, etc.). Les historiens littéraires du type traditionnel ont parfois édifié des schémas apparemment cohérents, mais dès qu'on a procédé à des «coupes dans les directions les plus variées» («Querdurchschnitte durch die Geschichte, und zwar in möglichst vielen Richtungen», J. Burckhardt), telles que la littérature comparée les a pratiquées, on s'est rendu compte des difficultés. Et, de toute évidence, plus on élargit le champ d'investigation, moins ces modèles «nationaux» restent valables. En dépit d'un travail d'inventaire immense fourni depuis la Renaissance, et surtout depuis le XVIIIe siècle, en dépit aussi de synthèses partielles

parfois ingénieuses, une «classification harmonieuse», une «méthode perfectionnée» de systématisation, telle que p. ex. Propp voudrait la créer dans le domaine du conte à l'image des «sciences physico-mathématiques»[7], nous fait entièrement défaut. On peut comprendre ainsi le jugement sévère porté sur les approches traditionnelles par des critiques comme O. Ducrot et T. Todorov. Après avoir distingué trois modèles plus ou moins courants de l'histoire littéraire, à savoir celui de la plante, celui du kaléidoskope et celui du jour et de la nuit, modèles qui ne sont, selon eux, «ni très riches ni suffisamment élaborés», ils concluent: «Pour avoir pendant trop longtemps confondu son objet avec celui de disciplines voisines, l'histoire littéraire, la branche la plus ancienne parmi les disciplines d'études littéraires, fait aujourd'hui figure de parent pauvre.»[8]

Ce reproche s'articule autour de deux points: d'une part le caractère sommaire et fragmentaire des modèles historiques, d'autre part la confusion entre l'objet de l'histoire littéraire et celui de disciplines voisines. Or, nous l'avons vu, les modèles de l'évolution historique sont toujours, jusqu'à nouvel avis en tout cas, fragmentaires, partiels et discutables, et l'histoire littéraire, en tant que partie de l'histoire, ne saurait échapper à ce fragmentarisme, voire cette indigence des modèles. Récemment Adrian Marino a posé le problème à propos de ce qu'il appelle les idées littéraires, pour constater que «le 'modèle' appartient à la catégorie métahistorique, diamétralement opposée à 'l'histoire', donc aux phénomènes individuels, uniques, au mouvement, à la transformation, à la mutation». Remplacer le concept historique par un concept transhistorique est, selon lui, une «opération des plus difficiles à cause des nombreuses résistances d'ordre historique. Tout d'abord cet obstacle essentiel: il n'existe pas de 'modèle', de *pattern* des transformations sociales et on ne peut même pas en imaginer un.»[9] Le deuxième point avancé par Ducrot et Todorov jette cependant une lumière nouvelle sur l'ensemble de la question. Le postulat dont il s'agit est, en définitive, celui d'une histoire des lettres plus «littéraire», concentrée sur l'évolution des formes et des doctrines et renonçant à se baser d'emblée sur des catégories socio-culturelles, politiques, économiques, psychologiques (ce qui ne veut pas dire que de tels rapports ne soient pas établis par la suite). Le paradigme «continuité et rupture» semble bien être de ceux qui découlent presque naturellement d'une telle histoire des formes et des concepts. En tant que modèle permanent, donc applicable à des situations historiques très différentes,

il peut être affiné et différencié par rapport à ces situations, et il rejoint d'autre part peut-être une théorie plus générale comme celle du «schéma circulaire à l'intérieur duquel s'affrontent perpétuellement par alternance giratoire les éléments nouveaux et les éléments anciens» (A. Marino)[10]. Les quelques remarques qui vont suivre se bornent à illustrer quelque peu ce modèle, qui ne correspond à aucun des trois de l'histoire littéraire traditionnelle mentionnés par Ducrot et Todorov, sans prétendre à une solution globale du problème d'une histoire littéraire structurée.

Rupture et continuité, en d'autres termes innovation et tradition, caractérisent la vie, celle des individus comme celle des idées. «Every event involves some change.»[11] Mais ce changement n'est jamais total, il conserve toujours, d'une manière ou d'une autre, des éléments de ce qui était avant lui; il n'y a pas de *tabula rasa* (excepté celle de la non-vie, de la non-forme, c'est-à-dire du néant). L'histoire des lettres nous montre un bouleversement continuel des valeurs établies dans les domaines des genres et du style, mais aussi dans les «attitudes» et les thèmes, et en même temps nous décelons comme un réseau sous-jacent de relations, de rappels et de reprises. A une série de révolutions plus ou moins violentes comme de changements parfois difficilement perceptibles correspondent des retours évidents, dans certains cas programmatiques, à des valeurs anciennes, ou bien une permanence pour ainsi dire souterraine de celles-ci. Tout phénomène littéraire est tributaire de ces deux aspects, étant création unique et simple variation, invention et reproduction d'exemples. Des littératures entières semblent être placées pendant des siècles sous le signe de la continuité, partant de l'immobilité — on nous dit que c'est par exemple le cas de la Chine classique —, des genres et des modes comme le pétrarquisme peuvent apparaître à travers le temps et l'espace comme l'incarnation même de la continuité par l'imitation, et la permanence de métaphores, de figures de rhétorique, de *topoi* de l'Antiquité jusqu'au seuil de la Modernité démontre la solidité des traditions formelles. D'autre part l'évolution de la littérature nous semble marquée par des à-coups, des changements de direction parfois abrupts, des oppositions volontaires et conscientes entre le nouveau et l'ancien, l'irruption d'un génie individuel: l'apparition d'une poésie courtoise au Moyen Age, d'une nouvelle sensibilité formelle dite préromantique au XVIIIe siècle, l'avènement d'un roman naturaliste, un manifeste surréaliste ou futuriste, l'action transformatrice d'un Goethe. Théoriquement on peut concevoir un type de discours historique

sur la littérature axé sur l'idée de continuité et un autre type, axé sur celle de rupture. Dans le premier cas l'histoire littéraire souligne la tradition, dans l'autre la discontinuité; dans le premier cas elle insiste sur les rapports entre passé, présent et futur, dans l'autre sur le caractère absolu de l'événement littéraire. Dans la pratique on peut bien mettre l'accent sur l'un ou sur l'autre des deux concepts, mais il est impossible d'en abandonner totalement un au profit de l'autre sans faire violence à la nature complexe de l'événement littéraire. Que toute continuité implique des ruptures, que toute rupture révèle un aspect de continuité est un truisme qu'il vaut la peine de rappeler. Ainsi, pour prendre un exemple dans le vaste champ des genres et des formes, le sonnet, qui «n'est pas né d'une théorie, mais d'une expérience»[12], qui apparaît à un moment difficilement saisissable et qui poursuit son évolution pendant des siècles, marque bien une innovation poétique (et poétologique) des plus importantes, mais il accueille aussi les influences les plus diverses, des Troubadours à la poésie arabe. Et dans son histoire à travers les littératures européennes, ce sonnet se modifie (poétiquement et poétologiquement) sans cesse, se distancie de lui-même tout en continuant sa tradition, de façon que même dans le cas de cette forme lyrique limitée et apparemment des plus rigides il est impossible de parler de continuité sans englober dans le processus la discontinuité de la rupture.

Un autre exemple nous permettra de voir que cette dialectique de la tradition et de l'innovation joue non seulement par rapport à des formes dont l'histoire s'étend sur des décennies ou des siècles, tel que c'est évidemment le cas dans l'évolution des genres, mais également dans la perspective de ces changements de style et de sensibilité plus brusques que nous avons l'habitude d'interpréter comme avènement d'une nouvelle période littéraire (étant entendu que la périodisation tout comme la «génologie» ne peut jamais être un exercice abstrait, mais doit se baser sur la lecture d'œuvres concrètes, ce qui veut dire aussi que le modèle continuité/rupture doit s'appliquer d'abord et toujours à des textes, et dans un deuxième temps seulement à des «idées»). J'ai analysé ailleurs plus en détail cet exemple que je vais décrire ici d'une manière fort sommaire.[13] Il s'agit du style de la nouvelle sensibilité dite préromantique à la fin de l'Ancien Régime — vocabulaire affectif, interjections, séries de subordonnées, redondances, musicalité, etc. — tel qu'il se manifeste, en l'occurrence, dans les *Idylles* et les autres œuvres de Salomon Gessner à travers les traductions françaises de Huber et Turgot. L'importance de

ces textes français (et non pas des originaux allemands dont l'action a été beaucoup plus limitée) pour la transformation du lyrisme européen a été, on le sait, capitale. Dans les originaux de Gessner le côté innovateur de la langue est nettement perceptible (bien que partiellement neutralisé par une certaine retenue de l'auteur), dans les traductions il l'est également, mais davantage affaibli par un souci de ne pas trahir trop les normes d'un langage correct. Il n'est pas très difficile de montrer que la version Huber-Turgot fonctionne comme véhicule d'un changement de l'expression lyrique française, mais qu'en même temps elle adapte le nouveau style à des principes traditionnels, classicisants. C'est précisément grâce à cette double qualité d'innovation et de maintien de certaines normes que le Gessner français a pu exercer l'action qu'on connaît dans le cadre d'un public formé par la tradition d'un lyrisme plutôt rhétorique et scolaire, mais avide aussi d'un style moderne qui puisse traduire sa nouvelle situation psychologique et sociale. En employant le paradigme continuité/rupture nous pouvons mieux cerner la démarche individuelle de Gessner, l'importance esthétique et historique de la traduction Huber-Turgot, et nous voyons mieux comment fonctionnent ces textes par rapport au public (et aux publics) littéraire(s).

Qu'il me soit permis de faire au moins allusion à deux autres exemples encore qu'il vaudrait la peine de développer, l'un concernant un genre littéraire, l'autre une doctrine «militante». La Fontaine, auteur des *Contes et Nouvelles*, se réfère, pour ce qu'on peut appeler la poétique de la nouvelle, expressément et à bien des reprises à la tradition italienne et en particulier à Boccace. Or une analyse de ses propres contes et nouvelles en vers et une comparaison avec la nouvelle du type classique montre bien que l'auteur français modifie profondément ce modèle sans cesse invoqué; ses «récits où domine un érotisme expéditif assaisonné d'anticléricalisme»[14] ne correspondent que superficiellement à la grande nouvelle caractérisée par la tension dramatique et, souvent, la mise en valeur d'un amour idéalisé. La rupture, la modification d'un genre par un auteur, se fait ici, curieusement, au nom d'une tradition qui est transgressée.

Si les genres en tant que catégories «permanentes» semblent garantir — à tort ou à raison — une continuité formelle, les manifestes et doctrines littéraires apparaissent par contre fréquemment comme véhicules d'une volonté de rupture, d'innovation. Il en est ainsi des nombreux textes théoriques issus des cercles symbolistes à la fin du XIXe siècle; si ces déclarations prônent un retour à la

vraie poésie, ce retour doit se faire contre une poésie établie, contre une tradition scolaire sclérosée. Mais l'attitude du «contre» n'est pas radicale: du même coup on cherche des précurseurs, et on en trouve naturellement, par exemple les Romantiques allemands. La volonté de rupture est contrebalancée par une nouvelle continuité; l'innovation devient relative, et la tradition change simplement de visage.

L'histoire littéraire n'est pas en dehors ou au-dessus de l'histoire, elle en fait partie. Le paradigme continuité/rupture peut aider à objectiver sa démarche, comme il contribue à faire mieux comprendre l'enchevêtrement des œuvres, des programmes, des groupements littéraires. Celui qui écrit l'histoire littéraire procède selon les mêmes modèles que celui qui produit des textes dits fictifs. Partout où il dépasse l'addition encyclopédique du matériau, il tente d'établir une structure du discours qui tienne compte du particulier et de l'universel, du nouveau et de l'ancien, de l'unicité et de la multiplicité, de la rupture et de la continuité. Ainsi la périodisation introduite par l'histoire littéraire marque bien les changements successifs, mais elle révèle, dans la forme où nous l'avons adoptée (ne serait-ce que provisoirement) le souci de tradition. Le préromantisme peut apparaître comme cas exemplaire d'une rupture dans le temps, d'une coupure à plusieurs niveaux (social, psychologique, «culturel», «formel»). Dans la perspective du XIXe siècle cependant, et telle qu'elle se reflète dans le terme même proposé par les historiens de cette période, il témoigne d'une continuité dans la lignée du romantisme («le romantisme avant le romantisme»). Tous les «pré-», «post-» et «néo-» de notre périodisation courante contiennent dans leur nom le démenti (ou du moins la relativisation) de la rupture qu'ils prétendent signaler. Une telle relativisation du changement (ou, au contraire, le démenti de la continuité par la mise en valeur du caractère révolutionnaire, novateur et incomparable de l'écriture) est toujours en rapport avec la propre situation de l'historien littéraire dans l'histoire. Ainsi après la rupture culturelle de la Seconde Guerre mondiale, la démarche «typologique» (ou «topique») d'Ernst Robert Curtius tend à rétablir la conscience d'une continuité culturelle de l'Europe, tandis qu'une certaine approche formaliste qui se propage depuis 1960 environ, en accentuant la spécificité du langage littéraire et l'unicité de la création artistique, procède à une rupture, nécessaire peut-être, entre le phénomène littéraire et la culture de masse qui nous envahit. L'histoire littéraire, comme la littérature elle-même, serait-elle donc une

forme d'opposition, de contestation des dominantes culturelles, plutôt qu'un reflet de celles-ci? sa fonction serait-elle compensatrice plutôt qu'affirmative? Ce n'est pas la seule question qui surgit en marge d'un modèle tel que le nôtre.

Manfred GSTEIGER.

NOTES

[1] Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri II, rec. W.M. Lindsay, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano 1957, t. I, lib. I/XLI.

[2] Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'Histoire universelle*, trad. Sven Stelling-Michaud et Janine Buenzod, Paris, Payot, 1971, p. 34.

[3] Gustave Lanson, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, p.p. Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 33.

[4] Ibid., p. 37.

[5] Ibid., p. 41.

[6] Cf. Robert Escarpit, «Les Cadres de l'histoire littéraire», in *Actes du IVe Congrès de l'AICL* (Fribourg 1964), p.p. F. Jost, The Hague - Paris, Mouton, 1966, t. I, pp. 195-202.

[7] Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (nouv. éd.), trad. Marguerite Derrida, Paris, Le Seuil, Coll. Points, 1970, p. 11.

[8] Oswald Ducrot - Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 192.

[9] Adrian Marino, *La Critique des idées littéraires*, trad. du roumain par M. Friedman, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, pp. 212 ss.

[10] Ibid., p. 106.

[11] Karl R. Popper, *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 300.

[12] François Jost, «Modes et modulations d'un genre: le sonnet», in *Actes du VIe Congrès de l'AILC* (Bordeaux 1970), Stuttgart, E. Bieber, 1975, p. 66.

[13] «Préromantisme et classicisme chez Gessner (versions originales et traductions françaises)», in *Préromantisme en Suisse? Actes du 6e Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines* (1981), p.p. E. Giddey, Fribourg, Ed. Universitaires, 1982, pp. 55-69.

[14] Gérard Genot, «La Fontaine et Boccace», in *Il Boccaccio nella cultura francese* (Atti del Convegno di Certaldo, 1968), a cura di C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 1971, p. 579.

M. G.