



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 6, Juin 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4291>

Voir de loin. Extension du domaine de l'histoire littéraire

Marc Escola

Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. fr. de Étienne Dobenesque, préface de Laurent Jeanpierre, Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser », diff. Les Belles Lettres, 2008, 144 p. ISBN : 978-2-35096-046-3.



Pour citer cet article

Marc Escola, « Voir de loin. Extension du domaine de l'histoire littéraire », *Acta fabula*, vol. 9, n° 6, Essais critiques, Juin 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4291.php>, article mis en ligne le 25 Mai 2008, consulté le 29 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.4291

Voir de loin. Extension du domaine de l'histoire littéraire

Marc Escola

Le présent article a d'abord paru dans la livraison de mai-juin 2008 de la Revue internationale des livres et des idées (n° 5). Il est ici repris avec l'aimable autorisation de l'auteur et du comité de rédaction de la revue.

Faut-il se fier au titre, qui semble nous promettre, avec un peu de dépaysement, une curieuse promenade d'un schéma à un autre, ou alors au sous-titre plus austère qui affiche une singulière ambition ?

Après *l'Atlas du roman européen 1800-1900*¹, ce deuxième essai de Franco Moretti rendu accessible au public francophone par le patient travail des éditions Les Prairies Ordinaires² donne à ses lecteurs deux plaisirs à la fois : rien de plus sérieux, rien de plus froid de prime abord, que les nombreux diagrammes qui viennent espacer les pages de ce petit livre pour donner à voir d'un seul coup d'œil « l'essor du roman du XVIIIe au XXe siècle » dans cinq pays aussi différents que l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie, le Japon et le Nigeria, ou la généalogie du « discours indirect libre dans le récit moderne, 1800-2000 », soit : de Goethe et Austen à Roa Bastos ou Vargas Llosa... — et pourtant : la fascination pour les chiffres et l'érudition se conjuguent ici à une constante allégresse, à une rapidité de ton et, si l'on ose dire, à une hauteur de vues d'autant plus séduisantes qu'elles sont sans équivalent dans les travaux sur la littérature. Rien de plus mince au demeurant que cet essai d'une centaine de pages qui s'attache à des objets aussi massifs que l'histoire mondiale du roman, la géographie d'une immense famille de fictions narratives européennes au XIXe siècle (les *village stories*) ou encore la morphologie des intrigues dans l'ensemble des *detective fictions* contemporaines de Conan Doyle... — et cependant : c'est bien à une autre façon de lire qu'en appelle à chaque page ou presque Franco Moretti, assez conscient de proposer ici une manière de manifester « pour une autre histoire de la littérature ».

¹ F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Turin, Einaudi, 1997 ; *Atlas du roman européen 1800-1900*, trad. fr. J. Nicolas, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2000.

² Cette nouvelle parution constitue le deuxième titre de théorie littéraire offert en traduction par la collection « Penser/Croiser » dirigée par François Cusset et Rémy Toulouse, après *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* de Stanley Fish dont la *Revue Internationale des Livres et des Idées* avait rendu compte dans sa seconde livraison : « Les fables théoriques de Stanley Fish » par Marc Escola (en libre accès : <http://revuedeslivres.net/articles.php?id=72>).

Si Franco Moretti peut voir loin, c'est d'abord et surtout qu'il ne veut voir la littérature que de loin, selon le titre original italien³, et en la prenant de haut : rompant avec la pratique du *close reading*, qui domine très largement, de part et d'autre de l'Atlantique (« déconstruction » d'un côté, « explications de texte » ou microlectures de l'autre)⁴, des études littéraires attachées à l'irréductible singularité des textes sinon des seuls chefs-d'œuvre, l'historien italien se dispense à l'occasion d'ouvrir les livres pour se contenter de les compter, cartographier, mettre en série et les intégrer finalement à des graphiques. Imposant à la « réalité des textes » un « processus de réduction et d'abstraction délibéré », il défend non sans audace l'idée d'une lecture « à distance » (*distant reading*), où « la distance n'est pas un obstacle, mais *une forme spécifique de connaissance* » (p. 33), une approche attentive aux relations et aux ensembles plutôt qu'aux unités élémentaires⁵, une perspective radicalement diachronique donc, et qui emprunte sans ambages ses « modèles » aux disciplines les plus éloignées des études littéraires : « les graphes de l'histoire quantitative, les cartes de la géographie et les arbres de la théorie de l'évolution » qui viennent tour à tour donner forme aux trois sections de l'ouvrage.

Diagrammes et « modèles abstraits »

Qu'un changement d'échelle dans l'analyse des textes puisse induire un « saut » épistémologique décisif, tel est au fond la principale thèse que F. Moretti s'emploie à défendre. Appréhender telle ou telle œuvre (*Don Quichotte*, *Les Buddenbrook* ou les romans parisiens de Balzac dans *l'Atlas du roman européen*, les *Aventures de Sherlock Holmes* ou *Mansfield Park* de Jane Austen ici) « à distance », c'est entreprendre de reconstituer autour d'elle l'immense paysage des formes dont l'histoire littéraire, l'institution scolaire ou encore le « canon » l'avaient jusqu'ici séparée en l'instituant comme — *pour l'instituer en chef-d'œuvre et du même coup en parangon d'un genre*. Car la critique littéraire n'a que trop tendance à choisir un « individu représentatif » pour définir à partir de lui le genre dans son ensemble (*Sherlock Holmes* et la *detective fiction*, *Wilhelm Meister* et le *Bildungsroman*...), « comme s'il était possible d'annuler toute distance entre objet réel et objet de connaissance » (p. 108).

³ *La Letteratura vista da lontano*, Turin, Einaudi, 2005 ; la même année, F. Moretti donnait un texte anglais un peu différent de la version originale, sous le titre *Graphs, Maps, Trees* (Londres, Verso) : c'est celui-ci que l'auteur a souhaité voir traduire pour la version française.

⁴ Voir la troisième livraison de la revue *Fabula-LHT: Complications de texte. Les microlectures* (<http://www.fabula.org/lht/sommaire254.html>).

⁵ Cette pratique de *distant reading* se trouve théorisée dans « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, Jan-Feb 2000 (en libre accès : <http://www.newleftreview.org/A2094>). — Laurent Jeanpierre fait observer dans la préface de la présente édition française de *Graphes, cartes et arbres* que si Franco Moretti a lu beaucoup de livres, il « parle au moins autant d'un nombre incalculables de livres qu'il n'a pas lus », nous invitant ainsi à méditer la leçon d'un autre théoricien contemporain : Pierre Bayard dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Minuit, 2007.

À quoi donne-t-on ainsi congé en renonçant à produire une interprétation d'un texte du canon ? Tout à la fois aux textes, au canon, et à l'interprétation elle-même, soit tout ensemble : à l'idée que nous nous faisons de la valeur de certains textes au détriment de tous les autres. F. Moretti ne se fait pas faute de le rappeler : les meilleurs spécialistes du roman anglais du XIXe siècle, par exemple, travaillent en réalité sur à peine moins de 1% des romans publiés — combien sont-ils exactement ? « vingt mille, trente mille, personne ne sait vraiment... ». Inutile d'espérer les lire tous : il y faudrait tout un siècle. Le problème est moins une question de temps que de méthode. Un champ aussi vaste que celui du roman anglais du XIXe siècle ne saurait être dominé en rassemblant des monographies ; il n'est pas une somme de cas individuels, mais « un système qui doit être saisi comme tel, dans son ensemble » — et dont il faut d'abord tenter de se donner une représentation à la fois simple et « économe » : « une histoire littéraire plus rationnelle, voilà l'idée » (p. 36).

Déplacer le regard « des faits singuliers vers ceux qui apparaissent en masse » (p. 35), telle est précisément la fonction des trois « modèles abstraits » mis en œuvre et théoriquement médités dans les trois sections de l'essai.

Les *graphes* tout d'abord : ils offrent une simple représentation graphique de données quantitatives, relevant pour l'essentiel de l'histoire du livre et de l'édition qui fournissent sur « l'essor du roman » (*the rise of the novel*) un ensemble de données brutes peu ou mal exploitées jusqu'ici par les historiens de la littérature⁶. La première vertu de la dizaine de graphes proposés par F. Moretti tient dans le nivellement qu'ils opèrent ; ainsi du diagramme donnant à voir l'essor du roman en Angleterre (« Nombre de nouveaux romans publiés par an, moyenne par période de cinq ans », fig. 2, p. 41) : *Pamela* ou *Oliver Twist* n'y occupent pas plus de place que deux petits points impossibles à distinguer de tous les autres... Mais le second mérite de ces diagrammes consiste à rendre nécessaire une « pensée de la durée », dès lors qu'ils mettent en évidence l'existence de *cycles* : il faut apprendre à relier *théoriquement* le cas singulier à la série, celle-ci au cycle, et ce dernier au genre. La plupart des critiques, observe F. Moretti, s'attachent au seul « domaine circonscrit de l'événement et du cas singulier » ; à l'autre extrémité du spectre temporel, « la plupart des théoriciens se sentent à l'aise dans la très longue durée des structures pratiquement immuables ». « Mais le niveau intermédiaire, celui des cycles, est resté à peu près inexploré » des spécialistes de littérature. Faute sans doute d'avoir compris la spécificité de ce cadre temporel : les cycles constituent des « *structures temporaires à l'intérieur du flux de l'histoire* » ; « le temps bref est du pur flux sans

⁶ Signalons le regain d'intérêt des historiens pour l'analyse quantitative, dont témoigne la parution du manuel *Méthodes quantitatives pour l'historien* de C. Lemerrier & C. Zalc, La Découverte, 2008 (<http://www.fabula.org/actualites/article23097.php>) ; et le récent colloque « L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives », décembre 2008 (<http://www.fabula.org/actualites/article22464.php>).

structure, la longue durée de la pure structure sans flux, et les cycles sont la zone frontalière — instable — entre les deux. Des structures, parce qu'elles introduisent la répétition dans l'histoire, et donc de la régularité, de l'ordre, de la configuration ; temporaires, parce qu'elles sont brèves (dix, vingt, cinquante ans, cela dépend des théories) » (p. 47). Définition qui se trouve être aussi celle des *genres*, « agencements morphologiques qui *durent* dans le temps, mais toujours *un certain temps* seulement ».

Que peut par ailleurs une simple *carte* ? « Les cartes apportent-elles quoi que ce soit à notre connaissance de la littérature ? ». L'utilité de ce deuxième « modèle abstrait pour une autre histoire de la littérature », déjà révélée par l'*Atlas du roman*, est amplement démontrée dans la section suivante du présent essai, consacrée aux *village stories*, genre britannique populaire du premier XIXe siècle qui culmine avec la publication des cinq volumes de *Our village* de Mary Mitford (1824-1832) mais qui trouve son répondant aux mêmes dates dans d'autres aires linguistiques (les *Dorfgeschichten* d'Auerbach). Cartographier cette forme moderne de l'idylle (parcs, rivières, manoirs, paysages faiblement urbanisés...) et les tensions perceptibles entre centre et périphérie dans l'espace fictionnel, c'est pouvoir « discerner les différentes directions dans lesquelles la lutte des classes paysannes, les débuts de l'industrie et le processus de formation des États ont "transformé" la configuration des idylles du XIXe siècle », et donner à voir comment la force « externe » des vastes processus nationaux alors en cours « modifie la structure narrative initiale au point de la rendre méconnaissable » en révélant « la relation directe et presque tangible entre les conflits sociaux et la forme littéraire » (p. 99).

Le troisième « modèle abstrait » est emprunté, avec plus d'audace encore, à la biologie, particulièrement aux *arbres* des théories néo-darwiniennes de l'évolution. L'intérêt du modèle évolutionniste tient d'abord à ce que la morphologie et l'histoire y sont corrélés comme deux dimensions du même arbre — alors que « dans les études littéraires, la théorie de la forme ignore l'histoire tandis que le travail historique ignore la forme » (p. 101) ; mais les arbres darwiniens montrent aussi comment les formes changent et en changeant se mettent à diverger l'une de l'autre (« d'une origine commune unique à une immense variété de solutions ») dans une très longue durée qui obéit aux principes de « sélection naturelle » et d'extinction. La chose a été dès longtemps démontrée pour les familles linguistiques : « si le langage évolue par divergence, pourquoi pas la littérature ? » ou tout au moins les formes littéraires (p. 102). Pourquoi pas en effet ? Les débuts de la fiction policière britannique peuvent ainsi être représentés dans un arbre illustrant les relations entre Conan Doyle et ses contemporains immédiats, les « caractères » retenus tenant ici dans la présence d'indices (*clues*) et dans le fait que ces indices doivent être interprétables par le lecteur. Que révèle l'arborescence

dessinée ? Tout simplement le fait « formel » qu'un certain nombre des rivaux de Conan Doyle n'ont pas utilisé d'indices *et* le fait « historique » que ces auteurs sont très vite tombés dans l'oubli. Le constat vaut illustration d'une des lois du « marché littéraire » : « une compétition impitoyable fondée sur la forme » (les lecteurs qui apprécient un procédé narratif ne lisent pas les récits qui ne l'emploient pas, et ces récits disparaissent) ; la même loi amène les écrivains à « chercher dans toutes les directions » des procédés nouveaux, en les conduisant parfois « dans toutes sortes d'impasses insensées ». Divergence et extinction sont deux phénomènes logiquement solidaires, comme le soutenait déjà Darwin (p. 110).

L'arbre et la forêt : explication et interprétation

Graphes, cartes et arbres : quels est donc le statut respectif de ces trois « modèles abstraits » ? Les diagrammes en eux-mêmes n'expliquent rien ; ils révèlent des états ou des événements imperceptibles à l'œil nu, des faits proprement historiques que la lecture béate des chefs-d'œuvre nous a laissé trop longtemps ignorer.

Les graphes ne constituent pas des « modèles » au sens strict du terme, soient : « des versions simplifiées et intuitives d'une structure théorique » (p. 41) ; la recherche quantitative fournit des données, nullement leur interprétation. Les graphes proposés au sein de la première section de l'ouvrage dévoilent certes la « cadence secrète » de l'histoire du roman, mais ils illustrent davantage encore la vanité de la distinction usuelle entre « le roman » et les « sous-genres romanesques » (picaresque, roman d'analyse, *Bildungsroman*...) qui seraient des accidents toujours locaux et sans incidence théorique ; il n'y a pas de « substance de la forme » : le roman ne se développe pas comme une entité individuelle « mais en générant périodiquement un ensemble de genres, puis un autre, et encore un autre... » (p. 64). Le « roman » n'est rien d'autre que « *le système de ses genres* » ; réduire le roman à une seule forme fondamentale (réalisme, dialogisme, *romance*, méta-romans, etc.), c'est effacer les neuf dixièmes de l'histoire littéraire — « beaucoup trop ». Visualisé comme un arbre, le genre devient un « spectre de diversité » abstrait, dont aucun texte singulier ne pourra jamais représenter la multiplicité interne. Tel chef d'œuvre n'est au plus qu'une feuille sur l'arbre, parmi des milliers d'autres, « nullement habilitée à représenter le genre à elle seule » (p. 108). L'utilité des graphes tient précisément à ce qu'ils obligent à chercher ailleurs que dans des chiffres leur signification ; pour analyser des données quantitatives, il faut abandonner à un moment ou un autre l'univers quantitatif pour se tourner vers la morphologie : « évoquer la forme pour expliquer les chiffres » du marché littéraire ; « la quantification pose le problème, la forme apporte la solution » (p. 58).

Réaliser une carte, c'est « abstraire » une configuration (l'organisation circulaire et concentrique de l'espace romanesque dans le cas des *village stories*) du flux narratif où elle est invisible comme telle. La carte ne vaut pas comme explication : elle

montre seulement qu'il y a quelque chose « qui demande à être expliqué » (p. 74), en reliant le « substrat matériel du territoire physique » à une « carte de mentalité » dont émerge une « carte d'idéologie » (p. 77). La cartographie d'un monde fictionnel, « où le réel et l'imaginaire coexistent dans des proportions variables et le plus souvent insaisissables » (p. 99), lègue toujours « davantage que la *somme de ses parties* » : elle fait émerger des « qualités » tout simplement invisibles autrement. En faisant porter l'analyse non sur la spécificité des régions représentées mais sur leurs relations mutuelles, les cartes sont à lire comme des diagrammes de *forces*, suggère en outre F. Moretti en référence aux thèses de D'Arcy Thompson⁷ : représentation d'un conflit entre forces locales et forces nationales pour le corpus étudié de *village stories*, entre les « richesses du vieux monde et les ambitions de la jeunesse petite-bourgeoise » dans le cas du Paris balzacien. Les « modèles abstraits » en appellent par là même à une autre sociologie de la littérature : « déduire de la *forme* d'un objet les *forces* qui ont agi ou agissent sur elle : on ne voit pas de meilleure définition de ce que devrait être la sociologie de la littérature » (p. 92). « La forme en tant que force » ou « aspect le plus profondément social de la littérature » : F. Moretti fait partout prévaloir une conception matérialiste de l'histoire littéraire, dans une filiation assumée à la problématique marxiste des années 1960 et 1970, elle-même héritée des travaux du « cercle de Bakhtine », des formalistes russes⁸ ou de Lukàcs, et telle qu'elle fut naguère illustrée en Italie par Della Volpe.

Les diagrammes illustrent ainsi seulement le fait que quelque chose demande à être expliqué dans l'ensemble de « l'écosystème » littéraire. La modélisation vient donc offrir régulièrement quelques problèmes pour historien de la littérature, comme il y en a pour cruciverbistes ou joueurs d'échecs : pourquoi faut-il que les héros balzaciens habitent sur la rive gauche de la Seine ? comment comprendre qu'une part des *detective novels* de Conan Doyle n'ait pas rencontré le succès ? que dire des mutations inattendues du style indirect libre dans la littérature d'Europe de l'Est ou d'Amérique du Sud ?

« Des problèmes sans solution, c'est exactement ce dont nous avons besoin dans un champ comme le nôtre, où nous avons l'habitude de ne poser que les questions pour lesquelles nous avons déjà une réponse. » (p. 60). Car les explications proposées pour chacun des phénomènes historiques révélés par les diagrammes le sont comme de simples conjectures ; la réponse importe moins à F. Moretti que de démontrer à chaque fois « la totale *hétérogénéité du problème et de la solution* » — telle est peut-être la maxime centrale du « discours de la méthode » que constitue cet essai.

⁷ D'Arcy Wentworth Thompson, *Forme et croissance* [1942], trad. fr. par D. Teyssié, Seuil, 1994.

⁸ Les propositions de F. Moretti mériteraient d'être longuement confrontées aux thèses de Medvedev au sein du « cercle de Bakhtine », dont une traduction française vient enfin de paraître : *La Méthode formelle en littérature*, éd. & trad. de B. Vauthier & R. Comtet, Toulouse, P.U. Le Mirail, 2008 (<http://www.fabula.org/actualites/article23188.php>).

De carte en arbre et de graphe en diagramme, il s'agit pour l'historien de la littérature de donner partout priorité à l'enquête quant à l'évolution des formes sur le sens même des textes, et à « l'explication des structures générales sur l'interprétation des textes singuliers ». On ne trouvera donc pas ici une nouvelle lecture de *Waverley* ou des *Malavoglia*, mais un essai de définition de « ces configurations plus vastes qui conditionnent nécessairement » l'émergence des chefs-d'œuvre : « les cycles temporels qui déterminent l'essor et la chute des genres littéraires » (p. 126) comme de certains procédés, soit par exemple : « le faisceau de possibilités et de contraintes à l'intérieur duquel le style indirect libre a accompli ses diverses tâches symboliques », et qui permet d'appréhender ses différences d'emploi chez Flaubert, Dostoïevski ou Carpentier.

Des trois modèles convoqués, le troisième est sans doute celui qui ouvre les perspectives les plus riches « pour une autre histoire de la littérature », en prêtant possiblement le flanc à quelque polémique. « Tandis que les graphes abolissent toute différence qualitative dans leurs données, les arbres essaient d'articuler cette différence » (p. 111) ; parce qu'ils « signifient » en longueur *et* en profondeur, ils obligent à penser ensemble succession diachronique et écartement synchronique, en laissant à décider quel axe est le plus significatif. « L'impossibilité de "voir" le temps et l'espace véritablement en même temps est le signe d'une nouvelle conception de l'histoire de la littérature, où la littérature se déplace en même temps en avant *et de côté*, souvent plus de côté qu'en avant » (p. 125).

On ne se demandera pas ici s'il est finalement légitime de chercher à appliquer les modèles néo-darwiniens à la vie des formes et les théories biologiques à des productions culturelles, mais plutôt, avec L. Jeanpierre dans la préface de cette édition française (p. 24 *sq.*), si les principes « d'explication » que fait prévaloir F. Moretti sont *toujours* bien constants. Le principe (darwinien) régulièrement affiché veut en effet que, dans l'éventail des formes, procédés et traditions, seules persistent les « variations avantageuses » qui apparaissent ainsi comme le produit d'une « sélection naturelle ». Mais avantageuses *pour qui ?*, interroge L. Jeanpierre : pour leur auteur, qui peut en tirer profit matériel ou symbolique, pour ses lecteurs, qui trouvent à donner forme à leur expérience vécue dans tel genre ou procédé, ou pour le « milieu littéraire » qui renouvelle ainsi un mystérieux « équilibre » ? F. Moretti mobilise en définitive deux modèles divergents sinon concurrents de « l'évolution littéraire », comme en témoigne au passage une troublante note de bas de page : s'efforçant « d'expliquer » la régularité des trois vagues successives de romans épistolaires, gothiques puis historiques dans les publications anglaises de 1760 à 1850, Moretti se réfère à Chlovski (p. 48) pour poser que « le déclin d'un genre dominant est la condition nécessaire à l'envol de son successeur », avec un décalage d'un vingtaine d'années ; mais la note (n. 10, p. 129) vient afficher comme

un doute sur cette « dialectique purement interne de l'art, qui commence avec l'écart créatif et s'achève en automatisme morne », pour mettre davantage l'accent « sur la relation entre la forme et son contexte historique » : « un genre épuise ses potentialités — et le temps offre une occasion à un concurrent — lorsque sa forme n'est plus capable de représenter les aspects les plus significatifs du réel contemporain ». C'est donc tantôt dans la pression externe du « milieu littéraire » qu'il faut voir *de loin*, puisque F. Moretti n'entre jamais dans la description de ces « milieux », « l'explication » de telle mutation de l'écosystème, tandis qu'à d'autres moments l'historien est tenté d'isoler la « sélection naturelle » au sein de la cohérence intrinsèque et autonome des formes elles-mêmes... Comme le fait observer L. Jeanpierre encore : en prenant la littérature de haut pour la voir de loin, « F. Moretti a peut-être perdu au passage une échelle intermédiaire de l'analyse où sont présents les sujets véritables de l'activité littéraire, de l'écriture et de la lecture. Son objectivisme réactif l'empêche d'accorder une attention plus fine aux mécanismes sociaux et incarnés de sélection littéraire. On pense au rôle des institutions de légitimation et de consécration littéraire, mais aussi, plus simplement, aux lecteurs ordinaires et à leurs usages. »

Poétique et histoire

En affirmant en définitive que « les textes sont assurément les objets réels de la littérature » mais qu'ils ne peuvent pas constituer en eux-mêmes des « objets de connaissance » (p. 108), en affichant que les forces qui sont à l'œuvre dans l'histoire littéraire ne sont « nullement les textes mais les procédés et les genres, soit le très grand et le très petit », F. Moretti nous enseigne — en dépit du sous-titre donné à l'ouvrage et de la méfiance régulièrement affichée à l'égard de la « Théorie » — à *ne pas choisir entre la poétique et l'histoire littéraire*. Mais est-il bien le premier, et les principes affichés sont-ils tous également susceptibles de promouvoir une histoire littéraire radicalement « autre » ?

Dans une communication à la décade de Cerisy consacrée en juillet 1969 à « l'enseignement de la littérature » et ultérieurement recueillie sous le titre « Poétique et histoire », Gérard Genette soulignait déjà que les œuvres littéraires considérées dans leur texte ne pouvaient guère être l'objet d'une connaissance historique :

« Des œuvres littéraires considérées dans leur texte, et non dans leur genèse ou dans leur diffusion, on ne peut, diachroniquement, rien dire, si ce n'est qu'elles se succèdent. Or l'histoire, [...] n'est pas une science des successions mais des transformations : elle ne peut avoir pour objet que des réalités répondant à une double exigence de permanence et de variation. L'œuvre elle-même ne répond pas à cette double exigence, et c'est pourquoi sans doute elle doit en tant que telle rester l'objet de la *critique*. Et la critique, fondamentalement [...], ne peut pas être historique, parce qu'elle consiste toujours en un

rapport direct d'interprétation, je dirais plus volontiers d'imposition du sens, entre le critique et l'œuvre, et que ce rapport est essentiellement *anachronique*, au sens fort (et, pour l'historien, rédhitoire) de ce terme. Il me semble donc qu'en littérature, l'objet historique, c'est-à-dire à la fois durable et variable, ce n'est pas l'œuvre : ce sont ces éléments transcendants aux œuvres et constitutifs du jeu littéraire que l'on appellera pour aller vite les *formes* : par exemple, les codes rhétoriques, les techniques narratives, les structures poétiques, etc. Il existe une histoire des formes littéraires, comme de toutes les formes esthétiques, du seul fait qu'à travers les âges ces formes durent et se modifient »⁹.

F. Moretti vient donc une nouvelle fois rappeler que la ligne de démarcation ne passe pas entre histoire littéraire et « théorie », mais entre discours herméneutiques — les différentes formes de « critique » littéraire —, qui cherchent à cerner la *singularité* d'un texte ou d'une œuvre donnés, et les pratiques qui visent à construire des objets *transcendants* les textes ou les œuvres individuels : la « période » ou le « genre » sont bien des objets de statut épistémologique comparable¹⁰.

Que l'immanence des œuvres présuppose des données transcendantales : telle est en définitive la seule loi sûre de la création littéraire ; elle suffit à rendre pleinement légitimes *et* la construction de ces données *et* leur historicisation — histoire et théorie se situant ici sur la même branche de « l'arbre », communément opposées à l'activité « critique ». La leçon n'est peut-être pas neuve, mais elle est salutaire si elle peut indiquer aux études littéraires un autre terrain de jeux que les territoires de l'interprétation. On avait commencé à s'en persuader avec Stanley Fish : « on peut faire autre chose avec les textes que les interpréter ». F. Moretti fournit au moins un élément de réponse à la question d'un autre usage des livres : commençons donc à les compter et à les classer. Et après ? On verra bien.

⁹ G. Genette, « Poétique et histoire », [in :] *Figures III*, Seuil, 1972, p. 17-18.

¹⁰ Voir M. Escola, « Des possibles rapports de la poétique et de l'histoire littéraire », dans la première livraison de la revue *Fabula-LHT : Théorie et histoire littéraire* (<http://www.fabula.org/lht/sommaire46.html>).

PLAN

AUTEUR

Marc Escola

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mescola@free.fr