

Bibliographie K2 2021-2022

N.B. Bibliographie sélective qui sera complétée au cours de l'année.

Rappel du programme

Axe 1 : Genres et mouvements

- Domaine 4 : la prose

Axe 2 : Questions

- Domaine 1 : l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur

- Domaine 5 : littérature et morale.

Œuvres

a) Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, éd. P. Sellier, Livre de poche, Classiques, n°374, 1999, ISBN : 9782253006725

b) Denis Diderot, *Le Fils naturel*, éd. J. Goldzink, GF, n°1177, Flammarion, 2005, ISBN : 9782080711779

c) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. P. Berthier, Le Livre de Poche, Classiques, n°21017, 2006, ISBN : 9782253085706

d) Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, éd. E. Frémond, Folioplus classiques, n°170, Gallimard, 2009, ISBN : 9782070389933

N.B. : vous devez impérativement acheter ces œuvres dans les éditions imposées.

Conseils : lisez et relisez les œuvres, crayon à la main. Faites un synopsis de l'histoire racontée, la liste précise des personnages, des thèmes (etc.), relevez déjà les passages liés aux axes, constituez-vous **dès maintenant** un **corpus personnel de citations**. Sachez **exploiter** la présentation des œuvres et les éléments des dossiers dans nos éditions. Ce **travail d'appropriation personnelle est essentiel**, lui seul vous permettra d'être en mesure de traiter un sujet de composition française dès la rentrée.

Les œuvres :

a) Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*

-GENETTE (Gérard), « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Points Seuil, p.71-99 [De Madame de La Fayette à Balzac]

- LEVILLAIN (Henriette), *La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette*, « Foliothèque », Gallimard, 1995 (étude complète et synthétique)

- MALANDAIN (Pierre), *Madame de La Fayette, La Princesse de Clèves*, PUF, « Etudes littéraires, 1985 [BU Lettres] (étude complète, concise et précise)

- ROUSSET (Jean), *Forme et signification*, Corti, 1962 [chapitre II sur *La Princesse de Clèves*]

N.B. La connaissance du contexte culturel et historique est essentielle pour éviter les contresens sur l'histoire et les personnages. De même, les personnages doivent être clairement identifiés.

N.B. Il existe beaucoup d'éditions parascolaires. A consulter (en bibliothèque par exemple) pour une 1^{ère} approche du texte.

b) Denis Diderot, *Le Fils naturel*

- BORDAS (Eric), GOUBIER-ROBERT (Geneviève), *Autour du Fils naturel et du Rêve de d'Alembert de Diderot*, « Clefs concours », Atlande, 2000 [un ouvrage didactique fort utile sur le matérialisme, morale et vertu, la sensibilité, le drame bourgeois]

- TRITTER (Jean-Louis), *Le Rêve d'Alembert, Le fils naturel et les écrits annexes*, « Capes/Agrégation Lettres », Ellipses, 2000 [ouvrage collectif, à consulter à la BU]

- Ressources en ligne :

<https://www.cairn.info/le-theatre-en-france---page-279.htm> [sur le genre sérieux ou le drame bourgeois]

Lectures complémentaires

- Diderot, *Entretien sur Le Fils naturel et De la poésie dramatique*.

c) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*

- BECKER (Colette), *Lire le réalisme et le naturalisme*, coll. « Lettres supérieures », Belin, 1992 [un ouvrage général sur le réalisme pour comprendre la poétique balzacienne]

- DERUELLE (Aude), RULLIER-THEURET (Françoise), *Illusions perdues de Balzac*, « Clefs concours, Atlande [Une étude très complète]

- BORDAS (Eric), *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (1997) [une étude de la prose balzacienne]

- *Illusions perdues, Actes du colloque des 1^{er} et 2 décembre 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004 (BU Brest) [série d'articles à consulter]

d) Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*

- GATEAU (Jean-Charles), *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes de Francis Ponge*, Coll. Foliothèque Gallimard [un ouvrage de référence dans cette collection toujours intéressante]
- LECLAIR Danièle, *Lire Le Parti pris des choses de Ponge*, Dunod, 1995 [Un ouvrage très didactique : les grands mouvements du livre sont commentés et les enjeux et thèmes principaux font l'objet d'une synthèse]
- PIERROT (Jean), *Francis Ponge*, Corti, 1993 [le tracé d'un itinéraire dans l'œuvre de Ponge : une vision du monde ; les choses, de l'objet au sujet, des choses au langage, lyrisme et antilyrisme]
- RICHARD (Jean-Pierre), « Francis Ponge », in *Onze études sur la poésie moderne*, Points Seuil,

N.B. Lisez les présentations du recueil dans les différentes éditions que vous pourrez consulter en bibliothèque.

La prose

- PHILIPPE (Gilles) et PIAT (Julien), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009 [les auteurs s'interrogent sur la notion de langue littéraire et sur l'invention de la prose à partir de Flaubert]
- SANDRAS (Michel), *Idées de la poésie, idées de la prose*, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2016
- Ressources en lignes
- <https://www.fabula.org/revue/document9960.php> (Prose/poésie : frictions/ jonctions, article à propos de l'ouvrage de Michel Sandras, *Idées de la poésie, idées de la prose*,
- https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose [histoire du poème en prose]
- <https://books.openedition.org/puv/6268> [*Crise de prose*, Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), une série d'articles à consulter]

Si le poème classique peut admettre des critères définitionnels (versification, mise en page, ...), qu'en est-il de la prose littéraire ? Est-elle in-signifiante, *i.e.* impossible à définir ? Comment distinguer en effet la prose littéraire de la prose utilitaire ? Y aurait-il un langage littéraire ? Une prose poétique ? Une « littérisation » de la prose ? Le poème en prose ne vient-il pas contester l'opposition traditionnelle entre poésie et prose ? Quels sont alors les points de friction ou de jonction de la prose et de la poésie ? La poésie et la prose, dans leur relation tendue, ne nous renvoient-elles pas chacune à un imaginaire de la langue et de la littérature (un conservatoire de la belle langue ou un champ d'expérimentation) ? La poésie ou la prose engagent des formes historiques de la sensibilité (le drame bourgeois ou le genre sérieux chez Diderot) et même une politique de l'écriture (le poème pongien). Si, pour les romanciers depuis Flaubert, la poésie est l'étalon d'une prose qui ne tient plus seulement sa légitimité ni du romanesque, ni de la représentation, du côté des poètes, il s'agit, dans le poème en prose, de redéfinir le Beau (Baudelaire) et le registre poétique, de faire entrer le prosaïsme dans le poème (Ponge). *Quid* de la singularité de la voix en prose dans le roman polyphonique, lorsqu'elle entend parler du commun, du premier venu ou de tous, par la force même de son in-signifiante ? Le romanesque, le poétique, ces deux notions ne s'entendent-elles pas finalement moins de façon formelle que comme des expériences sensibles, voire des expériences de pensée ?

L'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur

- BORDAS (Eric), *L'analyse littéraire*, « Cursus », Armand Colin. [Le chapitre 1 : « L'œuvre »].
- COMPAGNON (Alain), *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun* « Points », Seuil. [Notamment le chapitre 1 (« La littérature »), le chapitre 7 (« La valeur »)].
- FRAISSE (Emmanuel), MOURALIS (Bernard), *Questions générales de littérature*, « Points », Seuil. [le chapitre 2 « Les « œuvres complètes » : l'œuvre et ses limites » et le chapitre 3 « Littérature et savoir »]
- Ressources en ligne :
- <https://crimel.hypotheses.org/730> [voir l'article de Vincent Jouve « Valeurs littéraires et valeurs morales : la critique éthique en question. »]

Quelles sont les critères qui font d'un ouvrage une œuvre ... littéraire ? Sont-ce des propriétés génériques ? Mais avec l'éclatement des genres à l'époque moderne, ces propriétés ne deviennent-elles pas difficiles à cerner ? Existe-t-il d'ailleurs des critères de « littérisation » ? Pour le dire autrement, comment distinguer langue littéraire et langue commune, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre en prose ? Comment alors mesurer la valeur d'une œuvre ? Par son appartenance à un genre institué ? Par

son originalité, sa valeur disruptive au contraire ? Par son caractère inclassable ? ou bien par sa valeur morale ? amoral ? son in exemplarité ? son obscurité ? Ou bien par le défi herméneutique qu'elle pose aux lecteurs ?

Littérature et morale

- COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, « Points », 1998, Seuil. [le chapitre 7 (« La valeur »)],
- COMPAGNON (Antoine), *La Littérature, pour quoi faire ?* « Collège de France/ Fayard », 2007
- JOUVE (Vincent), *Poétique des valeurs*, P.U.F, 2001 [V. Jouve explique dans son ouvrage de manière très claire comment une œuvre littéraire « nous transmet une conception du bien et du mal, du licite et de l'interdit, de l'odieux et du désirable »]

Le terme « morale » dérive du latin *moralis*, qui signifie de manière large « relatif aux mœurs » selon le *Dictionnaire européen des philosophies*. En latin, le même terme désigne au singulier (*mos*) l'habitude (ou droit coutumier, loi non écrite par opposition à *lex* : loi écrite) et au pluriel (*mores*) le caractère (*mores* : penchants, dispositions naturelles de l'homme). Les Latins n'ont eu de cesse de mettre en question le rapport entre le *mos* et les *mores* : le tempérament d'un individu relève-t-il d'une disposition naturelle ou d'une habitude, d'une éducation ? Le roman moderne n'est-il pas justement l'expérience d'une friction entre les valeurs d'une société et les aspirations morales d'un individu (voir Balzac) ? Si les valeurs sociales pèsent sur la littérature (la chose littéraire étant modelée par les valeurs d'un groupe à un moment donné), la littérature ne pèse-t-elle pas aussi sur ces mêmes valeurs sociales ? En influant sur les mentalités (voir le théâtre de Diderot) ? Comment ? Quels liens tisser entre valeurs et textualité ? Exemplarité de la littérature ? Roman édifiant ? Pièce de théâtre édifiante ? Ou bien au contraire visée amoral, in exemplaire ? In exemplarité comme valeur esthétique ? Ou encore mise à l'épreuve par le concret des valeurs d'une société ? Proposant une morale en acte et une vérité d'occasion ? Dès lors, amoralité ou immoralisme ou bien hypermorale de la littérature ? Ou simplement une exploration par compensation et procuration du mal et de ses délices : « - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! » ?

Les mots du programme (d'après le *Dictionnaire du littéraire*)

Prose

PROSE

« Tout ce qui n'est point vers est prose », disait M. Jourdain, et cette définition est sans doute la plus parlante : la prose est la forme usuelle de l'expression langagière. Elle a pourtant de longue date place dans l'art du langage.

Dans les variations des définitions de la littérature au fil du temps, la prose occupe une part considérable de l'art littéraire dès lors qu'on ne réduit pas celui-ci à la seule poésie versifiée. La prose constitue par excellence la forme appropriée pour les propos de « vérité » : dans les Belles-Lettres, elle correspond à l'histoire et à l'éloquence (et au sein de celle-ci, non seulement à l'art oratoire, mais aussi à l'essai et aux formes du dialogue, depuis Platon). Cette opposition entre prose et poésie a longtemps été une structure majeure de la représentation du littéraire. Mais elle a aussi été très tôt mise en questions. Ainsi Montaigne dit dans les *Essais* qu'il sème des citations de la prose de Platon comme de la « première poésie ». Au XVII^e s., Pellisson (*Vers en prose, prose en vers*) joue à exhiber les risques de prosaïsme en poésie et les ressources poétiques de la prose, même s'il admet que les vers sont le procédé convenable à marquer les temps de langage délibérément distinct. Mais il s'inscrit la lignée de Guez de Balzac, tenu alors, pour ses *Lettres* (1624) notamment, pour le maître de la prose d'art en France. De fait l'opposition entre prose et poésie s'est ensuite progressivement réduite, jusqu'à ce que le poème en prose abolisse la frontière et que soit admis que le signifiant langagier peut être littérisé en prose comme en vers.

Si les critères de mesure et de définition de l'énoncé poétique sont multiples et incontestables (formels : rythme, unités métriques, sonorités, etc. ; sémantiques : lyrisme, métaphore, etc.), la prose offre, quant à elle, l'originalité de ne se donner à percevoir et à définir que dans ce qu'elle n'est pas. Le problème de la prose est celui du prosaïsme utilitaire de son énonciation. La prose, c'est l'énoncé brut

ou immédiat, servile et transparent - au service de la pensée -, fondamentalement in-signifiant en soi: par la prose, « il s'agit d'obtenir l'adéquation de la forme et du fond, de réaliser le groupement de signes qui correspondra, sans déchet ni supplément, au tissu des idées » (Lanson). C'est ainsi qu'il y a des vers derrière lesquels se reconnaît la prose de l'intention. Morale et usage se retrouvent très vite dans le discours sur l'énoncé prosaïque, qui peut cependant devenir digne d'intérêt si l'énonciation s'inscrit dans une perspective esthétique affichée, comme dans l'éloquence ou l'oraison. La prose est alors l'outil d'un discours, d'un traité, d'une lettre, à codage rhétorique fort: car elle est historiquement la forme fondamentale de l'éloquence, donc de l'art verbal rhétorique. Elle devient un instrument envisageable dans sa matérialité verbale dans la mesure où la finalité de l'énonciation qui la prend en charge relève d'une pratique sociale respectée et fondée en autorité par les règles antiques de «l'Art du discours ». Réalité fondamentalement inexistante en elle-même, puisque partout et toujours énoncée au-delà d'elle-même, la prose pose alors le défi de sa conceptualisation. Les analyses rhétoriques antiques et classiques envisageaient les cadences oratoires, les périodes et les structures propres à la prose pour en rechercher l'expressivité, donc tirer la prose du côté de la poésie pour lui assurer, non seulement une respectabilité esthétique, mais une existence conceptuelle. Ainsi le *Cours de Belles-Lettres* de l'abbé Batteux (1763[1747]) envisage les rythmes et sonorités comme effets propres du discours en prose pour frapper l'esprit des auditeurs. De fait, pendant longtemps toute « stylistique de la prose » ne faisait que rechercher et retrouver les fantômes des unités strophes, vers, rythmes et sonorités sous les découpages grammaticaux de la phrase et de la proposition ou du paragraphe. Un auteur dont la prose n'avait pas le bon goût d'offrir de tels angles d'analyse était jugé «écrivain détestable»: Balzac ou Stendhal se voyaient refuser la qualité d'un style qui n'était jugé inexistant que parce que l'outil d'analyse qui devait en rendre compte avouait de la sorte son aporie; en revanche, Bossuet ou Fénelon, puis Rousseau, Chateaubriand, et surtout Flaubert mais aussi Céline plus tard, prosateurs d'une écriture qui regarde (et écoute) fortement du côté du rythme, voire des vers (blancs), ont été tôt sacrés brillants stylistes. L'habitude de mettre la prose à la remorque de la poésie a pourtant commencé à changer en France au XVIIIe s avec Buffon : la prose, estime-t-il, peut peindre mieux que la poésie, parce qu'elle est dégagée d'une série de contraintes métriques et formelles. Dans la première moitié du siècle suivant, avec les articles de Stendhal, de Balzac, de Hugo, de Nodier surtout qui apporte sa caution scientifique de linguiste et de philologue («De la prose française et de Diderot », *Revue de Paris*, 1830), une réflexion s'engage sur la nature de l'énoncé prosaïque. La question de la poésie y est encore essentielle. Ainsi Balzac s'interroge sur la possible incomplétude esthétique de l'œuvre nouvelle: «La poésie sans la mesure est peut-être une impuissance? peut-être n'a-t-il [l'auteur] fait qu'indiquer le sujet à quelque grand poète, humble prosateur qu'il est! Peut-être le Mysticisme y gagnera-t-il en se trouvant dans la langue si positive de notre pays, obligé de courir droit, comme un wagon sur le rail de son chemin de fer » (*Préface du Livre mystique*, 1835-1836). L'image prosaïque du chemin de fer résume cet impératif de l'allant qui est celui-là même qui conduit l'énoncé en prose; et elle bouscule les hiérarchies traditionnelles du noble et du commun en littérature. L'excuse de Balzac, de ne pas avoir su rythmer sa phrase, et son appel à un poète supérieur, ne doivent pas leurrer: il y a dans ces lignes la consécration d'une forme dont Michelet dira peu après qu'elle est «le grand genre du siècle ». Et, parallèlement, Baudelaire utilise les ressources déstabilisantes et subversives de la prose dans la poésie, rendant vain tout clivage catégorique. Ce bouleversement s'est produit au XIXe s parce que cette période est une charnière dans le renouvellement du champ épistémologique occidental, dont l'élargissement et le renouvellement appellent un langage autre. Jusqu'alors, seule la poésie ou la prose éloquentes, énoncés ennoblissants, avaient droit à véhiculer les valeurs de la raison et de la science. Le discours philosophique avait - outre des tentatives de poésie didactique - évité par la démonstration irréfutable de la pensée transcrite par la prose la zone de suspicion où la critique se fait en termes de qualité de l'expression et non de justesse de la pensée. Au XIX e s., si les discours scientifiques, politiques ou religieux et bien sûr philosophiques continuent à utiliser la prose comme un vêtement utilitaire au service d'une vérité qui en légitime l'emploi «la prose du monde », selon Foucault), une révolution advient dans l'usage des savoirs que s'annexe à son profit la prose narrative romanesque. En s'arrogeant le droit d'énoncer la multitude des discours politiques, psychiques, esthétiques, la prose romanesque fait alors éclater les catégories ontologiques préexistantes. Tel fut le tour de force des grands romanciers. Ils utilisent un énoncé qui n'existe pas en tant que tel comme forme, insignifiant et invisible, pour prendre en charge des discours opaques et responsabilisants : discours de la science, discours de la morale, discours de la polémique, etc. ; or leur réunion fait sens

et les sort des chemins élitistes d'une énonciation doctrinale, pour les mettre au service d'une prose elle-même au service d'une fiction. Ils matérialisaient la démocratisation ambiguë de ces discours: seule l'universalité de la prose, du fait de la liberté formelle et théorique dont elle jouit, rendait possible cette démocratisation. Elle devint la langue du réalisme (Auerbach), et du fait de ce prosaïsme énonciatif, le réalisme fut souvent lu comme trivialité a-poétique. Mais le XIXe s. subit lui aussi une évolution rapide, reproduisant sur soixante années environ le combat qui avait opposé pendant plusieurs siècles la prose vulgaire à la poésie noble, et les prosateurs des années 1870-1900 ne cessent de rechercher une forme qui réunirait les qualités inhérentes aux deux modes d'énonciation : ainsi la prose de l'écriture-artiste des Goncourt. Lanson rédige alors un traité de l'art de la prose contre cette prétention à ne pas assujettir la prose à ses impératifs de « propriété, clarté, brièveté, netteté, ordre ». Il fait resurgir le primat de l'utilitaire et de la transparence. Le point de vue de Lanson n'est pas une caricature; il témoigne, simplement, de la résistance à penser la prose autrement que sur le mode d'un dédoublement graduel: première étape, énoncé référentiel, seconde étape, énoncé « poétique », cette hiérarchie dit la valeur. Le fait que les discours théoriques sur le vers et la poésie se soient multipliés tout au long du XXe s., quand les analyses de la prose se consacraient à des réalisations génériques particulières (roman, récit, conversations) en négligeant la matrice énonciative fondatrice, atteste du malaise non résolu à définir la prose dans un sens qui ne soit pas normatif-prescriptif. Le phénomène linguistique du primat d'une parole prosaïque sur une parole poétique en termes de hiérarchie des usages mais renversé par les valeurs esthétiques (poésie plus et mieux que prose) problématisé historiquement au XIXe s., est la conséquence en est cette difficulté d'approche définitionnelle d'une réalité toujours en deçà ou au-delà de ce qu'elle véhicule comme un support .

... AUERBACH., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, . Francke AG Verlag, 1946 ; trad. Fr. C. Heim, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968. - FOUCAULT M., *Les mots et les choses* Paris, Gallimard, . 1966. - LANSON G., *L 'art de la prose*; (1908), Paris, La table ronde, 1996 (avec une présentation de M. Sandras). - MALLARME S., *La musique et les Lettres* (1895), in *Œuvres complètes*, H. Mondor & G. Jean-Aubry (éd.), Paris, Gallimard «La Pléiade» 1945.

Éric BORDAS

Oeuvre

ŒUVRE

Du latin *opus, opera*, « œuvre » désigne « ce qui est fait, le produit d'un travail délibéré ». En ce sens premier, le mot peut s'appliquer à divers objets fabriqués. Mais en son emploi absolu, qui est le plus usuel, il renvoie à l'idée d'« œuvre d'art », d'objet créé dans une intention esthétique. Reste que même en cette acception spécifique, il reçoit des contenus et des connotations variables, qui en font, dans le domaine littéraire, un terme apparemment clair et en pratique objet d'incessantes dérivations.

Œuvre renvoie à l'idée d'une totalité, d'une globalité. Ainsi, on parle d'une œuvre de Molière ou de Shakespeare ou d'Hugo ... pour renvoyer à un livre complet, par opposition avec l'idée de texte ou de poème qui peut s'appliquer à une partie seulement (*Les Fleurs du mal* sont l'œuvre, et *La chevelure* est un poème, partie de celle-ci). En un sens plus restreint, « œuvre » peut désigner l'ensemble de la production d'un auteur (l'œuvre d'Hugo) ; en ce cas, on éprouve souvent, par habitude prise dans l'édition, le besoin de préciser par le pluriel et un adjectif: les « œuvres complètes »; la critique d'art utilise une forme rare, le masculin, pour signifier la même chose: l'œuvre peint de Michel Ange renvoie à l'ensemble de ses créations picturales. En de tels usages, le nom d'œuvre porte sur l'objet. Mais « œuvre » appelle aussi l'idée de l'acte créateur, perceptible dans chacun de ses résultats, fût-il partiel ou incomplet (« La chevelure » est une œuvre de Baudelaire). Ces deux usages font surgir la double question de l'intention et de la complétude. L'idée d'œuvre d'art, d'œuvre littéraire appelle une volonté (l'art, au sens premier, est mise en travail délibérée d'un savoir-faire). Aussi le sens commun considère-t-il que cette volonté, émanant d'un même sujet, s'exerce de façon cohérente: chaque texte, chaque œuvre au sens 1 d'un auteur serait partie intégrante et constitutive de son œuvre (complète) au sens 2. Et en retour, chaque élément prendrait sens en fonction de sa place dans la grande œuvre (ainsi, qui ne lit que l' *Épilogue des Poèmes saturniens* de Verlaine constate que celui-ci est parnassien, qui lit l'ensemble du recueil constate que ses positions sont plus ambiguës, qui lit tous les écrits de Verlaine voit qu'il a évolué et que la tendance parnassienne n'est pas une caractéristique exclusive de son œuvre). De sorte que le sens exact du terme, en chacun de ses emplois, est tributaire à la fois d'un implicite (il n'est d'œuvre que d'art) et d'un acte empirique de découpage du corpus (un

poème, un livre, l'ensemble des écrits...). À ces incertitudes des emplois s'ajoutent, dans le cas de la littérature, deux autres sources d'ambiguïté. La première vient de l'idée que si l'œuvre forme un tout résultant d'une intentionnalité, ce vouloir de l'auteur s'accomplit dans le tout seulement, mais que chacune de ses parties en témoigne, mais de façon plus ou moins exactement ajustée aux propriétés du tout. On parle ainsi de chef-d'œuvre pour les ouvrages qui paraissent représenter le mieux l'intention de l'auteur, les mieux aboutis, et d'œuvres secondaires pour les autres. Cette attitude est confortée par le fait que des auteurs peuvent juger que certains de leurs ouvrages ne correspondent pas à l'image qu'ils veulent donner de leur « œuvre », et donc peuvent les modifier (ainsi Corneille en 1660 a fortement retouché ses premières œuvres) voire les renier et supprimer (comme fit à la fin du XIXe s. P. -J. Jouve pour certains de ses livres). Dès lors, l'incertitude s'établit pour définir ce qui est à recevoir et analyser. La suppression ou la modification de certaines parties impliquent une modification de la structure de l'ensemble, et donc de sa signification. Le cas extrême est celui de la découverte d'une part inédite et inconnue de l'œuvre d'un auteur, qui peut modifier la vision établie de son esthétique et de ses idées. Une seconde source d'ambiguïté tient à l'usage assez souvent synonyme qui est fait, pour la littérature, des termes d'« œuvre » et de « texte ». Les deux se recoupent souvent, mais ne peuvent être superposés. Une œuvre peut avoir, et a souvent, plusieurs textes: les variantes en sont le cas flagrant. D'autre part, un texte au sens strict est un objet verbal écrit, qui ne suppose pas nécessairement un auteur (il peut être collectif, anonyme, etc.) ni une intention esthétique. On peut dire que l'emploi de texte correspond au sens large et ancien de littérature (tout le corpus des écrits) et celui d'œuvre au sens moderne et plus limité (les productions textuelles à visée esthétique). Aussi, théoriser à partir du texte ou des textes, ou bien à partir de l'œuvre ou des œuvres, n'engage pas les mêmes conséquences. Des données fondamentales de la textualité (par exemple les relations avec d'autres textes) n'entraînent nullement une nécessaire appartenance à l'art verbal, donc une application de l'idée d'œuvre.

La notion d'œuvre a été constituée en fondement de la réflexion sur la littérature, tant du côté de la création que de celui de la réception. Pour la réception, on vient de le voir, elle constitue une unité de réflexion et d'interprétation. Elle constitue aussi une unité de conservation, dans l'usage d'éditer des œuvres complètes aussi complètes qu'il se peut, brouillons et correspondance privée y compris. Elle constitue enfin une catégorie de classement et de sélection: l'usage de publier des œuvres choisies s'associe avec l'idée de chef-d'œuvre pour délimiter la part de la création d'un auteur qui est estimée la plus réussie et importante. Du côté de la création, l'affirmation de l'idée d'auteur, liée au prestige accru de l'écrivain et au développement de l'image positive du sujet individuel, induit chez les créateurs la représentation de chacun de leurs écrits comme éléments d'un monument faisant un tout, faisant l'« œuvre » proprement dite. Ce qui induit des choix esthétiques et stylistiques. Ce qui induit aussi, chez certains, le choix de jouer sur deux ou plusieurs signatures, de façon à ce que la part la plus commerciale de leurs ouvrages ne porte pas ombre au prestige de la part ancrée dans la littérature de diffusion restreinte (ou réciproquement). Face à cet ensemble de questions, l'œuvre est souvent à considérer dans sa relation à l'acte de création, et pas seulement à travers l'objet - tributaire de l'état des connaissances et des disponibilités des textes - qui le constitue.

L'histoire des applications de la notion d'œuvre traduit les variations de sens du terme. La première étape est liée à l'identification de l'auteur, qui se manifeste dès l'Antiquité et, après un temps de relative éclipse, le Moyen Âge. Elle est liée à l'histoire de l'écrit: l'œuvre orale, ouverte aux mémorisations et récitations diverses, qui la transforment, est à la fois instable et mal attribuable. L'apparition de l'imprimerie et l'essor du marché littéraire entraînent la publication d'œuvres complètes - y compris du vivant des auteurs et par leurs propres soins, comme l'inaugurent à l'âge classique Corneille, puis Racine. Se constitue alors une représentation de la littérature qui lie l'œuvre et l'auteur, voire l'« œuvre et l'homme », qui tend à privilégier l'intentionnalité, voire à ne chercher dans l'œuvre que l'expression de l'homme (ce qui implique que si l'œuvre est jugée belle, l'homme qui l'a faite serait « bon »). Face à cela, et face aux abondances de confidences lyriques du romantisme, les tendances de l'Art pour l'Art réagirent en faisant passer l'œuvre avant l'auteur, en en faisant une fin en soi. Advint alors l'emploi d'« œuvre » en construction absolue (chez Gautier par exemple). Au XXe s., ces différentes attitudes coexistent, parfois conflictuellement. La notion d'œuvre y a fait l'objet d'une critique serrée, liée à la critique du « sujet » et à l'idée de crise de celui-ci. Avec les formalistes s'est amorcée une théorisation qui désigne comme objet propre de la littérature ni les œuvres (les livres ou les textes) ni l'œuvre (l'ensemble des écrits d'un auteur) ni même l'ensemble des œuvres littéraires (la « littérature »), mais les propriétés qui font que ces textes sont différents des autres, la littérarité. Ce

déplacement a été accentué par une part du structuralisme. L'étude des structures peut se faire à l'échelon d'une œuvre (un livre, un texte) mais se détourne de l'auteur et de l'intentionnalité associée pour envisager la textualité seule, dans son immanence. Les théories du « texte » et, corrélativement, de la « mort de l'auteur » amenaient la dissolution du concept d'œuvre en tant qu'outil d'interprétation. Mais cette mise en cause du concept d'œuvre s'est accomplie aussi du côté des créateurs. Elle a été plus radicale dans les arts plastiques que dans la littérature. Mais en celle-ci, le recours à l'automatisme mettait en cause et l'auteur et l'œuvre, qui devenait « soluble ». D'autre part, sous l'influence de la phénoménologie, l'attention s'est déplacée du projet vers le phénomène: ainsi pour des théoriciens comme Blanchot (mais en amont de celui-ci, cette voie avait été explorée par Mallarmé), chaque texte n'est pas une étape ou une pierre d'une œuvre à bâtir par l'auteur, mais la tentative de capter un fragment d'un discours transcendant; l'objet ultime n'est plus un objet créé et beau et signifiant, mais un espace métaphysique auquel le langage donne parfois accès. La déconstruction et les thèses radicales sur l'intertextualité généralisée ont poussé cette façon de voir à l'extrême. En retour, l'idée d'œuvre, associée à celles d'auteur et d'écrivain - ou d'artiste - fait, sinon un retour, du moins un chemin continu.

Alain VIALA

-Auteur; Chef-d'œuvre; Création littéraire; Écrivain; Esthétique; Philologie; Texte.

Valeurs

VALEURS

S'agissant de littérature, le mot « valeur » peut s'entendre en deux sens différents, selon que l'on examine les questions éthiques soulevées par les textes, ou leur qualité formelle. Soit l'on envisage la manière dont un texte met en jeu des opinions : en cette acception, la question des valeurs en littérature est inscrite dans les débats sur la doxa et l'idéologie. Elle se manifeste à l'égard de la littérature par la sanction morale, la censure et la législation. Mais « valeur littéraire » désigne plus précisément l'appréciation des œuvres selon les jugements esthétiques, en fonction de critères qui font qu'on les classe comme belles ou non.

Pour Platon, le Beau, le Bien et le Bon étaient liés: la vraie esthétique (le Beau) était référentielle à une éthique (au titre de quoi, dans sa *République*, les poètes - qui composent sous l'effet de l'inspiration divine et sont donc « irresponsables » - doivent être soumis aux philosophes, juges du Bon et du Bien). Aristote, dans la *Poétique*, jette les bases d'une hiérarchie des genres littéraires, en considérant à la fois la réalisation (la qualité des œuvres) et la fonction (leur statut social), lié à des considérations sur l'efficacité de la catharsis, et donc à une évaluation en termes d'utilité. Longtemps, l'idée de la concordance entre le sujet et le registre a constitué ainsi une base de l'évaluation littéraire: l'idée de convenance entre sujet et forme est réitérée aussi bien par Horace dans l'antiquité latine qu'ensuite, dans la latinité tardive, par l'image de la « roue de Virgile ». Et corrélativement l'idée que la littérature, et les arts en général, ont une vocation éducative. Les deux sont aussi associées, dès Rome, avec l'idée d'imitation des grands prédécesseurs. Si les arts poétiques médiévaux font largement défaut, la doctrine aristotélicienne semble être restée dominante dans cette période et, de la Renaissance au milieu du XIXe s., la valeur littéraire se définit de manière certes variable, mais reste toujours liée à l'ethos (ce qui est bon pour l'homme) et à la doxa (ce qui est admis par le corps social) : ce qui se traduit par les recommandations de l'« instruire et plaire », de l'imitation des Anciens et de la distinction des genres. La période romantique propose un renversement de cette axiologie, et donc une transformation des genres et des codes d'écriture : l'originalité et l'invention de formes inédites sont alors valorisées. Au même moment, la littérature en langue française devient, en France, un objet légitimé par l'École et de plus en plus largement diffusé. L'autonomisation accrue du champ littéraire fait que pour les théoriciens de l'art pour l'art la littérature s'impose comme valeur en soi, indépendamment de son message moral. Dès lors des formes et des contenus considérés comme incompréhensibles par la majorité du public peuvent se retrouver au faite de la hiérarchie des valeurs: ainsi de l'hermétisme d'un Mallarmé. Le désencrage des codes de la doxa sociale fait aussi que l'immoralité d'un Marquis de Sade ou l'abjection d'un Céline peuvent être défendues comme les preuves mêmes de la distinction nécessaire: entre jugement moral et jugement esthétique. En parallèle, les règlements imposés à la production littéraire (censure) se sont assouplis - sans disparaître. Mais la littérature engagée et les débats de la fin du XXe s., sur la « nouvelle fiction » par exemple, attestent

que les tensions entre une valorisation d'ordre purement esthétique et un jugement fondé sur la portée morale des œuvres persistent.

Les valeurs peuvent être explicites, sous forme de prescriptions, de normes: les arts poétiques et la critique en sont le lieu par excellence pour les valeurs esthétiques, la législation sur la littérature pour les valeurs doxiques. Elles peuvent aussi être implicites, relevant alors des habitus et ethos, des usages, morales, voire de l'inconscient.

Si l'on considère que toute pratique relevant des échanges sociaux obéit à des finalités variées (politiques, religieuses, didactiques, polémiques, esthétiques ou commerciales ...) et que chacune comporte un système axiologique (bon vs mauvais, beau vs laid, moral vs immoral...), tout texte se trouve évalué selon une éthique (dire le vrai ...), une morale (dire le bien ...) et une émotion esthétique qu'il procure ou non. Dès lors, ces pratiques peuvent également être évaluées en termes de moyens (l'adéquation des formes aux finalités). Les hiérarchies des valeurs varient ainsi historiquement, en fonction de ces critères, diversement mis en avant. On ne peut donc parler que de la relativité des valeurs, comme en atteste le panorama historique ci-dessus. Aussi, plutôt que d'évacuer la question dans une relativisation généralisée, il importe d'insister sur la diversité des réalités auxquelles conduit leur existence concrète : si certaines formes ont été temporairement valorisées (poésie épique, tragédie, puis roman ...), si d'autres sont tombées en désuétude (la poésie didactique, la tragi-comédie ...), si certains conflits entre niveaux de valeur ont émergé un écrivain raciste peut-il être un grand écrivain? l'avant-garde charrie-t-elle des anti-valeurs sociales ?, ces débats sont ceux-là même qui scandent toute l'histoire de ce que l'on appelle la littérature. Même l'affirmation de l'esthétique comme valeur en soi, donc de la valeur littéraire comme critère spécifique, s'inscrit en fait dans une part et dans un moment du champ littéraire. La question des valeurs ne peut donc dissocier les deux dimensions qui en sont constitutives, l'esthétique et l'éthique, sous peine de perdre de vue l'irréductible inscription du littéraire dans l'histoire.

Josef KWATERKO, Paul ARO, Alain VIALA

- Adhésion; Art pour l'art; Arts poétiques; Canon, canonisation; Censure; Champ littéraire; Doxa; Engagement; Esthétique; Éthos; Idéologie; Imitation; Originalité; Réception; Registre; Style; Utilité.

Littérature et morale

MORALISTES

Ce terme désigne des auteurs qui écrivent sur le comportement et les valeurs de l'homme en société. A la fin du XVIe et au XVIIe s., sans pour autant en revendiquer l'appellation, une série d'écrivains, de Montaigne à La Bruyère, forment un courant mi-littéraire mi-philosophique qui décrit les mœurs de façon souvent critique et peu didactique. A leur image, mais dans un contexte différent, d'autres auteurs ont poursuivi dans les siècles ultérieurs une réflexion morale souvent entée sur des formes brèves (aphorismes, maximes, sentences). Cette caractéristique formelle relie des propos aux contenus différents, mais qui ont en commun de s'interroger sur les possibilités et les limites d'une écriture de la morale.

La sécularisation progressive de la vie civile, à la Renaissance, conduit à repenser l'homme et le monde dans un cadre intellectuel nouveau. Sans rompre avec la cohérence chrétienne, mais dans le contexte tragique des guerres de Religion, des auteurs cherchent le chemin d'un nouvel art de vivre en société qui passe par une meilleure connaissance de soi et par l'adoption de conduites ajustées au monde réel. On s'inspire alors de l'*Ethique* d'Aristote et des auteurs latins ayant traité de la morale, notamment stoïcienne, comme Sénèque dans ses *Lettres à Lucilius*. Dès le début du XVIIe s., la philosophie morale cesse d'être l'apanage des collèges pour devenir une préoccupation mondaine, liée à l'essor des salons et de la civilité. De là procèdent les écrits des moralistes critiques qui font le procès des mœurs (Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère) mais également celui d'une morale contraignante ou trop abstraite. En parallèle toutefois, de nombreux autres textes, rarement qualifiés de littéraires lorsqu'ils sont prescriptifs, font état des préoccupations sociales en matière de comportement: traités de savoir-vivre, de conversation, de bonnes manières. Ceux-ci sont publiés sans interruption depuis le XVIe s., mais avec une insistance particulière à certaines périodes (comme au XIXe s., lorsque la bourgeoisie tente de s'inventer des codes de comportement).

L'œuvre de Montaigne (*Essais*, 1580-1592) fonde un genre (l'essai) et une écriture (le fragment). Leur contenu intellectuel influence en particulier le stoïcisme chrétien de la fin du XVIe s.,

pour dominer le champ des études morales pendant toute la première partie du XVIIe s. Dans *De la sainte philosophie* (1585), Guillaume du Vair fait de la raison l'auxiliaire privilégié de la foi en même temps qu'un frein aux passions qui agitent l'homme. Pierre Charron, disciple de Montaigne et qui doit beaucoup à du Vair, jouit d'une grande popularité tout au long du XVIIe s. Ses *Trois livres de la sagesse* (1601) marquent d'ailleurs les travaux de Descartes, moraliste avec *Les passions de l'âme* (1649), son dernier ouvrage, qui unit la morale et la psychologie et tente de fonder rationnellement la moralité à l'intérieur de l'homme plutôt qu'en dehors de lui. Par ailleurs, les *Essais* de Montaigne servent de forme matricielle à l'écriture des moralistes dès le XVIIe s.. Un courant épicurien s'en nourrit. Même si ce courant n'est pas très puissant, il alimente cependant les auteurs libertins. Ils revendiquent volontiers les moralistes antiques contre les modèles chrétiens (La Mothe Le Vayer, *De la vertu des païens*, 1642). Les deux sont en conflit autour du machiavélisme. D'autre part, un courant augustinien - antihumaniste et antistoïcien - s'impose comme une forte influence au XVIIe s. Les jansénistes, fréquemment nommés « moralistes », s'opposent à la pensée centrale de la Renaissance quand elle s'efforce de concilier tradition classique et morale chrétienne ou exprime son admiration pour le héros et le sage. Avec Arnauld, Nicole et Pascal, Port-Royal développe une morale qui fait porter à l'homme le poids de la corruption originelle. Les *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1664) de La Rochefoucauld diffusent les conceptions des jansénistes en recourant à des formules brèves et incisives. Il critique l'amour de soi qui écarte l'homme de Dieu et de la pratique de la charité. On ignore la cohérence que Pascal entendait donner à ses *Pensées* qui paraissent à partir de 1666, mais il est probable qu'elles n'étaient pas destinées à un traité dogmatique « L'éloquence continue ennueie » souligne-t-il). À la fin du siècle, le triomphe de La Bruyère, dont les *Caractères* (1688- 1696) connaîtront neuf rééditions du vivant même de l'auteur, confirme l'engouement de l'époque pour cette forme d'études morales. Ce succès est celui d'une description souvent pessimiste des comportements - qui souligne la discordance entre l'être et le paraître -, mais également d'une observation aiguë de l'individu en société, par quoi le moraliste se fait sociologue ou anthropologue. Ces tableaux concrets disparaissent ensuite, la littérature morale se repliant sur l'individu abstrait, avec Vauvenargues (*Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, 1747) et Chamfort (*Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, 1795). Au siècle suivant, le genre connaît une moindre notoriété et son projet est repris par une voie plus philosophique, ou passe par la fiction chez les romantiques. L'art pour l'art s'écarte des prescriptions morales. Mais elles constituent bien sûr un des contenus de l'enseignement. Et Stendhal donne à son œuvre une dimension moraliste dans son traité *De l'amour* (1822) ; le « beylisme » mêle épicurisme et individualisme (culminant dans l'« égotisme ») et recourt volontiers à la maxime. Au XXe s., l'écriture moraliste se manifeste chez des écrivains (par-delà les questions éthiques de l'engagement), notamment dans le genre de l'essai. Valéry est regardé, pour une part de son œuvre, comme moraliste par certains critiques de son temps, notamment pour *Tel Quel* (1941). Plus encore les *Propos* (1904-1940) du philosophe Alain, qui emploie surtout la forme aphoristique. Gide et Camus ont une dimension moraliste (par exemple Gide, *Voyage au Congo*, 1927; Camus, *L'homme révolté*, 1951). Cette veine se poursuit jusque chez R. Vaneigem (*Petit traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1966) mais aussi chez Cioran ou même R. Barthes. Mais les questions éthiques sont davantage présentes chez les philosophes, y compris dans des ouvrages à succès, de même qu'elles sont présentes - et en débat - dans l'enseignement.

Lorsqu'ils connaissent un grand succès, aux XVIIe et XVIIIe s., les moralistes ne sont pas des auteurs de traités de morale. Leur public est avant tout mondain (ce sont les « honnêtes gens ») et la forme qu'ils adoptent mime la souplesse et le discontinu de la conversation de salon. Parce qu'ils tentent de s'écarter de l'abstraction dogmatique et de la logique de l'*exemplum*, ils explorent les ressources de l'anecdote concrète. Par là, leur recherche est parallèle à celle du genre romanesque qui, après une période où les points d'intersection sont nombreux (chez Diderot par exemple), reprend dans son espace propre la peinture de types et des caractères sociaux. Le « moment des moralistes » est donc à la fois un révélateur de la demande sociale mondaine à l'égard de la littérature et un terrain d'expérience pour une écriture, encore ressentie comme moderne à la fin du XXe s., qui use surtout des formes brèves et fragmentaires pour frapper l'esprit en variant les effets .

.... BENICHO P., *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948. - COSTE C., *Roland Barthes moraliste*, Lille, PU Septentrion, 1998. - FRASER P. & Korr R., *The moralist tradition in France*, Madison, Associated fac, Press, 1982. - LAFOND J., *Moralistes du XVIIe siècle*, Paris, Laffont, 1992. - PARMENIER B., *Le siècle des moralistes*, Paris, Le Seuil, 2000.

- Caractères; Essai; Formes brèves et sententiales; Fragment ; Maxime; Proverbe; Traité.

Option Lettres modernes (préparation à l'écrit)

- BERGER (Daniel), GERAUD (Violaine), ROBRIEUX (Jean-Jacques), *Les Mots de la critique : Vocabulaire de l'analyse littéraire*, « La lettre et l'idée », Armand Colin, 2020 [un méthodique à consulter comme un dictionnaire]
- BORDAS (Eric), *L'analyse littéraire*, « Coursus », Armand Colin. [Une synthèse bien faite]
- FROMILHAGUE (Catherine), SANCIER-CHATEAU (Anne), *Introduction à la stylistique*, « Coursus », Armand Colin [Un ouvrage qui présente les grands axes théoriques, des exemples et des exercices d'application]
- **Lire des anthologies littéraires !**
- <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/> [Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne]

Brève présentation de l'année de khâgne

1- Calendrier de l'année

- a) L'écrit du concours a lieu en avril. Il faut donc aller vite ! Une période de 5 semaines pour chaque auteur, pas plus ! Vous n'aurez pas le temps de vous ennuyer !
- b) D'où la nécessité de lire des œuvres au programme en amont, pendant les vacances, et de travailler régulièrement au cours de l'année ;
- c) et la nécessité d'être efficace dans son travail, exigence qui vous servira dans la poursuite de vos études. On reconnaît un « khâgneux » à l'Université pour sa capacité à travailler de manière efficace ! Enfin, en général ...

2- Méthodes de lecture

- a) Il faut donc lire et relire les œuvres au programme. C'est un indispensable moment d'immersion et d'imprégnation ! C'est le moment de la *passivité créatrice* ...
- b) Puis crayon à la main, soyez *actifs* : repérez les passages en lien avec les axes, constituez-vous un corpus personnel de références et de citations. Cet investissement personnel vous distingue au concours !
- c) Et éclairez votre lecture personnelle par des lectures critiques. Les critiques vous ouvrent des portes pour entrer dans l'œuvre, aèrent le sens de l'œuvre. Un adjuvant indispensable !

3- Attentes pour l'exercice de la dissertation

- a) Surtout pas de recette mais une attention vigilante aux mots du sujet, à prendre « littéralement et dans tous les sens ». Il faut oser se confronter au sujet sans répéter de manière irréfléchie le cours.
- b) Mais la connaissance des œuvres et des perspectives critiques vues en cours est primordiale. On attend donc de vous des citations et des références. Ce savoir est votre « filet de sécurité » : un(e) étudiant(e) qui a travaillé régulièrement ne peut pas complètement « rater » sa dissert ! Enfin, en général ...
- c) Le contenu d'une dissertation est une fusée à plusieurs étages. Un sujet de composition française réclame que l'on fasse aussi référence à d'autres œuvres. Exploitez les ressources de votre cours de 1^{ère} année ! Lisez des anthologies ! Faites feu de tout bois !

Bonnes lectures et bonnes vacances ! Pour me contacter : olivier.bernard@ac-rennes.fr