

---

## Avant-propos

Bruno CURATOLO & Julia PESLIER  
Université de Franche-Comté

---

Littérature et théorie ne vont pas toujours de pair chez l'écrivain.

Il est des esprits plus théoriciens que d'autres, de ceux qui s'amuse à bâtir des paradigmes et des fictions, des (anti-)héros littéraires et des narrateurs poéticiens, des constellations et des montages dans la bibliothèque, des généalogies et des familles, pour penser la grande demeure Littérature. Tous ne souhaitent pas se poser des questions alambiquées, à la manière de Borges dans ses *Essais sur Dante*<sup>1</sup> ni consacrer des cahiers matinaux à la Poétique selon l'exemple de Valéry, ni encore manier le miroir de l'auto-réflexivité, sur le mode proustien, entre temps perdu et temps retrouvé, dans le luxe que le roman génère dans son rapport à la lecture qu'il va jusqu'à assimiler à sa rêverie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Neuf essais sur Dante*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Gallimard, « Arcades », 1987 : par exemple à la p. 113 où il pose telle question apparemment saugrenue : « Sur le plan littéraire, que peut apporter la notion d'un être composé d'autres êtres, par exemple d'un oiseau fait d'oiseaux ? »

<sup>2</sup> Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, novembre 2002, p. 387-400.

Tous ne se lancent pas dans la rédaction d'un *Art de la fiction* comme Henry James<sup>3</sup>, ni ne méditent sur l'essence de la poésie tel Octavio Paz brandissant *L'Arc et la Lyre*. Et ils ne donnent pas forcément des leçons de littérature, franchissant le seuil des colloques, des salles de classes et des institutions universitaires – ainsi les conférences prononcées à Cornwell par Nabokov sur Proust, Joyce, Faulkner, Dickens et bien d'autres encore de langue anglaise ou russe (*Littératures I et II*), ou bien les *Leçons américaines* et *La Machine littérature* de Calvino. Le cas Tabucchi, qui rebondit sur les hétéronymes de Pessoa, pour inventer de nouveaux dialogues – manqués hélas ! – entre des auteurs *post mortem*<sup>4</sup> ou *Le Quartier* de Gonçalo M. Tavares qui peuple un pâté de maisons de fameux homonymes littéraires, de Kraus, Joyce, Valéry ou Borges<sup>5</sup>, juste pour expérimenter une nouvelle pratique de la bibliothèque, restent l'exception. Ils déploient ainsi un imaginaire ludique de la théorie, de la lecture et de la biographie, compliquant encore le travail de la critique.

Les écrivains véritablement théoriciens de la littérature sont peut-être moins nombreux encore que ceux qui s'improvisent historiens de la littérature, par un geste dont l'utilité consiste à se donner une place dans l'arborescence de la bibliothèque, une bonne place – ou une place par marginalité,

---

<sup>3</sup> *The Art of Fiction* (1884), était en fait une réponse de l'écrivain à l'un des fondateurs de la Société des auteurs, Walter Besant (également auteur), et à sa conférence sur « le roman comme un des beaux-arts ». Voir *L'Art de la fiction de Henry James*, suivi de *Neuf études*, sous la direction de Michel Zérafra, Klincksieck, 1978.

<sup>4</sup> Antonio Tabucchi, *Dialogues manqués – Monsieur Pirandello est demandé au téléphone*, traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para, Christian Bourgois Éditeur, « 10/18 », 1988.

<sup>5</sup> Gonçalo M. Tavares, *O Bairro* : vaste *work in progress* en plusieurs livres éponymes (Monsieur Valéry, Monsieur Calvino, etc.), où s'associent un genre propre, un jeu littéraire, une architecture de maison, un mode de vie et de langage à chaque homonyme d'auteur et d'artiste célèbres de la modernité. Publication en cours aux éditions Viviane Hamy, par Dominique Nédellec.

procédant par décentrement, reconfiguration générique, transfert d'autorité, régénération de l'œuvre du passé. Ceux-là font bien souvent de l'histoire à rebours ou à côté de celle des historiens et des critiques, posant, comme en préambule à leur œuvre propre, un panorama général ou relatif de ce que serait *la* Littérature, panorama qui est une vision critique de *leur* littérature, celle qui a rendu possible et pensable leur émergence. Ou, pour le dire dans les termes de Marielle Macé, de Michel Murat, de Vincent Debaene et de Jean-Louis Jeannelle, en introduction à leur récent collectif *L'Histoire littéraire des écrivains* : « Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains, qui donne son titre et son impulsion à notre démarche, et autour de laquelle nous avons conduit une recherche de plusieurs années ? C'est l'histoire littéraire telle qu'elle est racontée et construite par les auteurs eux-mêmes, le récit "indigène" et pluriel d'une aventure collective, pris en charge par certains de ses acteurs principaux<sup>6</sup>. » *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, tel avait été l'objet d'un précédent collectif dirigé par Bruno Curatolo<sup>7</sup>, investigation dont le présent recueil, adossé au colloque tenu à l'Université de Franche-Comté<sup>8</sup>, vient explorer un nouveau pan. Au cœur de ces deux champs de recherche que sont l'histoire et la théorie de la littérature ainsi envisagés du côté de l'auteur, un décalage opère de façon souterraine et néanmoins tangible. Le déplacement du focus de la critique littéraire, de l'histoire officielle des manuels et des universités (parfois elles aussi empreintes de contradictions) vers celui des écrivains et des créateurs fait jouer un espace interstitiel, un intervalle où Michel Murat ne voit pas seulement

---

<sup>6</sup> *L'Histoire littéraire des écrivains*, Préface d'Antoine Compagnon, PUPS, 2013.

<sup>7</sup> *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2007.

<sup>8</sup> Les 3, 4 et 5 novembre 2011 ; il était organisé, à Besançon, par le Centre Jacques-Petit, partenaire de l'ANR « Histoire des idées de littérature » (2008-2011).

« une guerre des deux histoires » mais aussi une manière d'« être aux prises avec la littérature<sup>9</sup> ».

« Écrivains théoriciens de la littérature ». De quelle communauté d'écrivains s'agit-il alors dans ce syntagme proposé à l'étude ? Comment comprendre cette pluralité d'auteurs face à un singulier de la littérature ? Et si exercice de théorie littéraire il y a du côté de l'écrivain, n'y aura-t-il pas, en réplique, *des littératures* à penser dès lors, plutôt qu'une seule et même entité *littérature* ?

Des écrivains se font ainsi discrets et taiseux, semblant étrangers à la production d'un discours en surplomb sur leur œuvre ou le fait littéraire ; ils réservent la théorie à ceux de l'Académie, de la critique, de la chronique journalistique, à la réception plutôt qu'à la création. D'autres se concentrent davantage sur la pratique pour définir par énigmes, fables et métaphores ce que c'est que la littérature. Ils entrent alors sur le territoire de la poétique, voilant ou dévoilant à loisir la fabrique de l'écriture et exigeant de leur lecteur qu'il se fasse herméneute à son tour, pour deviner le *Motif dans le tapis*<sup>10</sup>. La théorie s'y infiltre ou s'y déduit entre les lignes, et parfois l'œuvre est accompagnée d'un journal : Gide, Mann se consacrent à ce genre de la prise de notes en vue d'une fiction littéraire, rassemblées au fil de l'écriture, respectivement pour *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Docteur*

---

<sup>9</sup> Michel Murat, « La Faiseuse d'histoires », *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, p. 9.

<sup>10</sup> « Henry James est l'un des rares écrivains qui aient osé mettre en scène littérairement, dans *Le Motif dans le tapis*, la question épineuse et inépuisable des rapports de l'écrivain (donc du texte) et de son critique. Mais loin d'énoncer un simple constat d'échec renvoyant le critique à un inatteignable constitutif de la littérature, qu'il laisserait nécessairement échapper, James affirme deux principes contraires aux représentations ordinaires de l'art littéraire : d'une part, il y a bien un objet à découvrir dans chaque œuvre et telle est la tâche légitime de la critique, et d'autre part, ce "secret" n'est pas de l'ordre de l'indicible, ou d'une essence supérieure et transcendante imposant un silence extatique. » (Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, 1999, p. 11).

*Faustus*. Des éclats de théorie de littéraire jaillissent çà et là, au détour des pages et des annotations, entre genèse, atelier et leurres. Il y a des fausses pistes en ces cheminements que la critique génétique notamment se donne à cœur d'arpenter : des indices qui sont sitôt dédités par d'autres notes d'intention, des *scénarii* qui ne mènent nulle part, des « fins » fantasmées du roman qui sont des mises à l'arrêt de l'œuvre si on les prend au pied de la lettre. Certains privilégient l'amitié et l'intimité de la correspondance littéraire pour penser la littérature, à une, deux ou trois voix, croisant les lectures, les recommandations, les affinités et les déceptions.

Il y a ceux, enfin, qui entrent de plain-pied dans une théorisation de la littérature, la transformant en spectacle, en combat, en joute entre écrivains, la faisant battre musique au sein de l'université ou l'exposant dans sa parodie brillante, à grands renforts de rhétorique, d'arguments d'autorité et d'exemples tirés de la littérature elle-même. Surexposés, ils gagnent à être entendus dans la proximité tranquille des premiers, les taciturnes de la théorie littéraire, leur jeu d'homme-orchestre des lettres retentissant mieux encore selon un dispositif expérimental, parmi d'autres, pour participer à l'écriture du versant critique de l'art littéraire.

C'est pourquoi faire émerger une réflexion sur les « écrivains théoriciens de la littérature » participe d'un geste un tant soit peu paradoxal, quand on compte au tableau de chasse aussi bien ceux qui affirment une théorie de la littérature que ceux qui s'en sont détournés. Cela aurait pu consister en effet à postuler une certaine famille d'écrivains et à se tourner exclusivement vers elle, composée des familiers et des acrobates de la théorie, de ceux qui fréquentent l'Académie et ses styles ou dialoguent avec la critique, s'essaient à la pensée poétique, esthétique, romanesque et qui le font savoir. Cela requiert en fait de mettre également au jour des relations plus secrètes entre une œuvre, un auteur et une certaine pensée de la littérature, jugeant prudemment son potentiel d'extension, depuis l'œuvre complète

de l'auteur vers la littérature générale, l'espace théorique de la bibliothèque universelle.

La méthode pour les faire entrer dans ce panthéon d'un colloque sur les « écrivains théoriciens » diffère grandement, selon qu'ils sont d'un bord ou de l'autre, selon également la forme même de leur œuvre – poésie, roman, chroniques, écrits en revues, etc. La diversité des matériaux, des pensées de la littérature et du monde, est ici frappante. L'expression même « écrivains théoriciens de la littérature » a été entendue différemment par ceux qui ont répondu à cet appel, donnant lieu à un panorama contrasté sur la littérature du premier demi-siècle. Selon les corpus et les propos théoriques, les contributeurs officient tout autant à un lire *avec* qu'à un lire *contre l'auteur*, d'après la proposition de lecture contrauctoriale comme méthode du commentaire suggérée par Sophie Rabau<sup>11</sup>, c'est-à-dire qu'ils sont par endroits amenés à retourner sa pensée de la littérature à partir de sa pratique romanesque, poétique, ou d'essayiste, en contradiction flagrante ou en altérité discrète.

Laissant le commentaire de la littérature aux auteurs eux-mêmes plutôt qu'aux critiques, on se demandera quelle sorte de spécialistes du fait littéraire ceux-là ont pu former en ce temps de revues, de réflexions poétiques et de tensions politiques que constituent les années allant de 1920 à 1945. La périodisation

---

<sup>11</sup> Voir *Lire contre l'auteur*, dir. Sophie Rabau, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais & Savoirs », 2012 : « Le plus souvent, toutefois, c'est à un discours auctorial explicite que l'on s'attaque. L'auteur dérange en ce qu'il est lecteur, et par là même rival, par définition mieux autorisé du critique. On prend à rebours un discours d'intention sur l'œuvre tenu par l'auteur dans le péri-texte, préface ou postface, lettres accompagnant la publication et autres déclarations faites en dehors du texte proprement dit. » (« Introduction : Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », p. 12). Le recueil rassemble les résultats de la recherche d'un séminaire Fabula en résidence, faisant jouer les modes de lecture critique mettant à distance l'auteur – par refus d'autorité, par nuance et atténuation de son aura, par défaut entre la critique et l'œuvre, par moment ou méthode pour dégager une plus grande liberté à l'activité de la lecture, par jeu et humour critique.

retenue, du début de l'entre-deux-guerres jusqu'à la fin de la Deuxième, sollicite de fait fortement le monde et la littérature comme espace, celui-là même que Pascale Casanova a d'ailleurs patiemment et méthodiquement dessiné dans *La République mondiale des Lettres*. Qui plus est, elle le sollicite comme espace profondément vectorisé par les désastres de la guerre et les multiples conduites de résilience, de régénération, de transformation de la scène sociale et politique, mettant en jeu toutes sortes d'attitudes, depuis l'écrivain engagé et de tous les combats (des meilleurs comme des pires, c'est selon) au moraliste qui paraît se retirer dans une tour d'ivoire, comme dans un conte ancien, et quand bien même l'œuvre contredirait la pose. On retrouve incontestablement, en filigrane, les mises en tension observées par Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme*, où il note, dans l'avertissement daté de 1945, l'existence « d'un mouvement surréaliste, dont la naissance coïncide, en gros, avec la fin de la Première Guerre mondiale, la fin avec le déclenchement de la Deuxième. Vécu par les hommes s'exprimant par la poésie, la peinture, l'essai, ou la conduite particulière de leur vie, en tant que successions de faits, il appartient à l'histoire, il est une suite de manifestations *dans le temps*<sup>12</sup> ». Dans le présent tableau, si le corpus français des écrivains théoriciens de la littérature est examiné en priorité, c'est davantage une conception occidentale qui se détache, via l'extension à la littérature outre-Atlantique ou par des figures de passeurs et d'écrivains en situation de bilinguisme tels que Julien Green et Irène Némirovsky. Elle recoupe de manière visible une situation critique de la littérature, active et féconde, où différents écrivains ont à cœur de nommer les ré-agencements nécessaires, les modèles éculés, les innovations poétiques, les points de contact pertinents avec la société et ses bouleversements.

---

<sup>12</sup> Maurice Nadeau, « Avertissement », *Histoire du surréalisme*, Seuil, « Points Essais », 1964, p. 5.

Quinze études sont ici rassemblées et témoignent d'une palette étendue, allant de l'effort conscient et quotidien pour écrire la théorie à des pratiques de théorisation involontaire et plus inattendues. Elles posent quelques jalons plutôt qu'elles ne totalisent la théorie littéraire telle que les écrivains de la première moitié du vingtième siècle la constituent, en reprenant point par point les chantiers romanesques, poétiques, critiques, esthétiques et politiques qu'ils arpentent. Si la forme matérielle donnée à la recherche par le colloque ne favorise pas toujours l'état des lieux systématique d'une réflexion, elle en esquisse toutefois certains contours, en inaugure quelques territoires et en nourrit fatalement l'ambition. Le choix opéré dans ces pages pour la publication reconfigure celui du colloque, selon un nouveau dispositif, il prend la forme d'une petite cartographie des différents champs de la théorie de la littérature par les écrivains. Trois mouvements sont là pour nourrir la réflexion : la fabrique collective, la fabrique solitaire, l'atelier du roman ou la théorie par la poétique.

La fabrique collective donne l'occasion d'observer les sphères critiques d'élaboration, d'examen et de discussion de la théorie de la littérature telle que des écrivains s'y emploient. Revues, presse, édition, universités, discipline mise à contribution pour la formation d'une nouvelle critique, autant de lieux, de médias et de modes de faire collectifs pour contribuer à l'édifice. Les genres de la fabrique collective débordent cependant les six études rassemblées dans ce chapitre, pour se retrouver dans l'ensemble des communications écoutées lors du colloque. Ces genres sont multiples : articles, notes de lectures, panoramas, mémoires, thèses pas toujours abouties, défenses de soutenances avec jury prestigieux, correspondances, conférences et disputes publiques, préfaces et péri-textes, mais aussi performances, manifestations, écoles et mouvements dans leurs débats passionnés, partiels et partiels. Des duels et des duos, en somme.



On y découvrira tout d'abord le grand mouvement d'ensemble de la revue *Esprit*, comme observatoire et vivier de théorisation de la littérature par les *minores*, éclairé par la grande érudition de Jeanyves Guérin. Explorant l'originalité, les moments forts et les évolutions « de la littérature à *Esprit* », sur la période 1932-1941, il fait revivre les différentes équipes de la revue, tout d'abord portée par Emmanuel Mounier, souligne l'apport des personnalistes et remarque combien « la revue-mouvement qu'est *Esprit* est un forum et un laboratoire, sinon un ouvroir. Il y règne une interactivité studieuse. Les manifestes et textes fondateurs sont le résultat d'un travail en commun. Il est très différent de celui que l'on pratique au Bureau central de recherches surréalistes. À *La NRF*, on s'écrit beaucoup et on se retrouve l'été à Pontigny. *Esprit* est un intellectuel collectif, c'est Pontigny toute l'année. »

On pourra y suivre le trajet d'un homme évoluant au sein d'un milieu, discret ou sonore, selon la personnalité des auteurs. Ainsi, la contribution de Régis Lanno, qui s'inscrit « dans une perspective sociologique compréhensive d'inspiration wéberienne », propose l'étude d'un mouvement commun fondé sur l'idée de révolution entre la théorie de la littérature ébauchée par Blanchot et l'imaginaire nationaliste qu'il déploie en faveur d'un engagement, la presse écrite et ses nombreux articles devenant le pendant de l'œuvre pour forger sa pensée. Il esquisse une petite histoire de *L'Insurgé* et des chroniques qu'il y consacra à la politique étrangère en 1937, qu'il ne signa pas toujours de son nom propre et dégage ainsi l'idée pour Blanchot que l'œuvre révolutionnaire est celle qui porte « une force d'opposition » mesurable « par le pouvoir qu'elle a de supprimer d'autres œuvres ou d'abolir une part du réel ordinaire, ainsi que par le pouvoir d'appeler à l'existence de nouvelles œuvres, aussi fortes, plus fortes qu'elle ou de déterminer une réalité supérieure » et qu'en un sens « seule la perfection est infiniment révolutionnaire ».

C'est dans « une histoire qui reste à écrire : celle des relations des écrivains avec l'université » que Charles Coustille se lance ensuite, en partant d'une « comparaison des parcours universitaires » entre Jean Paulhan et Jean Grenier. Dans ce dialogue paradoxal à divers titres, entre académisme et créativité, institution et singularité, ce qui frappe le lecteur, c'est la manifestation de « relations asymétriques » et « un regard inhabituel sur une amitié littéraire ». Mais c'est tout autant matière à méditer sur nos propres pratiques discursives pour allier l'inventivité et la plasticité générique à l'esprit de sérieux universitaire et son carcan pour la pensée. Chacun trouve une forme propre afin de concilier les irréductibles : « occasion pour naviguer entre plusieurs genres » (Paulhan), boutade en guise d'introduction à la soutenance de thèse, « quête d'une indépendance absolue » (Grenier). Le langage y est particulièrement critique. Une question thématise le propos : « pour devenir viable, l'Université devait être vidée de sa substance universitaire. Pourquoi, comment, à quel prix, et avec quelles conséquences, nos deux auteurs ont-ils voulu "éviter le ton doctoral" tout en fréquentant des institutions universitaires pendant de si longues années ? » dont le pendant est formulé par Grenier dans *Mes candidatures à la Sorbonne*, « peut-on être artiste et en même temps enseigner comme on devient artiste ? Créer et expliquer qu'on crée ? ».

Gil Charbonnier nous entraîne à la suite de Ramon Fernandez et de son essai de 1926 sur la possibilité d'une quatrième critique, une « critique philosophique », qui emprunterait sa méthode à la philosophie et ferait un pas de côté ou une synthèse plus élevée par rapport aux trois critiques dont Thibaudet rappelait les délimitations – « la critique universitaire, la critique des artistes et la critique parlée, celle des salons et des milieux professionnels, espèce de bourse des valeurs

littéraires<sup>13</sup>. » Il expose comment cette réflexion s'accompagne d'une mise en dialogue de la théorie, via l'invention de la conférence à deux voix contradictoires, « une engueulade publique » que Ramon Fernandez entonne avec Jacques Rivière. Conscient d'assister à un temps d'épreuve pour la littérature, il semble trouver une résolution possible dans la posture moraliste et veille à « demander à la littérature romanesque de penser la vie humaine ». En faveur d'une littérature référentielle et pendant qu'il favorise des « personnages mus par un idéal moral », Ramon Fernandez permet par son œuvre de mettre au jour « les tensions que provoque le glissement d'une conception humaniste traditionnelle de la littérature à une autre conception beaucoup plus préoccupée des questions de la forme centrées autour du rôle de la langue dans l'invention littéraire ». Il signale que la création chez lui fait cependant un écart par rapport à la théorie – ce à quoi l'écrivain, averti du paradoxe, répond par la tentation de souscrire à une approche de la littérature purement littéraire.

Mise en abyme du processus entre la pluralité du collectif et l'écrivain, suit alors la rencontre avec l'étonnant Tristan Derème, l'auteur de *Patachou* (roman de la rêverie adulte sur l'enfance qui précéda *Le Petit Prince*) et le poète de l'école fantaisiste, dont Amandine Cyprès met en scène l'inventivité critique et la personnalité malicieuse. Pluralisant et hétéronymisant sa coterie d'auteurs critiques, sorte de Pessoa mineur pour la poésie, Derème, qu'elle qualifie joliment du titre d'« étrange poéticien », se singularise sur la scène littéraire en se multipliant, en se déversant en personnalités nombreuses à l'origine de paratextes et de périclites complexes, selon un genre qu'elle qualifie avec lui de « polylogue fictif ». Elle se réjouit ainsi de raviver l'œuvre d'un auteur quelque peu délaissé et redit sa verve autant poétique que critique : « D'un livre à l'autre, nous

---

<sup>13</sup> Ramon Fernandez, *De la critique philosophique*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1981.

retrouvons les réflexions de ces amoureux de beaux vers, qui aiment à se réunir pour évoquer les petits bonheurs de l'existence, mais également citer des vers, les transformer, les parodier, en faire des centons ou encore commenter les débats poétiques de fond. Là se trouvent le poète Polyphème Durand, la candide M<sup>me</sup> Baramel, M. Théodore Decalandre à qui Derème prête ses initiales, ou encore MM. Lalouette, Escanecrabe, Laverdurette, etc. »

Écho contemporain à cette incursion en poésie, quoiqu'elle s'attache à un auteur bien mieux représenté dans les histoires littéraires et à une personnalité dont on a appris à cerner les contours dans l'étude du surréalisme, la contribution de Céline Sangouard se centre sur André Breton. Elle reprend le chantier entre œuvre poétique et écrits critiques qui avait intéressé plus haut Régis Lanno avec Blanchot. Elle s'essaie à montrer l'existence d'un paradoxe entre poétique et politique, paradoxe interne à la pensée de Breton qui, bien que configurant sa théorie de l'œuvre poétique sur un paradigme politique, l'inscrit cependant dans une dimension apolitique, déterritorialisant ainsi les notions de révolution, d'action et d'engagement. Détricotant le mythe de la Terreur comme celui de l'écriture terroriste, politique qui aurait pour objet l'esprit, elle fait revivre les modulations et changements de paradigmes historiques que Breton opère pour penser cette révolution via le langage et bien souvent l'« irréalisé », tandis qu'il continue à ménager une certaine autonomie de la poésie. Elle rappelle que l'élaboration vigoureuse de cette révolte morale et anti-bourgeoise est, sous la plume de Breton, tout autant le fruit d'une pensée de la littérature conçue au pluriel, évoquant les figures en amont « de Sade, de Baudelaire, de Rimbaud et de Lautréamont », mais également celle essentielle du poète Jacques Vaché, et de ses premiers actes de terrorisme poétique.

Deuxième chapitre de ce volume, la fabrique solitaire de la théorie de la littérature se définit comme celle du penseur, du

théoricien et du moraliste. Quatre solitaires seront ici évoqués : Fondane, Rivière, Reverdy et Valéry, l'inventeur de Monsieur Teste, figure fondamentale pour l'imaginaire critique de l'écrivain théoricien. Trois terrains d'investigation se dégagent de façon remarquable par leur manière particulière de participer à la modernité théorique : l'activité de lecture comme terreau critique, la résistance de l'écriture comme lieu d'où on la reconsidère utilement et la mise en crise de la littérature comme dénominateur commun incitant à repenser les catégories génériques traditionnelles et à localiser la réflexion esthétique dans l'écriture non fictionnelle et plus intime, à la marge du publiable et de l'inédit, dans le silence des cabinets d'études, des carnets de route et des correspondances.

C'est tout d'abord un portrait du poète solitaire en lecteur que Jacques Poirier dessine, en retraçant la trajectoire singulière de Benjamin Fondane, dont les œuvres viennent d'être rééditées<sup>14</sup>, dans sa rencontre avec le philosophe russe Léon Chestov : « De Chestov, dont la pensée, toute de fulgurances, de rapprochements inattendus et de glissements analogiques, ne se laisse pas facilement réduire, Benjamin Fondane va retenir avant tout la nécessité de questionner la Raison et d'en remettre en cause le primat. » À l'intersection de leurs pensées, la thématization d'Athènes (ou la Raison triomphante, celle des autorités antiques et philosophiques) et de Jérusalem (ou ce qui vacille par l'épreuve du questionnement, à travers la source des textes patristiques et chrétiens) fait apparaître deux polarités aussi complexes que nécessaires à la pensée philosophique et poétique que Fondane bâtit au fil de ses lectures. Cette conception de la littérature « procède moins d'une poétique que d'une ontologie, en ce qu'il

---

<sup>14</sup> Les éditions Le Bruit du temps et celles de l'Éclat enrichissent leur catalogue des œuvres suivantes : pour les premières *Le Pouvoir des Clés, D'Athènes à Jérusalem, La Philosophie et la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche* ; pour les secondes *La Nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*.

met en congé l'Histoire (l'histoire littéraire, le jeu des influences et des écoles, les illusions chronologiques, etc.) ». Elle se forge à travers une série d'affinités et de démarcations que Jacques Poirier synthétise avec concision : il rapporte les hommages rendus par l'écrivain à Pascal, à Dostoïevski, à Baudelaire et à Rimbaud, il éclaire sa posture face à celles de ses contemporains Caillois, Gide ou encore Valéry. Ce qui ressort de cet arpentage patient dans la bibliothèque des poètes et des philosophes est l'avènement du cri dans le poème comme simulacre, qui vient en lieu et place du cri de Job, et qui, par une métamorphose poétique ultime, lui permet « de se faire chant ».

Stéphane Cermakian, étudiant sous le titre éloquent de « (d)écrire l'impossibilité d'écrire » la correspondance entre Antonin Artaud et Jacques Rivière, éclaire un processus intéressant où l'œuvre, apparemment placée à l'horizon de l'échange épistolaire entre un écrivain potentiel et son éditeur pressenti, s'avère soudainement être déjà tout entière contenue dans les pages qui la donnaient à concevoir, dans son impossibilité même. Mouvement paradoxal qu'il pose au seuil de son commentaire : « Rivière réalise qu'il est en face d'un cas singulier dans la littérature, et que ce jeune homme qui sait encore si mal organiser son inspiration en poèmes aboutis sait par contre admirablement décrire ce qui l'empêche d'énoncer son verbe et de le cristalliser en une œuvre... » Outre le trouble porté sur l'assignation générique de l'œuvre, c'est tout particulièrement le vieux *topos* de la frontière entre la vie et l'œuvre qu'Artaud s'emploie à néantiser, faisant un même principe des deux pôles, désormais sans garantie d'étanchéité. Du coup, l'œuvre est indissociable de sa propre mise en crise, de sa difficulté intrinsèque à émerger comme telle, et la conversation entre le poète et l'éditeur vient faire éclore l'absence de l'œuvre comme son mode d'être même. L'éditeur accepte ainsi ce qui fut un chemin douloureux pour Artaud, à savoir que la part à publier se situa pour une fois en amont, dans l'atelier et la relation entre ces deux-là, plutôt que dans les poèmes mêmes. Une telle décision

acceptée, c'est à un nouveau renversement que l'on assiste chez Artaud : que la négativité possède sa manière propre de fécondité, que l'œuvre au noir est également une esthétique formidable pour l'exploration poétique. Avec la publication l'année suivante du *Pèse-nerfs* (1925), Stéphane Cermakian note alors que « de l'impossibilité d'écrire (et sa description) à une forme d'"esthétique du néant" où l'on croirait que la création vient du néant ou se fait sur du néant, il n'y a qu'un pas ».

Poursuivant le travail de l'œuvre au noir et de la critique d'un certain *continuum*, Julia Peslier met en lumière une esthétique de la pensée comme aphorisme, fragment de la bibliothèque, éclat du savoir à l'œuvre chez Valéry, qui reconduit un mouvement propre aux Vanités picturales, où la vie, regardée depuis la mort, (ré)génère des pensées nouvelles dans la variation même, un peu à la manière d'une anamorphose littéraire. C'est tout d'abord à une réflexion sur les possibles applications, différences et affinités entre le genre de la vanité picturale et celui de la vanité littéraire qu'elle se livre. Puis, observant le bris incessant de la littérature par lequel des devises, des citations, des formules émergent et sont cent fois remises sur le métier de la mémoire, elle observe la fécondité de cette extraction, traversière des langues et des siècles, comme principe même sur lequel Valéry affirme sa poétique de la pensée dans ses œuvres dernières, comme îlot de texte qui contient sa propre fin et fait tout autant fonds sur les propos d'autres penseurs qu'il se rend prêt à être à son tour ruminé, modifié, transformé.

Benoît Monginot, quant à lui, reprend la question du moraliste à travers la crise de la littérature et du mutisme comme réponse possible par le face-à-face poétique entre Reverdy et Valéry. C'est notamment à partir de l'aphorisme comme dispositif lucide et tardif de l'écriture moraliste, qu'il opère un va-et-vient entre le *Livre de mon bord* et *Tel quel*, y voyant deux laboratoires au long cours à la fois issus du silence et sciemment démarqués de la pratique poétique comme n'étant plus à même de signifier le réel. Évoquant la thèse de Philippe Moret qui

diagnostique un scepticisme radical à l'œuvre dans le maniement de l'aphorisme<sup>15</sup>, il montre combien le genre moraliste, au rebours d'être une économie de l'anonymat derrière la pointe, où l'on pourrait diagnostiquer une disparition et un effacement du sujet de l'écriture, favorise l'émergence en filigrane d'un visage de l'écrivain, d'une personne humaine, via un élégant autoportrait moral. Il note alors que « la page est un visage qui s'anime, se ride, se fait et se défait au fur et à mesure que, pour émouvoir ou convaincre, la plume en dessine, varie et précise les traits », suggérant que l'humanisme qui s'y incarne met à mal la froideur du cliché accompagnant le lieu commun de l'écrivain reclus dans sa tour d'ivoire. Benoît Monginot conclut alors que, si « avec *Tel quel* et *Le Livre de mon bord*, le fragment poétique se fait en même temps fragment moral, ébauche du poétique, biographie, débris métaphysique, etc. », il se rend disponible, sans s'y limiter, à une reconnaissance, au connu et au reconnaissable, peut-être aux dépens du nouveau, mais au profit de l'inquiétude de « ceux qui ne trouvent d'aise que dans le plus emporté mouvement, dans l'instabilité du présent et les images de l'avenir ».

L'Atelier du roman, ou la poétique comme lieu de déploiement théorique parfois explicite (avec André Gide par exemple), parfois implicite (avec Julien Green ou encore Tristan Bernard), constitue le troisième temps de notre recueil.

Une première entrée, riche de trois contributions, approfondit la poétique et son travail de théorie littéraire à travers des portraits d'écrivains en situation d'entre deux langues et d'entre deux littératures. La circulation théorique se reconfigure dans leurs œuvres et leurs écrits en franchissant des frontières entre des continents, des littératures, des genres

---

<sup>15</sup> Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997.



identifiés, des blocs de réception, en multipliant des va-et-vient singuliers, dont ils sont les auteurs et les sujets d'écriture.

C'est tout d'abord en prenant soin de l'identifier comme théoricien potentiel, théoricien prudemment placé entre parenthèses, qu'Alain Schaffner fait entrer en scène Julien Green. Mêlant lecture des œuvres romanesques, conférences et abondantes documentations du Journal et des Mémoires de l'écrivain, il fonde l'originalité de cette pensée discrète de la littérature sur le bilinguisme et sur le processus continu de traduction, médité indéfiniment à partir de la Bible et de l'hébreu, comme troisième langue qu'il confronte à ses langues vivantes par le jeu de la traduction et de ses déplacements. « Mode d'accès au monde », le langage rend possible une façon plurielle de l'habiter pour celui qui le traverse en plusieurs langues. De là, s'observe chez le romancier une passion du dédoublement qu'il transforme en poétique dans maints romans, qu'Alain Schaffner attribue à cette découverte fondatrice, à propos de *Memories of Happy Days* : « Recommencant en anglais un livre qu'il avait essayé d'écrire en français, Green fait un étrange constat : "Je m'aperçus que j'écrivais un autre livre, un livre d'un tour si complètement différent du texte français que tout l'éclairage du sujet était transformé. En anglais, j'étais devenu *quelqu'un d'autre*". » Qu'une telle observation s'énonce dans l'activité rétrospective du mémorialiste et du conférencier, plutôt que de manière prospective dans l'atelier du roman, n'a rien d'anecdotique : comme l'observe Alain Schaffner, le geste théorique résulte chez lui d'une opération de distanciation, dans le temps et dans l'espace et prend davantage la forme de « la mise en ordre de l'expérience et l'affirmation des convictions qui en sont issues. Il faut aussi l'exil, et le cadre particulier des conférences ou des cours, pour que Green pense à mettre ses idées en ordre dans des textes conséquents. »

Yan Hamel, naviguant entre le milieu littéraire français et les innovations des romanciers américains, repart de cette « sorte de commotion » que provoqua la découverte d'une certaine

« technique romanesque américaine » dans le milieu des lettres françaises. En une variation drôle et ludique, il analyse le triomphe indubitable d'une figure de l'écrivain américain et de sa litanie de clichés. Affirmant, textes de réception française à l'appui, que « l'écrivain américain est un dur et un indiscipliné », « un alcoolique », « un vagabond marginal » ou encore qu'il « ne connaît d'autre but que l'action », il s'amuse à construire et déconstruire les icônes et leurs (nécessaires ?) stéréotypes. Jouant comme « un facteur de désordre dans un monde littéraire tenu à tort ou à raison pour policé, un monde littéraire où la narration aurait jusqu'alors été encadrée par les principes du cartésianisme et de la grande tradition réaliste remontant à Balzac », cette confrontation des mondes romanesques nés des deux côtés de l'Atlantique, marquée par les figures de Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck, Caldwell, permet d'ouvrir l'horizon et d'éclairer la manière dont la théorie de la littérature, telle que les écrivains la cisèlent, se problématise également avec les enjeux de frontières et de continents, qu'ils peuvent tracer, radicaliser, fantasmer ou défaire à loisir.

Parcourant les intertextes anglais présents dans le dernier ouvrage d'Irène Némirovsky, intitulé *Suite française*, sorte de *Guerre et Paix* avoué de la romancière où elle réinjecte quelques éléments de ses lectures annotées de E. M. Forster et Percy Lubbock, Angela Kershaw nous offre une contribution sur le seul écrivain féminin en lice ici. Deux questions servent de vecteurs à son étude du chantier de l'œuvre, qu'elle éclaire par les manuscrits conservés à l'IMEC : « Jusqu'à quel point l'intérêt de Némirovsky pour les critiques anglais est-il typique des écrivains et intellectuels français de son époque ? Et que conclure quant au "modernisme" éventuel de l'art littéraire de Némirovsky ? » Elle montre d'abord le mode discret qu'a l'auteur d'intégrer à sa réflexion sur l'écriture romanesque ses notes de lecture sur les essais de Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921) et *Aspects of the Novel* (1927), qu'elle lit parfois à contre-courant, ou bien comment elle va quérir du côté du modernisme de Forster, contesté en France,

des éléments de poétique. Angela Kershaw témoigne au fond d'une situation originale, et un brin paradoxale, de la romancière, qui cherche du côté de la réception anglaise des éclaircissements sur l'art du roman tolstoïen ; elle s'étonne encore qu'elle ne fût pas une lectrice plus assidue des grands romanciers de la modernité – remarquant qu'il est « curieux qu'elle s'intéresse à la théorie du roman moderniste sans pour autant vouloir lire les œuvres de Virginia Woolf, de James Joyce, de D. H. Lawrence, de Henry James... » Et de conclure en signalant la plus grande proximité entre les théories de Forster et celles de Némirovsky, mais plus encore en redonnant toute sa place à Tolstoï, que l'écrivain réussit à réinvestir « dans une perspective moderniste ».

Faisant jouer l'expression de *Suite française* dans une nouvelle acception, pour nous diriger vers des *Suites (romanesques) françaises* – celles d'une familiarité thématique et généalogique entre le Gide des *Faux-Monnayeurs*, le Tristan Bernard d'*Aux abois* et quelques autres écrivains de langue française, nous finirons par la seconde entrée, déclinée en deux articles : l'atelier de la poétique romanesque et de la fabrique criminelle, qui se génère dans un complexe hybride entre la forme romanesque et celle du Journal et des Confessions – des aveux. Plane lointainement sur un tel composé la figure inquiétante de Lacenaire et l'imaginaire romantique du criminel auquel il prête sa plume, trempée et dans le crime et dans l'écriture poétique.

L'entrée dans la danse de la figure du diable est amenée par Claudia Bouliane, à partir du démonisme d'André Gide et de la généalogie riche du *daïmôn* depuis Socrate, en passant par Dostoïevski. Son projet de lecture consiste à « déplacer la question de la compréhension *daïmonique* du démonisme gidien vers une lecture de sa conception de l'art romanesque. » Après un prélude sur l'art du roman selon Gide, elle montre combien il s'agit là aussi, concernant *Les Faux-Monnayeurs* (1925) et leur pendant, le *Journal des Faux-Monnayeurs* (1926), d'un véritable « théâtre du roman ». Elle vise ainsi à mettre en lumière un

glissement éclairant où l'attribut démonique traditionnel du *faire agir* se mue chez Gide en un *faire penser*, intrinsèque à sa poétique de la fausse monnaie et dont la fin avouée serait d'influer sur le lecteur, comme un aiguillon qui l'inquiéterait de son ironie foncière, en « un total contrôle de l'œuvre ». Il aurait en ce sens intégré la leçon de Goethe et de son Méphistophélès familier de Voltaire, qui manie le *Witz*, la double entente et la provocation ironique pour activer par le langage et son dialogue maïeutique le questionnement faustien de la pensée, mettant ainsi en cause la mélancolie du savoir, vouée à une inertie contemplative si elle ne se muait en action au théâtre.

Cyril Piroux, pistant les signes de théorie implicite et traquant ses paradigmes indiciaires possibles disséminés dans les pages d'*Aux Abois* (1933), se questionne sur la possibilité d'un Tristan Bernard théoricien malgré lui et sur la pertinence d'une lecture qui le tirerait de ce côté-là, malgré la réception usuelle qui en est faite. Il mène l'enquête avant tout en suivant le fil générique et problématique de l'œuvre, qu'il souhaite inscrire comme un jalon marquant, bien que sous-estimé, d'une famille plus vaste d'écrits (allant peut-être depuis le mythique Lacenaire et le célèbre *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo, jusqu'aux rives plus certaines de *L'Étranger* de Camus) et en tout cas comme « cas unique de modernité littéraire, où s'observe la genèse d'une écriture de l'absurde ». C'est pour lui l'occasion d'œuvrer à l'entreprise de réhabilitation d'un auteur qui, comme c'est le cas d'Amandine Cyprès avec Tristan Derème, a eu beau rester dans les coulisses des manuels littéraires, n'en a pas pour autant perdu son intérêt pour la fabrique de l'histoire littéraire. Il affirme ainsi combien « d'une manière générale, attester le caractère précurseur de ce curieux récit, comme une préfiguration de *L'Étranger*, montre simplement la façon plus subtile qu'on ne veut le croire, qui fait que les *minores*, à l'ombre des classiques, contribuent discrètement mais sûrement à élaborer une pratique d'écriture et de pensée qu'aucun spécialiste du roman du vingtième siècle ne peut ignorer. »

Désormais lancé seul dans ce périple mouvementé et pluraliste des écrivains théoriciens, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous souhaitons au lecteur amateur de cartographies littéraires, de portraits critiques, de modernités romanesques et de tempêtes théoriques une bonne traversée et un bon vent pour circuler au gré des poétiques, des polémiques, des courants contraires et des mouvements de sympathies qui se nouent dans ces pages.