Chapitre 1 : Création, continuités et ruptures

Introduction :

Le XXème siècle a été, dans tous les domaines de la culture, une ère de rupture et de transgression. Avant même la Ière Guerre mondiale, le rejet de l’ordre « bourgeois » et la recherche de la nouveauté se rependent dans toutes les sphères créatives de la société, qu’elles soient purement artistiques ou intellectuelles. Dans l’art, on travaille sur les limites de la représentation. En littérature, on éclate les codes du genre romanesques (les structures narratives notamment). En philosophie, on rencontre une crise de la rationalité. Cette tendance rebelle du XXème siècle, révèle la pertinence du premier chapitre du deuxième thème.

Certains ont parlé, à propos du XXème siècle, de la fin de l’art et de la culture. C’est pourquoi, bien que cette tension entre continuité et rupture ait traversé toutes les époques à des degrés variés et selon des modalités différentes, étudier cet enjeu à l’aube du XXème siècle semble tout à fait pertinent.

Définitions des termes :

Création : Ce terme désigne à la fois le processus de production de quelque chose de nouveau, et le résultat auquel ce processus aboutit. La création cumule les deux valeurs de l’origine et de l’original, elle s’oppose à l’imitation ou à la reproduction.

Continuité : ce qui est rattaché à ce qui précède et persiste dans ce qui suit. La continuité est aussi une catégorie descriptive d’un courant ou d’une entreprise. La continuité va se décliner, avec les termes de tradition, héritage ou continuité.

Rupture : ce qui introduit une discontinuité avec ce qui précède, ce qui induit un changement (séparation brusque ou interruption). La rupture peut être subie ou volontairement provoquée.

Moderne :

Progrès : le progrès désigne un mouvement en avant, qui marque le passage à une étape ou un degré supérieur. Le progrès a une connotation éminemment méliorative.

Séance 1 : Peut-on rompre avec les modèles du passé ? La modernité peut-elle se passer de la tradition ? Est-il possible de faire du nouveau à partir de Rien ?

I. Les Querelles :

A. La Querelle opposant les « Anciens » et les « Modernes :

Tableau de présentation des Anciens et des Modernes :

|  |  |
| --- | --- |
| Anciens  | Modernes  |
| Chef de file : Boileau  | Chef de file : Perrault  |
| La Fontaine / La Bruyère / Racine / La Rochefoucauld  | Corneille / Molière / Lully / Fontenelle  |
| Souhaitent imiter les auteurs antiques, dont la littérature est considérée comme parfaite et épurée  | Souhaitent proposer une écriture nouvelle, une forme innovante.  |

Remarque essentielle à la compréhension des enjeux autour de la querelle entre les Anciens et les Modernes :

Le camp des Anciens a beau être conservateur sur le plan artistique, il n’est pas en son temps, particulièrement conservateur sur le plan politique. Les Modernes ne mettent pas leur talent au service d’une littérature rebelle sur le plan politique et morale, l’innovation littéraire qu’ils prônent doit d’abord servir à faire rayonner le Royaume de France et ses valeurs. Cet état de fait illustre bien la stabilité et la rigueur du « Grand Siècle », où les querelles artistiques ne bousculent jamais l’ordre établi, quelle que soit la position défendue. Les Anciens sacralisent les œuvres antiques, et les modernes sacralisent leur époque et son organisation socialo-politique. Dans un camp comme dans l’autre, on retrouve une certaine forme de conservatisme zélé, soit artistique (les Anciens), soit politique (les Modernes). Les Modernes souhaitent innover sur le plan artistique pour mieux mettre en valeur leur époque qu’il considère comme étant parfaite, qu’il ne souhaite pas faire changer par les œuvres. Cette idée peut nous paraître contradictoire, à nous citoyens du XXIème siècle pour qui avant-garde artistique va souvent de pair avec contestation politique, mais au XVIIème siècle, ces deux notions ne sont pas du tout complémentaires. Maintenant, quoi que le regard qu’ils portent sur le XVIIème siècle est moins fervent que celui des Modernes, les Anciens, par leur fascination pour les œuvres antiques sont très loin de s’y opposer, puisque la « culture classique » se montre tout à fait compatible avec les idéaux moraux du Grand Siècle. En bref, la querelle des Anciens et des Modernes est une querelle exclusivement artistique, bien que la division qui est à son origine, ait pour objet des conceptions fantasmées de certaines époques et de leurs organisations politiques et morales de référence.

Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand* (1687)

Charles Perrault respecte et estime les Anciens, mais ils ne les sanctifient pas. En outre, il s’exprime toujours en Alexandrins, conformément aux codes littéraires de son temps.

L’essentiel de son argumentaire en faveur de la nouveauté littéraire repose essentiellement dans le caractère incertain des lois de la postérité.

Jean de la Fontaine, *Epître à Huet* (1687)

Jean de la Fontaine respecte le principe renaissant de l’innutrition : « je ne prends que l’idée, et les tours et les lois ». Les Anciens incarnent donc un idéal de perfection à ses yeux, et auquel il rend hommage de manière imagée et grandiloquente par la référence mythologique aux Champs Elysées.

B. Le Bataille d’Hernani, Victor Hugo :

Le drame romantique est théorisé dans la préface de *Cromwell* en 1827, dans lequel il énonce ces principes esthétiques, qui imprègnent également d’autres genres, comme on peut le voir dans « Réponse à un acte d’accusation », tirés des *Contemplations* (1856) qui est un art poétique. Dans ce même recueil, Victor Hugo publie le poème « quelques mots à un autre », dans lequel il revient sur la bataille et écrit : « J’ai disloqué ce grand niais d’alexandrin ». Par cette personnification péjorative, qui n’hésite pas à briser la césure à l’hémistiche, Victor Hugo se définit en opposition aux auteurs classiques.

Victor Hugo, *Les Contemplations*, livre premier, VII (1856)

*Comment Victor Hugo est-il parvenu à faire de son poème, un art poétique en action ?*

I. L’art poétique, ici mis au service d’un exercice métalittéraire, permet de brosser le portrait de la société française du XIXème siècle au travers de son rapport à la langue. Les mots deviennent les citoyens, et le jugement des citoyens sur les mots, le témoin le plus significatif de leur condition sociale.

a) Les citoyens-mots :

- « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes »

- « Les uns, nobles […] les autres, tas de gueux, drôles patibulaires »

b) La signification des mots devient le caractère des citoyens, et la forme des premiers la condition matérielle des seconds :

- « déchirés en haillons dans les halles ; sans bas / sans perruque ; créés pour la prose et la farce »

c) Le poète se compare aux auteurs qui ont façonné le rapport à la langue de la société de son temps :

II. Le rapport du poète à la création littéraire se confond avec le rapport politique qu’il entretient avec la société de son temps. L’art poétique sert ici l’expression d’une volonté d’action dans le domaine politique.

a) La forme classique désigné comme un adversaire politique :

- « Et sur les bataillons d’alexandrins carrés, je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. »

b) Les mots, jusqu’alors exclusivement employés pour désigner des catégories sociales, deviennent donc des figures politiques :

- «

c) La lutte politique du poète, est également une lutte contre les codes, les conventions artistico-littéraires de son temps :

- « Je fis une tempête au fond de l’encirer »

- « Et je dis : Pas de mot où l’idée au vol pur / Ne puisse se poser, tout humide d’azur ! / Discours affreux ! -Syllepse, hypallage, litote / Frémirent ; je montai sur la borne Aristote / Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs. »

- « Tous les envahisseurs et tous les ravageurs / Tous ces tigres, les Huns, les Scythes et les Daces, n’étaient que des toutous auprès de mes audaces ; »

II. Faire du Nouveau à partir de l’ancien

A. Les récritures des mythes antiques au XXème siècle :

- On retrouve les mythes d’Anouilh, tels qu’*Eurydice* (1941)*, Antigone* (1944)*,* ou *Médée* (1946).

- On retrouve les récritures de Giraudoux, tels qu’*Œdipe Roi, Electre* ou *La guerre de Troie n’aura pas lieu* (1935)

Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, Acte II, scène 5 (1935)

Hector prononce un éloge funèbre paradoxal car Hector blasphème les morts et outrage les vivants. Il salit leur mémoire. Néanmoins, il cherche surtout à pointer du doigt le paradoxe qu’il y a à glorifier les mort (cf : forme affirmative dans une phrase injonctive). A contrario, la question de Demokos témoigne d’un respect inconditionnel pour les morts. Il faut honorer leur sacrifice en continuant la guerre. Cela étant dit, il faut nuancer la distinction qu’établit Hector entre les morts et les vivants, en effet, il porte tout de même du respect pour les défunts dont il sait que l’intention était honorable de leur vivant. Autrement dit, Hector ne souhaite pas faire l’éloge des morts, il ne considère pas qu’ils soient nécessairement dignes de respect, du fait de leur seule condition de morts. Il ne mérite qu’on les honore qu’à la hauteur des actes et des intentions qu’ils ont manifesté étant vivants.

Résumé de l’analyse de l’extrait :

Au travers de *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, Jean Giraudoux dresse une critique de l’aveuglement des puissants, qui se leurrent en croyant pourvoir arrêter la montée des guerres. Il reprend le *fatum* de la tragédie, et en révèle l’actualité durant ce que l’on connaît aujourd’hui comme étant l’entre-deux-guerres. La guerre a beau être désacralisée, elle n’en a pas moins lieu.

B. Corbière défit le sonnet classique :

François de Malherbe, *Œuvres poétiques* (1627)

Tristan Corbière, *Les Amour jaunes* (1873)

Les chiffres utilisés montrent que Tristan Corbière critique la structure arithmétique du poème. La créativité du poète est brimée par la forme imposée.

Tristan Corbière se démarque également de la forme du sonnet en adoptant des rimes croisées et des sizains, il y a deux rimes au lieu de trois. De plus, Corbière ne respecte pas les césures à l’hémistiche, il perturbe la musicalité des vers par l’emploi d’une ponctuation surabondante. Enfin, il déconstruit des motifs poétiques classiques et mythologiques tels que Pégase (le cheval volant ayant créé la source d’inspiration des muses).

Guillaume Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes*, Mercure de France (1918)

Guillaume Apollinaire rend hommage aux anciens lorsqu’il écrit, il s’inscrit dans la continuité d’une certaine tradition littéraire. Il n’hésite pas à reprendre des thématiques qui sont chères aux symbolistes ou aux parnassiens.

*Qu’est-ce que l’esprit nouveau ?*

L’esprit nouveau soutient avant tout la libéralisation du vers et la valorisation de la prose. Également, il met en avant les avantages de l’écriture automatique, en soulignant le potentiel artistique de la surprise : « la surprise est le grand ressort nouveau » (L.25). Enfin, l’esprit nouveau remet au goût du jour le poème dessin en le présentant sous le nom de calligramme (littéralement, jolie écriture).

Guillaume Apollinaire, *Alcools* (1913)

(voir notes prises sur le poème)

Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913)

Points communs avec Apollinaire :

- Pas de ponctuation.

- Cendrars commence son œuvre par un Alexandrin

- Le sujet est « moderne » : comme le titre de l’œuvre l’indique, il s’agit d’un voyage en train.

Caractéristique singulière :

- C’est un poème simultané : il allie peinture et poésie.

- Le voyage de Cendras est aussi temporel, initiatique, et autobiographique.

- La muse du poète est une prostituée parisienne.

- Témoigne de la guerre russo-japonaise (1904-1905) et des prémisses de la révolution russe anti tsariste.

Définitions essentielles à la distinction des différents poèmes :

Vers mêlés : Les "vers mêlés" sont un mélange de vers de "mesures différentes", sans que ce mélange ait une structure régulière. La plupart des *Fables* de La Fontaine sont écrites en vers mêlés, des alexandrins se trouvant associés à des décasyllabes, des octosyllabes ou encore des tétrasyllabes.

Vers libres : on ne tient plus compte du « e » poétique, des rimes et de la métrique. Néanmoins la segmentation du vers libre est normalement inférieure à celle de la phrase (sauf verset).

Verset : un vers libre dont certaines segmentations sont supérieures à celles de la phrase.

Segmentation : se délimite par un retour à la ligne. Autrement dit, tant que le vers ou la phrase n’est pas interrompu par un retour à la ligne, il forme une seule et même segmentation.

Séance 2 : Le XXème siècle : une littérature en crise ? Comment l’humain est-il redéfini ?

I. Le nouveau théâtre :

Le nouveau théâtre (années 50-60) est le pendant du nouveau roman. Il rassemble l’absurde et l’anti-théâtre (L’anti-théâtre est un théâtre qui s’oppose explicitement à l’idéal de la mimesis).

La fonction de l’avant-garde est de montrer que ce qui semble aller de soi ne va pas de soi. On va donc s’éloigner du modèle dramaturgique aristotélicien. Pour les artistes du nouveau théâtre, il faut critiquer, remettre en question l’idéal de la mimésis :

- ils critiquent le principe de l’illusion (ils vont s’efforcer de faire tomber le quatrième mur).

- ils critiquent l’idée selon laquelle la pièce doit reposer sur un conflit (c’est ainsi que naissent les pièces paysages).

- ils critiquent l’idée selon laquelle la pièce repose sur un contenu (cf : les pièces paysages qui reposent avant tout sur l’atmosphère esthétique).

- la fonction du personnage est remise en question (les dramaturges vont travailler sur les modalités de la présence).

- rejet de la dimension théologique / chronologique (le fait que la pièce ait un début et une fin)

- rejet de l’harmonie sur le plan esthétique.

Les aspects qui sont l’objet d’une rénovation sont :

- la scénographie (dimension holistique du théâtre, le texte devient un élément parmi tant d’autres).

- tout un pan du théâtre va s’intéresser à l’utilisation de matériaux bruts (collages de pièces anciennes, conversations détournées, *inserts*).

- un certain travail va être fait sur l’acteur (les comédiens peuvent être soumis à des préparations physiques : Growtoski).

- une certaine importance va être accordée aux marionnettes (afin d’évacuer toute psychologie des personnages).

Rappel chronologique :

Avant le nouveau théâtre, on distingue deux écoles dramaturgiques modernes :

- le théâtre naturaliste (André Antoine)

- le théâtre psychologique (Lugné-Poe)

D’une part l’esthétique théâtrale constitue l’ensemble des réflexions théoriques qui concernent les dimensions théâtrales de l’œuvre dramaturgique. L’esthétique théâtrale regroupe également le processus de création et de réception de l’œuvre théâtrale. Enfin, l’esthétique théâtrale s’occupe du rapport du théâtre avec les autres arts, peinture, cinéma, musique.

Date clé et théoricien majeur du *nouveau théâtre*:

- En 1896, Jarry fait jouer *Ubu-roi* dans le but de faire scandale (la pièce n’a été joué que 5 fois entre 1896 et 1954).

- Antonin Artaud est une des principales figures, si ce n’est la figure majeure du nouveau théâtre. On qualifie souvent son théâtre de théâtre de la cruauté, de théâtre de la peste.

Antonin Artaud n’a jamais réussi à mettre en pratique ces écrits théoriques (créer une pièce qui rompt avec toutes les conventions du théâtre classique, semble être un exercice impossible).

Introduction sur le théâtre de Beckett :

Le théâtre de Becket multiplie les signes de la fin, il est fondé sur des méditations eschatologiques (sur la mort). La devise de Beckett est « *less is more* ».

Son œuvre *Fin de partie* (1957) illustre bien les caractéristiques réductionnistes de sa démarche artistique (il n’y a que quatre personnages, les dialogues sont très frugaux).

Extrait n°1 de *Fin de Partie*

*Etablir un lien entre le titre et les extraits. Montrer la déchéance inéluctable de ces personnages.*

(notes prises sur le texte)

Extrait n°2 de *Fin de Partie*

Extrait n°3 de *Fin de Partie*

B. Le Nouveau Roman :

Le mouvement qui est le plus en rupture avec la tradition romanesque est le Nouveau Roman. Il apparaît à l’issue de la Seconde Guerre Mondiale, et tout comme le nouveau théâtre, il remet en question la place de l’homme dans l’art. Les deux pionniers du Nouveau Roman sont Rogue Brier et Nathalie Sarraute.

Dans une *Théorie du nouveau roman* (1972), Ricardou écrit : « Le Nouveau Roman ce n’est plus l’écriture d’une aventure mais l’aventure d’une écriture ».

Les trois caractéristiques principales du Nouveau Roman sont :

1. Le Nouveau Roman se caractérise par l’éclatement des formes narratives traditionnelles, et est considéré par certaines critiques comme un « antiroman ». De la même manière que la *Cantatrice chauve* d’Ionesco est considérée comme une anti-pièce. Le Nouveau Roman récuse le point de vue omniscient et interroge le rôle du narrateur.

2. Traditionnellement, le personnage dit « balzacien » est à la fois suffisamment particulier pour donner l’illusion d’être un individu, et suffisamment général pour que ses sentiments, ses intentions, revêtent une dimension universelle. Néanmoins, dans le Nouveau Roman, il arrive que les personnages perdent leurs caractéristiques habituelles (personnage sans nom, sans apparence physique etc.) Les auteurs du Nouveau roman souhaitent la mort du personnage, ce dernier leur apparaît comme une « notion périmée ». C’est tout du moins ainsi qu’il apparaît dans l’article de Robert-Gerillet, « Sur quelques notions périmées ».

3. L’écriture du Nouveau-Roman doit dépasser la dimension psychologique du roman, et doit rendre sensible la sous-conversation. Dans son essai *conversation et sous conversation,* Nathalie Sarraute explique qu’elle tente de trouver ce qui se cache derrière une conversation. Dans les œuvres de Sarrateur, il y a donc deux mouvements de conversation :

- ce qui est verbalement échangé, ce qui relève du dialogue à proprement parler.

- ce qui est de l’ordre des non-dits, des « tropismes », des « débauches d’appels timides… ».

Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* (1982 ; 1986)

*Est-ce une maïeutique traditionnelle ?*

(voir notes prises au dos du texte)

*Analyser le potentiel agonistique des mots causé par la pantonyme des mots.*

Michel Butor, *Modification* (1957), Les Editions de Minuit

*Pourquoi peut-on associer cet incipit au Nouveau Roman ?*

C. Le Surréalisme :

En poésie, la rupture assez radicale entre le XIXème et le XXème siècle est marqué par la naissance de mouvements d’avant-garde tel que dada, qui est suivi du surréalisme.

Le mouvement dada a été fondé en Suisse au cours de la Première Guerre Mondiale. Son chef de file est Tristan Tzara. Ce mouvement refuse les valeurs de la société bourgeoises, et rejette les œuvres qui véhiculent ces différentes valeurs.

Les surréalistes se rejoignent autour de la revue *Littérature*, fondée en 1919 par Soupault, Aragon et Breton. En 1924, André Breton publie le *Manifeste du surréalisme.* Dans ce dernier, il met en exergue les pouvoirs de l’inconscient, dont l’émergence est alors favorisée par la pratique de l’hypnose et du réveil prolongé. Selon les surréalistes, l’expression de l’inconscient permet de s’affranchir du conditionnement culturel. En s’émancipant de la raison, les surréalistes entendent renouveler les façons de voir et de sentir pour accéder à la part secrète de l’homme.

Citation sur le surréalisme :

« Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

N'oublions pas enfin, que le Surréalisme accorde une place très importante aux jeux de mots (cf : *Exercices de style*, Raymond Queneau, 1941).

Jacques Prévert, « *Promenade de Picasso* », *Paroles* (1946)

D. Car nous voulons la nuance encore :

Marguerite Yourcenar est la première femme élue à l’Académie française en 1980, mais ce n’est pas si étonnant puisqu’elle est assez conservatrice sur le plan artistique.

Son œuvre *les Mémoires d’Hadrien*, publiée en 1951 est marquée par la tradition classique. On retrouve dans son écriture toute la pureté de la langue, des références pointues, et la syntaxe irréprochable des auteurs antiques.

Marguerite Yourcenar considère ainsi son style, comme étant un « style togé ». Cependant, le style togé ne désigne pas un style antique particulier, mais un « calibre, un rythme » qui n’existerait pas en tant que tel dans les lettres classiques, et qui seraient seulement porteurs de ce qu’on peut appeler un essai d’antiquité.

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien* (1951)

*Développez la méditation funèbre en vous appuyant sur les procédés rhétoriques.*

Hadrien plonge dans ses souvenirs (rôle du p-q-p) et en rapportent différentes expériences du deuil. Néanmoins, les morts évoquées ne sont pas de même nature. Dans un premier moment, il s’agit du décès de personnes étrangères à l’intimité d’Hadrien, de décès dont il a été simple témoin. Dans un second temps, il évoque la mort de ses parents, « j’avais hurlé sur le cadavre de Marullinus », « Mon père était mort ».

La douleur est exprimée dans un registre élégiaque. L’épiphore qui rythme le texte est « Antinoüs était mort ».

Yourcenar s’appuie sur des références antiques : « Styx » (l.1), « les caves du Colisée » (l.5), « Les guerres daces » (l.16-17).

Conclusion sur Yourcenar ;

Yourcenar se fit donc aux ressources de la rhétorique, tout comme les auteurs antiques pour exprimer dans un registre élégiaque ce que peut ressentir universellement tout homme face à la mort.

Essai littéraire

« Le mot qui aujourd’hui m’irrite le plus est le mot de *dépoussiérage* (je veux dire : des classiques). Et non point parce que la mode change, mais parce qu’en effet, il dit quelque chose que je refuse : l’idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles *sous une couche de poussière*, et qu’ne ôtant cette poussière on les retrouverait dans leur intégrité originelle. Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière, par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon, l’usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d’autres choses » (Antoine Vitez, *Dialectiques*, n°14, été 1976)

Analyse de la citation :

Le propos de Vitez peut être décomposé en deux moments. D’abord, il réfute l’idée selon laquelle les classiques pourraient être conservés dans leur « intégrité originelle », il s’oppose à l’idée selon laquelle une œuvre pourrait être immuable, imperméable au passage du temps. Ensuite, afin de justifier cette position, il présente les œuvres du passé, et par extension les classiques, comme les matériaux à partir desquels se forment la nouveauté. Autrement dit, le classique, comme n’importe quelle œuvre du passé, ne pourra jamais reprendre sa consistance d’origine, pour la simple et bonne raison, qu’elle ne pourra jamais avoir l’usage, l’intérêt, qu’elle a pu avoir en son temps. Néanmoins, et c’est toute la subtilité du propos, ce n’est pas parce qu’une œuvre du passé ne peut pas revêtir l’intérêt qu’elle a eu en son temps, qu’elle n’en a plus présentement. Bien des années après sa publication, et quelle que puisse être la considération accordée entre-temps à cette-même œuvre, elle ne pourra regagner de l’intérêt qu’en servant de composante à la nouveauté.

Une telle conception des œuvres du passé, et des classiques, est particulièrement optimiste, puisqu’elle induit un entretient de la nouveauté par elle-même. Toutefois, il semble que l’existence de classiques en tant qu’œuvres sacralisés, dont les qualités sont élevées au rang de référence, favorise l’émergence de la nouveauté.

Problématique :

Si l’on considère qu’une œuvre du passé est condamnée à ne plus pouvoir faire valoir la nouveauté qu’elle avait apporté en son temps, peut-elle encore défendre son intérêt, bien après sa création ? Si oui, de quelle nature est ce dernier ? Apparaît-il de lui-même ou bien nécessite-il un nouvel exercice artistique ? Enfin, est-il mis en valeur ou bien détérioré par le statut de classique ?

Plan détaillé :

I. Une œuvre du passé, même si elle ne peut plus faire valoir sa qualité d’œuvre nouvelle (« l’usage en est perdu », n’en perd pas moins ses qualités d’œuvres d’art (« des galions engloutis »).

a) Une œuvre peut toujours faire valoir l’écart esthétique qu’elle propose. Elle peut toujours surprendre et captiver, par l’écart entre ce que le spectateur/lecteur attend et ce qu’elle lui donne à voir (Hans Robert Jauss).

- Le style plat et monstrueux de Houellebecq comme représentation d’un monde dominé par la logique de marché (*Extension du domaine de la Lutte*).

- La représentation du sentiment de culpabilité ou de la folie dans l’œuvre de Dostoïevski (*Crime et Châtiment*)

- L’esthétique de la banalité des choses (*Le Parti pris des choses*, Francis Ponge)

- Le cubisme (fille devant un miroir)

b) A défaut de faire valoir un écart esthétique, l’œuvre peut à contrario se démarquer par son réalisme.

- L’ultra-réalisme (en sculpture notamment)

- Impressionnisme (qui tend à reconstituer la perception sensible et immédiate du paysage : *Le pont d’Argenteuil*).

c) Outre l’expérience esthétique ou philosophique qu’elle propose, les œuvres du passé sont souvent des témoins d’un certain univers historique, politique et social, plus ou moins différent de celui dans lequel nous vivons.

- La représentation de la noblesse et de la paysannerie Russe du XIX siècle ( *Anna Karénine* et *Guerre et paix*)

- La représentation des conflits armés en peinture (Peinture marine de l’âge d’or de la peinture hollandaise ; tableaux romantiques d’Eugène Delacroix : *La liberté guidant le peuple*, *La conjuration de Catilina*).

- La représentation de la mystique colombienne dans *Cent Ans de Solitude*.

II. Pour que les qualités artistiques d’une œuvre du passé, apparaissent aux yeux de nos contemporains, il faut parfois la renouveler, l’adapter (« nous les ramenons à la lumière, par morceaux […], mais en fabriquant, avec les morceaux, d’autres choses »)

a) Ce renouvellement peut être simplement linguistique.

- Il faut traduire en français moderne, les œuvres en langues classiques et en ancien français (cf : *Roman de Renart* et autres romans de chevalerie).

b) Mais il peut être aussi artistique. Le renouvellement, la mise en avant d’une œuvre déjà existante passe alors par la production d’une nouvelle œuvre.

- En littérature, l’adaptation des œuvres est surtout rendue possible au théâtre. La mise en scène permet de poser un regard nouveau sur une œuvre sans modifier le texte original (*Hamlet* de Christiane Jatahy ; *La Mouette* de Stéphane Braunschweig ; *L’Avare* de Lilo Baure).

- Cela étant dit, même des genres comme la poésie, plutôt hermétique à la réécriture ou la mise en scène, peuvent être renouvelés grâce à la chanson (L’album *Baudelaire* de Serge Gainsbourg).

- En musique, un pianiste comme Eugène Cicero reprend des œuvres du répertoire « classique » tels que des *Etudes* de Chopin et leur donne des rythmiques et des harmonies qui se rapprochent plus du Modern Jazz.

c) Pour certaines œuvres, notamment littéraires, l’adaptation nécessite un changement de genre.

- De nombreux romans sont régulièrement adaptés au théâtre (Les *Illusions perdues*du Nouveau Théâtre Populaire).

III. Le statut de classique peut aussi bien favoriser l’émergence de la nouveauté artistique que la limiter.

a) Une œuvre dite classique, reconnue comme telle par le monde éditorial et par le système éducatif d’un pays, se diffusera toujours mieux qu’une œuvre non reconnue. De nombreux ouvrages, dont les qualités artistiques sont irréfutables, pourront alors inspirer la population d’un pays, et favoriser l’émergence de nouveaux talents, qui produiront à leur tour des œuvres nouvelles.

- Collection biblio lycée ; les « classiques » du *Livre de Poche* etc.

b) Néanmoins, le statut de classique tend également à sacraliser une œuvre, à lui reconnaître une valeur intrinsèque, intemporelle, voire une forme de perfection qu’il s’agirait seulement de singer (« l’idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies »). Or, un tel rapport à l’œuvre limite voire empêche le développement de la nouveauté (« nous les ramenons à la lumières […] sans jamais les reconstituer »).

- Querelle des Anciens et des Modernes (Les Anciens se contentent de reproduire les œuvres classiques au sens antiquisant du terme, tandis que les Modernes souhaitent proposer des formes nouvelles). Aujourd’hui, ce sont essentiellement les œuvres des Modernes que nous avons retenu, preuve qu’un conservatisme trop aigu nuit à l’irruption de la nouveauté, et par-là à l’enrichissement d’un domaine artistique.

c) Enfin, le statut de classique favorise la formation d’une unique représentation de l’œuvre dans l’imaginaire collectif, et cette même représentation, faisant autorité, faisant office de vérité, peut limiter les capacités d’interprétation du lecteur ou du spectateur.

- Un tel rapport à l’œuvre, s’oppose radicalement à l’idée de Stanley Fish selon laquelle la littérature serait avant tout une façon d’aborder les textes, une manière d’y dénicher des sens cachés et des dimensions spontanément insaisissables.

- Les adaptations ou les réécritures des classiques apparaissent parfois comme ridicules ou élitistes, aux yeux des spectateurs les plus conservateurs, qui y voient une détérioration de l’œuvre originale, plutôt qu’une remise au goût du jour.

Ouverture :

Du temps où il n’y a jamais eu autant d’œuvres et autant de diversité au sein des œuvres, n’a-t-on pas d’autant plus besoin des classiques. Ces derniers sont des points de repères dans le flux de la création artistique, et même si leur nomination peut paraître très arbitraire, ils ont la vertu de rendre commensurable l’évolution du monde artistique. L’existence du statut de classique n’est pas un mal en soit, elle est même nécessaire, et son impact sur les œuvres qui en bénéficient, peut être aussi vertueux que néfaste selon la manière dont l’individu s’y réfère.

Opinion personnelle sur la citation de Vitez

 Si la critique que fait Antoine Vitez du conservatisme artistique semble difficilement contestable, son propos sur les œuvres du passé mérite tout de même d’être nuancé. Je crois surtout que sa critique du dépoussiérage, quoi que juste dans l’ensemble, ignore certains de ces talents qui permettent aux artistes de rendre à ce dont ils héritent, l’inimitable faste de leur époque. Par-là je fais référence aux arts narratifs, qui peuvent, en quelques phrases, en quelques répliques, ou même en quelques images, transporter le spectateur ou le lecteur, dans l’atmosphère d’un monde que ni les circonstances du temps ni celles de l’espace lui avait permis de connaître. Ainsi, un artiste pourrait bien employer les ressources de son talent à la reconstitution de ce fameux monde dans lequel telle ou telle œuvre a su révolutionner son art, faire scandale ou renforcer l’ordre politique de son temps. Une telle démarche n’aurait d’ailleurs rien de bien exceptionnel, et il faudrait ne pas connaître les bio-pic, les biographies, les adaptions cinématographiques et les créations théâtrales sur la genèse des classiques, pour croire en sa nouveauté. De toutes les façons de renouveler la valeur d’une œuvre passée, celle consistant à reproduire les conditions propices à la révélation de son intérêt, est certainement la plus banale et la plus reconnaissable d’entre toutes. En effet, il arrive que, contrairement au renouvellement qui se bâtit explicitement sur l’œuvre qu’il entend révéler, le nouveau nous éblouisse quant à lui par ce qui lui vaut une telle appellation. Ses liens de filiation avec les dynamiques artistiques antérieurs n’apparaissent ainsi que bien après le temps de sa gloire, et heureusement d’ailleurs, auquel cas les artistes peineraient à considérer la valeur de leur investissement.

Autrement dit, même lorsque les œuvres du passé permettent la naissance « d’autres choses », ce ne sont pas des premières que l’on parle, ce n’est pas elles qui font scandales, ce n’est pas elles qui révolutionnent leur temps, et bien souvent même, on préfère les oublier, pour mieux sacraliser l’unicité de ce que notre époque a le plaisir d’accueillir. Néanmoins, pour être juste avec la réalité de son art, pour décrire avec pertinence toutes les relations que les artistes peuvent entretenir avec les œuvres passées, il ne faut donc pas seulement considérer ces dernières comme « des galions engloutis », mais il faut aussi reconnaître la capacité de l’art à repêcher ses propres trésors, et à les remettre sur des flots semblables à ceux qu’ils avaient connus en leur temps. Lorsque l’on représente au théâtre le procès de *Madame Bovary*, pour peu que le metteur en scène et le dramaturge aient été brillants, on ressentira, en tant que spectateur, toute l’actualité proprement sensationnelle du monde présenté.

Quand bien même nos valeurs de modernes pourraient être bouleversées, quand bien même les motifs du réquisitoire impérial pourraient nous paraître sans fondements, la justesse des comédiens et la puissance du texte nouvellement écrit, échangeraient alors nos opinions contre un peu de sensibilité pour les univers révolus, et nous feraient porter à l’œuvre dont la pièce est l’enjeu, le regard qui convient. C’est-à-dire le regard qui se rapproche au plus près, philosophiquement, historiquement, humainement, de ce qu’aurait pu être l’intégrité originelle d’une œuvre à laquelle la postérité a tendu les bras, qu’elle a peut-être concassée au passage, mais qu’elle sait toujours reconstituer avec un certain degré de fidélité, pour peu qu’elle s’en donne les moyens. Le classique n’est donc pas indestructible, le temps s’empresse même de le désagréger bien avant sa nomination, mais son honorable statut concourt à sa conservation, à sa diffusion, et par-là à son étude approfondie sans laquelle la remise au goût du jour de son unicité serait presque impossible, sans laquelle elle peinerait à inspirer ses spectateurs et ses lecteurs, sans laquelle elle aurait bien du mal à catalyser l’émergence d’une nouveauté cette fois-ci révolutionnaire.