



**HAL**  
open science

# “ Les cendres chaudes de l’oubli ” : l’idée de classique démodé

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. “ Les cendres chaudes de l’oubli ” : l’idée de classique démodé. French review, 2020. hal-03832509

**HAL Id: hal-03832509**

**<https://hal.uvsq.fr/hal-03832509>**

Submitted on 27 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Les cendres chaudes de l'oubli » : l'idée de classique démodé

Sophie Jollin-Bertocchi, *Université Paris-Saclay, EA 2448 CHCSC*

Dans *Blanche ou l'oubli* d'Aragon, dont la citation figurant dans le titre de cet article est extraite (769), perce le désespoir d'une méditation romanesque ressassant le thème de l'oubli amoureux auquel le dispute en arrière-plan celui de l'usure des œuvres littéraires: « Il n'y a plus que vous pour parler d'Henry Bataille. Cela ne plaît plus à personne. Et quand vous dites *Bataille*, tout court, tout le monde croit que c'est Georges... » (511). S'il est couramment admis que certaines œuvres, considérées comme mineures, finissent par tomber dans l'oubli (Ouellet; Fiorentino), en revanche l'expression « chefs-d'œuvre oubliés » (Marc Bernard 1967) a une allure paradoxale. Il existe une dissymétrie entre le point de vue de la création et celui de la réception: alors qu'un style cesse d'être un modèle productif à partir d'un moment donné (Philippe), les textes qui l'incarnent ne semblent pas tous dans l'oubli. Certains deviennent en effet des *classiques*, définis en sociologie de la littérature comme des « [m]odèles de longue durée; qui donc ne relèvent pas de la mode » (Viala 1993 28). L'idée de classique au sens d'œuvre intemporelle est une spécificité française qui a fortement modelé l'enseignement de la littérature en France, mais l'évolution des programmes scolaires au cours des dernières décennies soulève la question de sa pertinence aujourd'hui: la notion est devenue problématique. De nombreux travaux portent sur la notion de classique telle qu'elle s'est constituée du dix-septième et au dix-neuvième siècle (Viala; Compagnon; Antoine-Mahut et Zéchian), il s'agira ici de les prolonger en examinant la manière dont la notion circule dans les discours contemporains, les négociations dont elle fait l'objet, à partir du constat d'un emploi extensif du terme. Cette étude s'appuiera notamment sur les dictionnaires et les témoignages de l'histoire et de la critique littéraire. La genèse historique et théorique de l'expression oxymorique « classique démodé », au sens d'œuvres du canon littéraire dévalorisées, passera par un retour sur la notion de classique, puis par l'examen de l'idée de classicisme moderne et contemporain.

Dans un premier temps je suivrai l'évolution sémantique du mot *classique* dans les discours lexicographiques, du dix-septième au vingtième siècle. Le sens premier du mot, au dix-septième siècle, est celui de modèle à admirer et à imiter: « N'est en usage qu'en cette phrase. **Autheur classique**, C'est à dire, Un **Autheur ancien** fort approuvé, & qui fait *autorité* dans la matiere qu'il traite. Aristote, Platon, Tite-Live &c. sont *Autheurs classiques* » (*Dictionnaire de l'Académie*). Depuis la Renaissance, il s'agit exclusivement des grands auteurs grecs et latins. Par métonymie de la cause à la conséquence, le terme désigne les « [a]uteurs qu'on lit dans les *classes*, dans les écoles, ou *qui y ont grande autorité* » (Furetière). La définition de Richelet regroupe ces deux sens. Mais plutôt que de « sens » distincts, sans doute conviendrait-il mieux de parler d'*acceptions*, terme défini comme la « nuance variable d'un mot suivant ses conditions d'emploi ou d'interprétation » (*TLFi*). Au dix-huitième siècle, les dictionnaires réitérent ces deux facettes du mot *classique*, qui est alors toujours enregistré comme adjectif exclusivement (Féraud: *Dictionnaire universel français*).

En matière d'histoire culturelle, le dix-neuvième siècle est « une période matricielle », et s'agissant des classiques, c'est durant cette période que certains corpus ont été survalorisés, d'autres occultés, sur fond de polémique, que des catégories historiographiques déterminantes ont été mises en circulation, et que des

cadres interprétatifs se sont imposés, fondés sur l'idée de progrès ou au contraire sur celle de décadence (Antoine-Mahut et Zéchian ii–iii). Ainsi, à cette époque apparaît une série de ruptures dans le discours lexicographique, à commencer par l'emploi substantivé attesté dans la 6<sup>e</sup> édition du dictionnaire de l'Académie (1835). Dans le même temps, le sens s'individualise à la faveur de la valorisation du trait de réussite artistique (« Ouvrage [...] que les hommes de goût regardent comme un modèle ») — concurrencé par l'excellence conceptuelle, dans différents genres d'écrits. De ce fait, le nom *classique* apparaît très proche de *chef-d'œuvre*, défini comme une « [œ]uvre d'art, littéraire ou non, qui touche à la perfection » (TLFi). À ce stade, *chef-d'œuvre* et *classique* forment un couple de paronymes, le premier mettant l'accent sur la dimension esthétique, le second sur la valeur sociale du point de vue de la réception institutionnelle.

La notion de classique est proche, mais distincte, de celle de chef-d'œuvre. Les deux soulèvent la question de la postérité d'une œuvre, mais ont des connotations différentes. Le terme de *chef-d'œuvre* met l'accent sur le degré d'achèvement d'une œuvre en elle-même ou par rapport aux autres œuvres d'un artiste, et sous-tend l'idée de maîtrise de l'artiste, ou bien, dans une perspective romantique, son inspiration, voire son génie. La notion du *classique*, en revanche, se réfère de manière plus large à la réception de l'œuvre, à la reconnaissance durable qu'elle obtient au sein de la société qui la reçoit, et à l'importance qu'elle prend dans la culture dont elle fait partie. (Desjardins et Rodan 16)

Contrairement au *classique*, la postérité n'est pas un trait sémantique inhérent du *chef-d'œuvre*, mais plutôt un trait virtuel: il existe ainsi une hiérarchisation différente des traits sémantiques pour chacun des deux termes. La coexistence, dans le lexique, des deux items *chef-d'œuvre* et *classique* impliquerait que tout chef-d'œuvre ne devient pas un classique (le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse cite en exemples Valmiki, Vyasa et Firdousi). Il serait par conséquent plus juste de considérer que le classique entretient une relation synecdochique (par inclusion) avec le chef-d'œuvre. Les noms *chef-d'œuvre* et *classique* constituent de la sorte un micro-système lexical stable en langue, dont l'hyperonyme est *œuvre*.

Le second trait essentiel du mot *classique*, « qui a soutenu l'épreuve du temps », implicite dans les définitions des dix-septième et dix-huitième siècles, se trouve par ailleurs explicité. Simultanément, une première évolution sémantique tient à l'élargissement de l'aire linguistique des classiques (« modèles dans une langue quelconque »). Ainsi s'ouvre un nouveau champ à la constitution des corpus classiques, amorçant, comme par compensation, la réduction de l'empan temporel qui constituait l'un des critères de classicisation. C'est après la Révolution française en effet que s'est imposé le sens spécifique de « relatif à la période classique de l'histoire de France », période dotée d'une ambivalence symbolique: fortement valorisée, ainsi qu'en témoigne l'histoire de l'enseignement littéraire, tout en étant soumise à l'opprobre du dix-neuvième siècle vis-à-vis de l'Ancien Régime. La distance temporelle qui autorise la constitution d'un répertoire d'œuvres « classiques » françaises se mue alors en distanciation voire en relégation critique, accusée par l'opposition historique et polémique à *romantique*. L'amenuisement de l'empan temporel s'accomplit en parallèle à l'évolution de la langue et au développement de la société moderne au dix-neuvième siècle, dont la mutation condamne progressivement à l'obsolescence le modèle culturel d'avant la Révolution de 1789. L'ordre variable de présentation des acceptions du terme *classique* offre peut-être un écho des polémiques qui se manifestent autour de la constitution d'un corpus de classiques au dix-neuvième siècle: « ce qui a rapport aux classes des collègues » est rétrogradé à un

rang subalterne dans l'Académie (1835), tandis qu'à l'inverse, dans le dictionnaire de Littré, cette définition précède celle de « modèle ».

Ces différentes acceptions sont reprises par les dictionnaires du vingtième siècle dans un ordre variable, mais l'élément nouveau est que le mot présente une plus large extension d'emploi: il s'applique désormais à tous les domaines, non seulement esthétique mais également économique, politique, militaire, sportif, etc., et finit par prendre le sens figuré de « très répandu ». La 8<sup>e</sup> édition de l'Académie (1932) ne change pas ses formulations mais replace en tête de l'article le rapport avec les classes, tandis que la 9<sup>e</sup> édition (1992 pour le tome I) explicite le lien de cause à conséquence entre le modèle et l'école: « 1. Qui est étudié dans les classes parce que tenu pour un modèle d'excellence. » Cette même édition présente cependant une évolution notable, puisque ce n'est plus que « par extension » que le *classique* est défini comme un ouvrage « qui a soutenu l'épreuve du temps, qui est généralement connu, étudié et qui sert de référence ». Il s'opère donc un renversement dans la hiérarchie des traits définitoires, qui confère à l'acception de « passage à la postérité » un statut dérivé. Corollairement au déclasserement du trait d'éloignement temporel s'observe un décentrement en matière de corpus, car si le mot demeure « [r]elatif aux auteurs et aux artistes de l'antiquité grecque et romaine regardée comme base de la civilisation », ce n'est plus guère qu'au rang d'emploi particulier. Le mot se maintient donc dans toute sa complexité, accentuée par la fragilisation du trait sémantique de durée et l'élargissement des domaines d'emploi.

Critiques et historiens de la littérature ont exploré la problématique de la notion en explicitant la question de sa définition: « Qu'est-ce qu'un classique? » Témoin de l'effervescence du dix-neuvième siècle autour de la notion, Sainte-Beuve reprend, en les développant, les traits définitoires enregistrés par les dictionnaires, et insiste sur le fait que « [l]'idée de *classique* implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure » (40). Ce même critère est au cœur de la réflexion de Louis Petit de Julleville, qui explique la prééminence des classiques français du dix-septième siècle par l'influence considérable des auteurs anciens sur ces derniers, et par leur rôle dans la formation de l'esprit national. La partie encyclopédique du *Grand Larousse universel du XIX<sup>e</sup> siècle* développe la notion de classique en des termes qui la rangent du côté du chef-d'œuvre: « ouvrage qui approche le plus possible de la perfection de l'art. Mais qu'est-ce que la perfection en littérature? Je répondrai avec Hegel: c'est le rapport adéquat du fond et de la forme, de la pensée et de l'expression ». Cette position rejoint la vision de Flaubert à la même époque.

Il reste à voir en quoi consiste concrètement le classicisme (au sens étendu). Les critères de la valeur classique varient selon les auteurs. Sainte-Beuve se fait le promoteur de l'esthétique française du dix-septième siècle en considérant le style classique comme un style moyen: « les classiques par excellence, ce seraient les écrivains d'un ordre moyen, [...] écrivains modérés » (18). Le classicisme a été défini comme une esthétique de l'universel (Viala), à l'opposé de l'aspect documentaire, historique et social. Louis Petit de Julleville s'interroge sur le processus de constitution des classiques dans une perspective poétique: il s'agit pour lui de dégager les composantes d'une œuvre permettant de justifier le statut de classique (je souligne): « Qu'est-ce qu'un classique? [...] À *quels signes* reconnaîtra-t-on les écrivains qui ont mérité cet honneur d'être préférés [pour] former, pendant des siècles, le fond commun, solide et permanent de l'éducation littéraire et morale de la jeunesse? » (891). En des termes proches de la notion d'universalité, il dégage la qualité garantissant la survie d'une œuvre dans la durée, soit une forme d'abstraction:

« Quoique profondément imprégnés de l'esprit de leur temps, ils ont élevé leurs idées à un assez haut degré de généralité, leur style à un assez haut degré de perfection, pour que chaque époque puisse trouver chez eux des maîtres » (896). La perfection du style constituerait donc un trait de généralité, garant de la transmission. François Rastier adopte un critère différent, voire opposé, en avançant qu'un texte accède au statut d'*œuvre* par son « caractère, qui le rend singulier et irremplaçable, et lui permet ainsi d'ouvrir la tradition interprétative qui peut l'ériger en classique » (5).

En définitive, l'idée de classique apparaît fondée sur des concepts peu consistants, jamais réellement définis ni démontrés : l'universalité prônée *a priori* est sujette à caution tant les différences culturelles sont accusées entre les peuples ; et qu'entend-on par « style », notion éminemment problématique ? Celui de Proust, fondé sur la « belle langue », se présentait d'emblée comme un bon candidat à la classicisation, alors que celui de Céline, pétri d'oralité, de traits populaires et d'agrammaticalité, partait avec un handicap : pourtant, ces auteurs sont tous deux considérés comme des (voire les) écrivains majeurs du vingtième siècle. Cela prouve encore que le critère d'édification morale et sociale, implicite dans les approches traditionnelles de l'œuvre classique, est éminemment contestable. La notion de classique dans sa version contemporaine introduit l'idée d'un synchronisme bien éloigné des définitions atemporelles et universelles du mot *classique*, comme nous allons l'envisager à présent.

Le *Trésor de la Langue Française* (1977 pour le volume concerné), s'agissant du domaine littéraire, propose une synthèse des définitions antérieures qui remet la référence à l'antiquité au premier plan, suivie de la référence à « l'époque classique française ». Le trait de modèle est réintroduit *in fine*, conjointement à l'extension géographique et historique attestée dès 1835 par l'Académie: « Auteur (de pays ou d'époque divers) digne de servir de modèles aux générations futures. » Si au dix-neuvième siècle le mot *classique* s'opposait radicalement à *romantique*, il est devenu possible aujourd'hui de parler de « classique (de l'époque) romantique ». Bien que l'expression « classique contemporain » soit récente, le fait ne serait pas nouveau (Mlle de Scudéry, *Voiture* ou *Ménage*, au dix-septième siècle par exemple, d'après Alain Viala). Avec les temps modernes, au sens que les historiens donnent à ce terme (de la Renaissance à la Révolution française), la supériorité du présent sur le passé monte en puissance, ce dont témoigne, dès le dix-septième siècle, la querelle des Anciens et des Modernes. Au vingtième siècle, le cas de Colette est un exemple de classicisation contemporaine, puisqu'à sa mort, en 1954, elle fut la deuxième femme (et la première écrivaine) à bénéficier d'obsèques nationales, hommage par ailleurs rare pour les écrivains. Selon Proust, pourtant, « les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu comme tel » (Compagnon 4). C'est l'argument qui a longtemps justifié la mise à l'écart de la littérature contemporaine par l'Université française, jusqu'aux années 1980, tandis qu'elle était déjà considérée comme un objet d'étude légitime par les universitaires nord-américains. L'usage du mot *classique* dans les discours contemporains révèle désormais l'occultation du trait d'éloignement temporel, dont nous avons vu qu'il perdurait dans les définitions du vingtième siècle avec une forme d'atténuation. Si les prémisses de ce phénomène remontent au dix-septième siècle, elles se trouvent clairement énoncées dans une citation présentée par le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse: « Toute grande époque produit une littérature qui devient CLASSIQUE. (E. Scherer) ». La qualification du nom *classique* opère (à moins qu'elle ne la trahisse) une mutation sémantique du mot. À cet égard, le nom de certaines collections éditoriales actuelles est éloquent: « Classiques & contemporains »

(Magnard), « Les classiques d'aujourd'hui » (Livre de Poche, collection créée en 1995 et arrêtée en 2008). L'expression « classiques modernes », livres dont on parie qu'ils deviendront des classiques, fait par ailleurs partie des rubriques du site [www.babelio.com](http://www.babelio.com), et a pu faire l'objet d'un article de presse épinglant cette « créature hybride »:

Dans un récent numéro de *Lire* (n° 301, décembre 2001–janvier 2002), Pierre Assouline relevait le slogan destiné au lancement du *Dictionnaire des écrivains de langue française*, publié en deux volumes chez Larousse: « De Chrétien de Troyes à Houellebecq... rien ne vaut un bon classique ». C'est ce qu'on appelle une démonstration par l'absurde. Michel Houellebecq est à coup sûr un romancier original, un novateur dont les livres tranchent avec le tout-venant de la production éditoriale. Mais tout de même, Chrétien de Troyes! [...] Avant 1945, nous avons affaire à des classiques tout court; après 1945, à des classiques modernes. L'exercice ne devient délicat qu'avec les contemporains. [...] Un classique, justement, a pour caractéristique de démoder tous les livres antérieurs et tous ceux qu'on écrira après. [...] C'est cela, un classique: un livre qui change notre vision des choses. (Sénécal)

Si la datation de l'émergence de cette conception est discutable, celle-ci est ensuite confrontée à une définition personnelle de la notion de classique qui s'inscrit dans la pensée moderne du changement et du progrès. Contemporaine de l'affaiblissement, voire de la disparition de la distinction entre grands et petits classiques (qui remettait en cause l'idée de classique comme chef-d'œuvre), l'expression « classique moderne » est symptomatique de la pensée du « sujet démocratique », c'est-à-dire du sujet parlant moderne (Stadius), en opposition à la littérature classique qui, « inspirée presque uniquement par des modèles grecs et latins, a été, au dix-septième siècle tout au moins, une littérature de classe, volontairement éloignée de la vie populaire et même de la vie nationale » (Bally 19–20).

Comme l'indique Hubert Bricaud dans un blog, « [l]'expression oxymorique de 'classiques modernes' peut s'entendre [...] de deux manières: au sens de classiques anciens toujours contemporains (vivants) ou au sens de modernes (auteurs du vingtième siècle) consacrés comme auteurs de référence ». L'expression manifeste donc une ambivalence dont seul le second versant est paradoxal. Sans pour autant en être dérivé, le mot *mode* est inclus dans le mot *moderne*, divergence qui rejoint la vision d'Antoine Compagnon, selon qui « [l]e vrai moderne devient classique au lieu de passer de mode ». Un tel processus est subordonné au dogme moderne du progrès de l'art, lui-même noué aux changements socioculturels majeurs du dix-neuvième siècle qui renouvellent les objets de la peinture littéraire:

[D]epuis [Louis XIV] sont survenus d'autres hommes, d'autres événements, d'autres passions et d'autres peintres; nouvelle source d'études à faire, à laquelle il faut en joindre une autre, plus grande et plus féconde, celle d'un peuple qui n'était rien et qui est devenu tout, grâce à une révolution destinée à renouveler le monde. (Duckett 689)

Deux temporalités, classicisation à court et à long terme, coexistent donc désormais, le « classique en devenir » et le « classique en son temps » (Compagnon 3).

Sainte-Beuve mettait en garde vis à vis des « classiques précoces »: « il n'est pas bon de paraître trop vite et d'emblée classique à ses contemporains; on a grande chance alors de ne pas rester tel pour la postérité » (49). La frontière entre le classique contemporain et l'œuvre à succès est relativement mince en effet. C'est sans doute ce que vise à dénoncer la formule paradoxale: figure subversive, le paradoxe est une « affirmation qui, au premier abord, paraît choquante ou absurde, mais qui, à la

réflexion, est conforme à la réalité » (Morier 864). Reposant sur un conflit conceptuel, le paradoxe est une figure polémique, anticonformiste, lieu d'un conflit idéologique:

[Le paradoxe et l'oxymore] brusquent le lecteur pour qu'il ouvre les yeux. Chaque fois que l'esprit s'endort sur des idées reçues, chaque fois qu'il donne raison aux grossières évidences, celles de la matière, du pouvoir établi, de la vie pratique, le poète, le philosophe et le prophète sont là pour le frapper de paradoxes [...]. Le paradoxe est l'arme de l'esprit militant. (*Ibid.*)

Le classicisme contemporain, relevant d'une conception extensive du classique, est dès lors susceptible de porter sur toutes sortes de textes, comme on l'observe depuis quelques années dans les programmes scolaires, où se côtoient des classiques du dix-septième siècle, des classiques pour la jeunesse aussi bien que des parangons de la production commerciale.

À ces considérations font écho les réflexions récentes de l'écrivain Italo Calvino et de l'essayiste Charles Dantzig, qui manifestent l'imaginaire de la notion. Chez ce dernier, elle travaille en sous-main celle de chef-d'œuvre, donnée comme l'objet explicite du livre. Ainsi peut-on lire des expressions contradictoires qui semblent dialoguer avec les discours antérieurs sur les classiques: le chef-d'œuvre connaît une « jeunesse éternelle », à l'instar du classique dans sa version traditionnelle, mais il peut tout aussi bien « s'éteindre un jour »; d'autre part « le chef-d'œuvre n'a pas de modèle », contrairement au classique. Charles Dantzig met surtout en avant l'idée qu'il « n'y a pas de sujet au chef-d'œuvre que la forme même de ce chef-d'œuvre » (75, 42, 269), ce qui rejoint l'importance du style pour le classique, pointée par Louis Petit de Julleville.

Le dix-neuvième siècle a certes percé « des boulevards mémoriels que nous arpentons encore aujourd'hui », créant les différentes versions du canon littéraire (le discours scolaire et la vulgate universitaire notamment), mais c'est la racine sémantique même de la notion de classicisme (au sens étendu) qui a amorcé une mutation à travers « [l]es manières dont le dix-neuvième siècle périodise et nomme le passé, ses arbitrages institutionnels, ses choix éditoriaux, les processus d'invisibilisation à l'œuvre pour produire un passé acceptable et fédérateur, bref, toutes les stratégies visant à forger un héritage classique » (Antoine-Mahut et Zéchan iv). Contrairement aux associations *chef-d'œuvre moderne*, *chef-d'œuvre contemporain* et *chef-d'œuvre d'aujourd'hui*, les collocations *classique moderne*, *classique contemporain* et *classique d'aujourd'hui* peuvent bien sembler quelque peu monstrueuses eu égard aux définitions du mot *classique*. Il en est une autre qui l'est encore davantage, *classique démodé*, avec laquelle une étape supplémentaire est franchie dans l'évolution sémantique de son noyau.

La conception d'un « classicisme moderne » présuppose l'idée de classique démodé. Le raisonnement d'Alain Viala présente un point de flottement révélateur des usages contemporains: « Modèles de longue durée; qui donc ne relèvent pas de la mode—même si, par moments dans l'histoire, le classique revient à la mode » (Viala 1993 28). Le contenu de la restriction, introduite par un marqueur du paradoxe, présuppose en effet que le classique est susceptible de se démoder—ce qui contredit la première assertion portant sur la durée des classiques. Les classiques n'échappent pas toujours à l'oubli sur la longue durée. Si le dix-neuvième siècle a constitué un temps de stabilisation et de fixation institutionnelle de l'histoire littéraire, la doxa plaide aujourd'hui en faveur de la « relativité du statut de classique » (21), y compris à l'école, où les corpus ont été renouvelés au dix-neuvième siècle, et le sont aujourd'hui depuis la fin du vingtième siècle, après une période de relative stabilité:

« *Habitus*, effets de réification liés aux routines scolaires engendrent donc tout à la fois la naturalisation, la perpétuation des corpus mais aussi leur usure et leur remise en cause » (Rouxel 119). Le phénomène présente néanmoins un caractère graduel, aussi bien dans le temps que dans l'espace des lecteurs. Ainsi les grands textes de l'antiquité, fortement institutionnalisés, continuent certes de faire l'objet d'un consensus, mais au sein d'un cercle restreint de spécialistes érudits et d'initiés—un public très cultivé. De sorte que la notion de classique démodé peut s'appliquer soit à des œuvres qui ne sont plus lues que par un groupe réduit de lecteurs, soit à des œuvres qui n'ont jamais vraiment conquis une audience élargie, comme certains classiques universitaires. L'évolution porte bien au-delà de la constitution des corpus, c'est la connotation, la valeur du terme *classique* qui a changé en matière de littérature, elle est devenue ambivalente, voire paradoxale du fait que le mot rappelle la tradition scolaire « certes prestigieuse, mais aussi quelque peu désuète » (Bricaud). L'exemple des réactions déclenchées par la « petite phrase » de Nicolas Sarkozy, le 23 février 2006, alors qu'il n'était pas encore président de la République, dénigrant *La Princesse de Clèves*, texte proposé au programme d'un concours administratif, est encore dans les esprits : le roman de M<sup>me</sup> de La Fayette en a bénéficié d'un regain d'audience.

La critique du classique émerge au dix-neuvième siècle, trouvant peut-être son origine dans le *Dictionnaire des idées reçues* et le *Catalogue des idées chic* de Flaubert (1913): « Classiques (Les). On est censé les connaître. — Se moquer des études classiques ». Les dictionnaires encyclopédiques de l'époque répercutent cette évolution: « Aujourd'hui, ceux qui sont classiques n'osent plus l'avouer » (Larousse). La perfection classique est même dénoncée comme un mythe:

Il n'existe point [...] d'écrivains modèles qu'on puisse adopter en tout comme des autorités infaillibles. [...] Anciens ou modernes, point d'auteurs sans défauts et même sans défauts graves, par conséquent point de maîtres par lesquels on doive jurer, point d'ouvrages à consulter comme des oracles. (Duckett 687)

En soulignant les anachronismes sur lesquels repose l'admiration pour les auteurs anciens, Louis Petit de Julleville met en évidence que le trait de distance temporelle, nécessaire à la constitution des classiques, constitue paradoxalement la faille de l'édifice classique, il est à double tranchant:

L'antiquité grecque et latine s'éloigne de nous tous les jours. Et, sans doute, le passé ne cesse jamais de fuir plus loin du présent. Mais il semble que cette fuite est plus ou moins rapide selon les époques. Jamais elle ne fut plus précipitée qu'à cette fin du dix-neuvième siècle; et déjà les Grecs et les Romains paraissent aux générations nouvelles, quelque chose de très lointain [...]. L'influence de l'antiquité sur l'esprit moderne va diminuant tous les jours. (892–93)

L'usure générale des contenus et des formes tiendrait au « déclin des horizons [...] esthétiques, idéologiques, culturels dont ils [les écrivains] participaient » (Rubino §3). Les pratiques socioculturelles sont très fortement en cause dans la mesure où elles modifient l'horizon d'attente du lectorat:

[I]l est des modélisations qui, si prestigieuses qu'elles aient été un temps durant, s'affaiblissent quand les données historiques (l'existence d'un milieu et de ses pratiques) qui avaient fait leur succès se sont disloquées: tel est le sort des « classiques tombés du panthéon » que furent des écrivains comme Voiture ou Sarasin, élevés au rang de modèles dès le dix-septième siècle, mais ensuite déçus au fil du dix-huitième, parce que les pratiques mondaines de la littérature auxquelles ils répondaient perdaient de leur prégnance. (Viala 1993 21)

L'on assiste, à partir du dix-neuvième siècle, à une mutation culturelle d'envergure qui renforce l'effet produit par la distance temporelle:

Chose étrange, et qui paraît d'abord contradictoire! en même temps que la foule oublie de plus en plus l'antiquité, un petit nombre d'érudits en ont de mieux en mieux pénétré la science. [...] Un si grand progrès d'une part, un tel recul d'autre part, semblent des mouvements contradictoires; en fait ils sont étroitement liés. C'est parce qu'une élite a creusé plus avant dans l'étude de l'antiquité que la foule s'est de plus en plus détachée des anciens. En effet tout ce grand effort de la science aboutit à nous révéler que les anciens sont bien plus éloignés de nous, et plus différents qu'ils ne semblaient jadis qu'entre les sociétés antiques et la nôtre, il a des divergences irréductibles. (Petit de Julleville 893)

Tandis que la querelle des Anciens et des Modernes, au dix-septième siècle, affrontait les œuvres en langues anciennes et les œuvres en langue française, alors en voie de fixation, l'opposition entre classiques toujours vivants et classiques démodés confronte aujourd'hui des œuvres écrites dans une même langue, voire dans un même état de langue. Dans cette perspective, seuls Proust et Claudel ont survécu (je souligne)

de cette génération merveilleuse de 1870 — Gide, Claudel, Valéry et Proust —, ce quatuor comparable aux classiques du Dix-septième siècle — Corneille, Molière, Racine et La Fontaine [...]. Mais Gide et surtout Valéry connaissent un purgatoire, Valéry dont Barthes jugeait la poésie néo-classique et élégante totalement *démodée*, anachronique et illisible, mais sauvait encore *Monsieur Teste* il y a trente ans, comme André Breton avant lui. Or même *Monsieur Teste*, la véritable ouverture du XX<sup>e</sup> siècle, est à présent inconnu; il n'est d'ailleurs plus disponible en poche pour le moment. (Compagnon 1)

Mais l'auteur de ces propos ne propose pas d'explication pour le purgatoire de Gide et Valéry. Si pour le premier il est possible d'avancer l'hypothèse de la forte concurrence dans le champ romanesque de l'époque, qu'en est-il du second? Et comment expliquer la disjonction entre les quatre écrivains? Cela oblige à considérer certains classiques comme davantage que d'autres ancrés dans leur époque, et par conséquent à relativiser le rôle de l'évolution socioculturelle—sinon comment expliquer, de ce point de vue, la survie des uns et non des autres? Le style étant au centre de la définition du classique, il convient de le prendre en compte comme facteur de survie. Il constitue d'abord un critère décisif lorsqu'il s'agit de distinguer les œuvres des chefs-d'œuvre:

[L]a synopsis du texte d'Anglemont rend compte de cette occultation des préoccupations stylistiques au seul profit de l'illusoire intérêt d'un suspens narratif, et, partant, découvre les raisons du discrédit dans lequel a vite sombré *Le prédestiné*, faute pour son auteur d'avoir suffisamment sondé les implications de l'écriture, et de s'être élevé au-dessus d'une anecdote triviale que le style du récit était incapable de soutenir en tant que forme-sens originale et opératoire. (Saint-Gerand 212)

Le classicisme au sens étroit—œuvres de l'époque classique française, conçues comme parangons des œuvres pérennes—se définit couramment par l'unité et la *simplicité*, garants de la postérité de l'œuvre: « un classique, de façon moins sociologique [...], plus historique, plus critique, c'est aussi un écrivain dont les qualités principales sont, dit-on, la raison, la concision, l'ordre, la mesure, la réserve, l'équilibre, l'harmonie, la simplicité, la modération, etc. » (Compagnon 2). À cette vision doxique, Compagnon oppose la *complexité* comme définition moderne du classique, en s'appuyant sur le cas de Proust, dont la « grandeur [...] est d'avoir compris que le désordre est l'état du monde », et par qui « la vie, dans sa complexité

aléatoire, chaotique, était entrée dans le roman ». En vertu du principe de convergence des niveaux, « chaque longue phrase de la *Recherche* est [...] aussi complexe que la *Recherche* dans son entier » (7–10)—mais la formule n’est pas exempte de rhétorique et d’une certaine facilité conceptuelle. Tout style étant nécessairement en relation avec une vision, une sensibilité et des valeurs inscrites dans son époque, il participe au premier chef des formes démodables. Seuls les styles extrêmes, plutôt que les styles moyens, seraient-ils dès lors indémodables? Le « non style » opposé à la « surcharge » (l’écriture symboliste par exemple), reformulation de « [l]a vieille antithèse de l’art classique et du baroque » (3). Cette dichotomie affleurerait déjà sous la plume du dix-neuvième siècle:

[N]e pouvons-nous croire encore que l’antiquité nous enseignera toujours les secrets de la forme, et son art merveilleux du style? [...] Le sens, le goût, l’intelligence de cette beauté simple, exquise, naturelle, se perdra peu à peu parmi des générations préoccupées d’autres soucis, sollicitées par d’autres admirations, et de plus en plus condamnées à une sorte d’éclectisme banal par le nombre et la variété infinie des choses que fait passer sous nos yeux le monde agrandi et parcouru en tous sens. [...] notre goût s’élargira jusqu’à tout embrasser avec une égale complaisance; jusqu’à tout accepter parce que tout est curieux; sans rien aimer passionnément, c’est-à-dire exclusivement. (Petit de Julleville 894)

Si l’on admet que tout chef-d’œuvre n’accède pas nécessairement au statut de classique, l’inverse devrait donc être vrai également. La distinction entre *minores* et *majores*, qui participe de la définition du mot *classique*, fonde la conception répandue que la résistance d’une œuvre au temps serait fonction de son degré de réussite artistique. Saint-Gerand a montré, à partir du style, les raisons de l’oubli d’œuvres mineures du dix-neuvième siècle. Cette conception est pourtant démentie par l’usage, la distinction étant faite depuis le dix-neuvième siècle entre « grands » (Académie 9<sup>e</sup> éd.) et « petits » classiques, ou « du second ordre » (Sainte-Beuve 47). Témoignant d’une vision scalaire, Sainte-Beuve évoque « le plus grand des classiques », Shakespeare (50). Des emplois analogues sont observables pour le mot *chef-d’œuvre*: « chefs-d’œuvre moyens », « supérieurs », « latéraux » ou « satellitaires » (Dantzig 112, 171 et 215). À la faveur de ces requalifications, les mots *chef-d’œuvre* et *classique* se trouvent déconnectés, le sémème du second n’est plus inclus dans celui du premier, ils n’entretiennent plus qu’une relation d’intersection. Il conviendra par conséquent d’envisager, pour l’érosion des classiques, une explication moins axiologique que le défaut de perfection formelle et d’universalité.

En résumé, pour conclure, alors que les formulations *classique moderne* et *classique contemporain* annulent le trait d’éloignement temporel qui était à l’origine la condition nécessaire à l’accès d’une œuvre à la postérité, le *classique démodé* nie le critère de durée (œuvres pour le futur) qui seul permet pourtant, en langue, de distinguer le classique du chef-d’œuvre. De surcroît, l’expression « petit classique » remet en question le trait d’excellence qui est au fondement de la notion de modèle. Ces inversions sémantiques en discours subvertissent les valeurs: les requalifications de la notion de *classique* aboutissent à une disqualification. Si « la mode est au classique » (Viala 1992), la prolifération du mot *classique* coexiste avec sa valeur péjorative, liée aux institutions académiques, dans le domaine littéraire et plus largement esthétique (« Classique mais pas has been » est le nom d’une émission de France Culture consacrée à la musique). À l’image du mot *style*—auquel il est conceptuellement fortement lié—il connaît un large spectre d’usages. Employé comme caractérisant à l’origine, de manière absolue (un auteur ou un livre classique),

sa substantivation a essentialisé la notion, et sous l'effet de l'adjonction d'expansions au fil du temps (classiques anciens, français, anglais; modernes, contemporains, d'aujourd'hui; petits ou grands; à la mode, démodés), son contenu notionnel s'est infléchi à tel point que l'on peut parler d'une mutation sémantique consistant en la perte des traits inhérents du mot. En révoquant le critère de la durée, la notion de classique a subi une révolution culturelle imputable au dogme moderne de l'originalité, exacerbé et dégradé tout à la fois, à la fin du vingtième siècle, par la doxa consumériste, fondée sur l'éphémère. À l'horizon se profile une inquiétude radicale exprimée dès la fin du dix-neuvième siècle: « Qu'arrivera-t-il alors de notre littérature? Affranchie des Grecs et des Romains par l'oubli presque complet de leurs langues, voudra-t-elle se passer tout à fait de 'modèles', ne plus reconnaître de classiques? » (Petit de Julleville 895). Le vingtième siècle y a répondu par une redéfinition du classique: « [n]ous sommes plutôt tentés aujourd'hui de définir l'œuvre classique non pas comme l'œuvre intemporelle mais comme l'œuvre discordante dans tout présent » (Compagnon 7). Quoi qu'il en soit, c'est la pertinence de l'idée de classique comme critère de la valeur littéraire que cette évolution met en débat.

### Références

- Antoine-Mahut, Delphine, et Stéphane Zéchian, éd. *Les âges classiques du XIX<sup>e</sup> siècle*. Archives contemporaines, 2018. <eac.ac/books/9782813002174>.
- Aragon, Louis. *Blanche ou l'oubli*. 1967. *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 5. Éd. Daniel Bougnoux. Gallimard, 2003.
- Bally, Charles. *La crise du français*. 1930. Droz, 2004. 19–20.
- Bricaud, Hubert. « En littérature, les classiques ont-ils toujours quelque chose à nous dire? » <sophia-cholet.over-blog.com>.
- Calvino, Italo. *Pourquoi lire les classiques*. 1980. Trad. Jean-Paul Manganaro. Seuil, 1993.
- Compagnon, Antoine. « Le classique ». Conférence au collège de France. 26 février 2011. <college-de-france.fr>.
- Dantzig, Charles. *À propos des chefs-d'œuvre*. Grasset, 2013.
- Desjardins, Lucie, et Sébastien Roldan. « Le rapport au(x) classique(s) ». *Postures* 16 (2013). Éd. Anne Gibeau. <revuepostures.com/fr>. 16–24.
- Dictionnaire de l'Académie*. 1<sup>ère</sup> éd. 1694. <gallica.bnf.fr>.
- Dictionnaire universel français et latin (Dictionnaire de Trévoux)*. 1740. <cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux>.
- Duckett, William. *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: répertoire des connaissances usuelles*. 2<sup>e</sup> éd. 1853–1860. <gallica.bnf.fr>.
- Féraud, Jean-François. *Dictionnaire critique de la langue française*. Jean Mossy, 1787–1807.
- Fiorentino, Gianfranco, éd. « Les romanciers oubliés des années Trente ». *Revue italienne d'études françaises* 6 (2016). <rief.revues.org>.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. 1680. <gallica.bnf.fr>.
- Larousse, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. 1867–90.
- Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Vol. 3. Hachette, 1873–1877. <gallica.bnf.fr>.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 1961. PUF, 1998.
- Ouellet, François, éd. *Contre l'oubli: vingt écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle à redécouvrir*. Nota Bene, 2015.

- Petit de Julleville, Louis, éd. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*. Vol. 8. Armand Colin, 1899. <fr.wikisource.org>.
- Philippe, Gilles. « Parce qu'un nouvel auteur survient? Quelques réflexions sur le changement stylistique ». *Poétique* 181 (2017): 5–17.
- Rastier, François. « Vers une linguistique des styles ». *L'Information grammaticale* 89 (2001): 3–6.
- Richelet, Pierre. *Dictionnaire français*. Jean Herman Widerhold, 1690. <gallica.bnf.fr>.
- Rouxel, Annie. « Usure et renouvellement des corpus: l'école comme instance de classicisation ». *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*. Éd. Brigitte Louichon et Annie Rouxel. PU de Rennes, 2010.
- Rubino, Gianfranco. « Autour d'écrivains oubliés ». *Revue italienne d'études françaises* 6 (2016): par. 3. <rief.revues.org>.
- Sainte-Beuve. *Causeries du lundi*. 21 octobre 1850. <tierslivre.net>.
- Saint-Gerand, Jacques-Philippe. « *Un roman pour les cuisinières* d'Émile Cabanon: la recette de l'oubli... en 1834 » et « Écriture du destin et destin de l'écriture: *Le prédestiné* d'Édouard d'Anglemont ». *Morales du style*. PUF, 1993. 113–84 et 207–27.
- Sénécal, Didier. « Modernes et déjà classiques ». *L'Express*. 1<sup>er</sup> décembre 2003. <lexpress.fr/culture/livre/modernes-et-deja-classiques\_808655.html>.
- Stadius, Sophie. « Le rapport à la langue contemporain: éléments de réflexion pour un concept ». *Spirale* 43 (2009): 69–83. <persee.fr/doc/spira\_2118-724x\_2009\_sup\_43\_1\_1706>.
- Viala, Alain. « Qu'est-ce qu'un classique? » *Bulletin des bibliothèques de France* (1992). <bbf.enssib.fr>.
- . « Qu'est-ce qu'un classique? » *Littératures classiques* 19 (1993): 11–31.
- Zéchian, Stéphane. *L'invention des classiques: le « siècle de Louis XIV » existe-t-il?* CNRS, 2012.