

Cap sur L'HYPOKHÂGNE

- Littérature
- Philosophie
- Histoire
- Géographie
- Anglais
- Latin

Natalie Reniers-Cossart
Frédéric Berland
Adrien Bresson

Blandine Demotz
Clara Lyonnais-Voutaz
Virginie Matheron-Ruel

ellipses

Partie

Littérature

Natalie Reniers-Cossart

Pour Charles, Gaspard, Sarah et Ilona.

Introduction

▪ Les exigences, les enjeux de l'enseignement de la littérature en BL/KL

La culture littéraire à acquérir en hypokhâgne est dense et vaste : il s'agit de se constituer un bagage de lectures, de connaissances historiques et d'outils didactiques susceptibles d'éclairer le sens des textes, certes, mais aussi de construire un raisonnement en dissertation. Pour ce faire, il est nécessaire de se familiariser avec l'histoire littéraire, au sens général du terme, mais également de disposer de lectures « de première main », c'est-à-dire en propre : la fréquentation sinon assidue, du moins régulière, de la littérature est un moyen privilégié de s'en constituer une définition, une expérience, et de contextualiser plus aisément les problématiques qui seront données à l'étude. Elle permet aussi de se construire une banque de données de références essentielles, dont les dissertations feront leur miel.

Ne dissimulons pas les choses : l'année d'hypokhâgne est difficile ; elle exige un rythme de travail soutenu et dans la discipline littéraire, elle s'appuie sur des connaissances qu'il est long d'acquérir – ne serait-ce que parce que lire une œuvre est chronophage ; c'est pour cette raison que ce manuel existe : il est un guide et un compagnon de travail au long cours.

▪ Travailler avec ce manuel : organisation et fonctionnement des chapitres, recommandations et planification

Ce manuel n'a pas vocation à se substituer à un cours, ni à une pratique personnelle de la littérature ; il n'a aucune prétention à l'exhaustivité. Il est à envisager comme un complément, voire mieux, comme un vademecum préparatoire à l'année d'hypokhâgne. En ce sens, il n'est pas organisé selon la partition des objets d'étude ou des domaines constituant le programme officiel et dont la variabilité en termes d'œuvres ne permet pas un propos définitif.

On trouvera donc ici, dans une première partie, des éléments censés nourrir la réflexion, l'orienter, l'articuler aux « grandes » questions littéraires : ce livre est une invitation à réfléchir, qui propose des outils et une base de connaissances générales. Après une mise au point sur « l'expérience littéraire » au sens large, les genres littéraires traditionnels sont abordés selon la même perspective : une brève histoire du genre esquisse les repères essentiels et souligne les enjeux problématiques ; des focus font un point plus spécifique sur quelques aspects saillants et une rubrique conclusive propose un bilan condensé.

La seconde partie est davantage consacrée aux savoir-faire et détaille les aspects méthodologiques des épreuves, écrite et orale, et du travail personnel.

Concrètement donc, il est loisible de lire chaque rubrique aléatoirement ; le manuel a été pensé comme un accompagnement *a priori* : il condense ce qu'il faut savoir – ou savoir-faire – avant d'aller en cours de littérature ; mais il est aussi un moyen efficace de réviser, d'aller à l'essentiel à quelques encablures des concours.

I. Pour aborder sereinement l'année d'hypokhâgne : ce qu'il faut savoir

1. L'expérience littéraire : œuvre, auteur, lecteur(s)

Enjeux très généraux

Lire est une expérience, écrire en est une également. En amont de la réflexion littéraire sur les œuvres et sur l'exégèse, se nouent des problématiques liées à la création – qu'est-ce qu'écrire ? Sur quoi ? Pour qui ? Pour quand ? – et à la réception – qu'est-ce que lire ? qu'est-ce que la postérité d'une œuvre doit à ses lecteurs ? qu'est-ce qui fait le chef-d'œuvre ?

a. Définir la littérarité, un problème récurrent

Une œuvre littéraire n'est pas un objet anodin ; or, c'est bien ce qui la caractérise qui déjà constitue un problème.

En effet, qu'est-ce qui définit un texte comme « littéraire » ? D'emblée surgit le concept théorique défini par Jakobson vers 1920, la littérarité désigne « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». On voit comme la définition circonscrit en même temps qu'elle accueille le flou : il y aurait donc une ligne de partage entre « littéraire » et « non littéraire », mais qu'il appartiendrait à quelqu'un – une autorité ? – de préciser en nommant des critères de spécificité, reconnaissables et valables.

Plus encore, cette notion de « littérarité » que la critique ne cesse d'interroger et de remettre en cause est indexée sur la définition même de « littérature », dont on sait comme l'histoire en général et l'histoire des genres en particulier ont pu en modifier les contours.

Comment penser, et donc formuler, les qualités spécifiques d'un texte pour les ériger en critères opératoires ? Il faut en passer par un bref rappel de ce qu'a été et de ce qu'est devenue la « littérature ».

Quand le mot apparaît au Moyen Âge, vers 1120-1130, il désigne d'abord « ce qui est écrit, le sens littéral » ; puis il prend vers la fin du xv^e siècle une connotation plus élitiste en signifiant « l'érudition, la connaissance acquise par l'étude des livres » ; il s'achemine dès le xvii^e siècle vers les caractéristiques qu'on lui connaît aujourd'hui : une singularité de thèmes et de discours, par rapport aux sciences notamment, et une dimension, voire une exigence, esthétique. Celle-ci permet d'ailleurs de penser la littérature plutôt comme Belles Lettres, en un siècle où la culture passe par le raffinement de la langue. À cet égard, les salons et autres réunions mondaines entérinent et confortent cet aspect : la littérature se discute, la littérarité est un débat. À compter du xix^e siècle, et à côté de l'acceptation du mot comme ensemble d'œuvres ayant une visée esthétique et relevant du « bon goût », on trouve également l'idée de « création artistique » : la littérature désigne donc l'acte d'écrire ET l'objet écrit.

Il faut également se souvenir que la littérature s'entend désormais comme « écrite » et que cette mise par écrit, originellement, va de pair avec une sacralisation du livre : le savoir se conserve et participe de la mémoire d'une culture, voire d'une civilisation. Peut-être faut-il déceler là l'origine de l'articulation toujours problématique entre forme et fond : l'œuvre n'est pas qu'une grammaire, un usage spécifique de la langue que l'on pourrait décrire ; elle fait de cet emploi particulier du langage un « signifiant second », comme l'explique Roland Barthes, en coïncidence avec ce qu'elle dit. On doit à l'avènement des sciences du langage la prise en considération de cette relation intime à la langue qui renouvelle les contours de la « littérarité ».

Il y aurait ainsi deux lignes ou deux natures de spécificités proprement littéraires : l'une, inhérente à l'objet littéraire lui-même, qui propose une forme, une esthétique – ou un « style » –, un contenu – ou « une façon particulière de traiter tel thème » – et qui s'inscrit d'une manière singulière dans l'histoire des textes qui le précèdent – ce que l'on nommerait pour faire simple les échos intertextuels ; l'autre, intimement liée au contexte de création, et qui manifesterait un rapport au monde particulier – celui de l'auteur, qui articule tel thème avec telle façon de dire –, qui résonnerait avec l'histoire et la société – en lien avec les préoccupations d'un certain public et de la critique – et qui laisserait une place au lecteur – invité à prendre part à l'achèvement de l'œuvre par son plaisir d'abord et par son interprétation ensuite.

Il n'est pas dit ici que s'énoncent en ces termes « les » critères de littérarité : ce n'est pas une science exacte, mais ce sont des orientations qui peuvent s'examiner. Et l'on voit bien que s'articulent des critères de constitution/création du texte à des critères très insaisissables de réception/évaluation. Or, l'histoire de la littérature est faite de ruptures, d'édification de

normes ensuite transgressées : quelle œuvre donc serait littéraire ? celle qui parachève une suite de lois et semble en confirmer la pertinence ou celle qui les fait bouger ? *Phèdre* de Racine ou *Le Cid* de Corneille ? Le sonnet marotique ou les illuminations rimbaldiennes ? *La Comédie humaine* ou *À la recherche du temps perdu* ? Le propre de la littérature est justement d'échapper aux normes en même temps qu'elle les édifie et s'y soumet... sinon, nul renouvellement, nulle surprise ne seraient permis !

Peut-être, en définitive, que la littérature désigne toujours ce qui ne se laisse pas enfermer dans une catégorie, ce qui peut dire la structure dans laquelle elle se tient justement pour en désigner le dehors. Peut-être alors que la littérature est plus un geste qu'un objet fini : un mouvement d'ouverture plutôt que le constat satisfait d'une œuvre close.

Conseil : « Le » memento des mouvements littéraires

On se renseignera avant toute chose sur l'histoire littéraire et on sera devenu familier des différents « mouvements », « écoles », « tendances » qui la composent – c'est un essentiel sans lequel on ne peut réfléchir.

Les « mouvements » à connaître, dans l'ordre, sont :

- l'Humanisme (xvi^e siècle),
- la Pléiade (1549-1570),
- le Baroque (1580-1660),
- le Classicisme (1660-1690),
- les Lumières (xviii^e siècle),
- le Romantisme (1800-1850),
- le Réalisme (1830-1890),
- le Parnasse (1840-1895),
- le Naturalisme (1870-1895),
- le Symbolisme (1869-1896),
- le Surréalisme (1919-1945),
- l'Absurde (deuxième moitié du xx^e siècle),
- le Nouveau Roman (1950-1970),
- les expérimentations contemporaines.

On voit bien dans cette énumération une approximation des périodes – sauf pour les écoles qui disposent d'un acte fondateur nommément signalé.

On trouvera cependant un intérêt à recontextualiser chaque mouvement en le reliant à une histoire du monde et de la culture, à une définition de la littérature, aux critères qui la distinguent ou l'isolent des autres savoirs, au public qui s'en empare, l'évalue, l'apprécie... On peut ainsi se constituer une frise chronologique, ou un tableau, ou un ensemble de fiches – volontairement allusif et grossier –, qui énumère les principes généraux et les thèmes de chaque mouvement, ses objectifs, ses genres ou procédés stylistiques privilégiés, et ses œuvres les plus représentatives. Ce travail de « débroussaillage » est nécessaire mais ne constitue pas une fin en soi, car on a bien compris, en considérant la succession des mouvements, que le propre de la littérature est de se renouveler constamment : elle rechigne à être enfermée dans une case hermétique, elle vit d'y échapper. Ce sont donc les zones floues qui font glisser d'un mouvement à l'autre, ou qui font se chevaucher deux tendances, qu'il sera ensuite, dans un deuxième temps, intéressant d'examiner – mais cela ne s'entend qu'en ayant conscience de la chronologie et des contextes : on ne sait sortir de la case qu'en y étant entré !

On complétera donc cette base de connaissances avec un aperçu des ruptures : des œuvres sont frontalières de mouvements, inclassables, uniques... On se demandera pourquoi et comment. On s'intéressera ainsi aux différentes batailles qui ont émaillé l'histoire de l'écriture et de la réception : par exemple, pourquoi la publication de *Défense et Illustration de la langue française* en 1549 fait-elle scandale ? Qu'est-ce que la « Querelle du Cid » en 1637 ? Qui oppose la querelle dite des Anciens et des Modernes à compter de 1687 ? Quelle fécondité théâtrale provoque la bataille d'*Hernani* en 1830 ? Pourquoi les œuvres de Baudelaire et de Flaubert font-elles l'objet d'un procès en 1857 ? Que reproche-t-on à *Ubu roi* en 1896 ? Autant de scandales et autres empoignades médiatiques dont la raison d'être dit l'histoire de la littérature et permet son renouvellement.

Focus : Qu'est-ce que la critique littéraire ?

On entend par « critique littéraire » l'évaluation argumentée d'une œuvre ou d'un texte ; il s'agit d'examiner ce qui en fait la littéarité, l'originalité, ou ce qui en fait la structure et le sens. Il ne s'agit pas d'un terme péjoratif ; un éloge est également une critique. On comprend donc que cette forme de lecture que l'on qualifierait aisément d'experte postule, en filigrane, une définition de la littérature à l'aune de laquelle elle établit son jugement.

Certes, la *Poétique* d'Aristote constitue dans l'histoire de la théorie littéraire une référence initiale mais il serait anachronique d'y entendre un geste critique au sens moderne – laquelle ne naît véritablement qu'au XIX^e siècle. Pourtant le philosophe antique, qui observe avec méthode la production littéraire grecque, promeut deux éléments qui feront office de critères dans les siècles à venir, voire de prescriptions : la *mimesis*, qui désigne une certaine imitation, à distance, de la réalité – c'est-à-dire sa « re- »présentation – et les effets particuliers sur le spectateur/lecteur. Ces deux principes vont nourrir assez rapidement l'idée qu'un texte contient un sens second au-delà de son sens littéral, voire plusieurs strates de sens, que seule l'interprétation – ou l'exégèse – peut livrer et qui accrédite sa littérarité. L'exercice de dévoilement du sens requiert un lecteur nouveau.

Le regard porté sur une œuvre est évidemment un outil intellectuel précieux ; l'apparat critique, qui accompagne les pièces de théâtre du XVII^e siècle et que Corneille, Molière ou Racine ont eux-mêmes rédigé, fournit ainsi aux lecteurs des informations capitales : la genèse du texte, la justification de certains choix, le sens de l'œuvre dans le siècle ou « contre » les règles du siècle. Mais la critique est en ce siècle classique plus prescriptive *a priori* qu'évaluation nuancée *a posteriori* – après coup, elle encense ou elle condamne, selon que l'œuvre exacerbe ou transgresse les lois morales. On pourrait l'envisager comme une police de conformité. Elle théorise et veille à ce que l'effet escompté soit obtenu.

C'est, en somme, l'avènement de la notion de « goût » qui, au cours du XVIII^e siècle, inverse le processus critique ; elle promeut en effet l'expérience subjective née de l'œuvre comme fondement d'une esthétique : c'est-à-dire qu'elle valorise le sentiment procuré par la lecture et ne se contraint plus à y déceler une adéquation avec une définition normative de ce que doit être la « belle » littérature. Cela permettra, pour faire simple et rapide, de penser ensuite, au XIX^e siècle, la critique comme un savoir autonome sur la littérature. Mais, on le voit bien, cela ébranle nécessairement les certitudes sur les critères de littérarité : se distingue ainsi une critique qui se fonde comme science sur le modèle de l'histoire – et qui sous-tend la thèse d'une « histoire littéraire » comme « construction qui les dispose en ordre intelligible », selon la formule d'Albert Thibaudet dans *Physiologie de la critique* en 1930 – et une autre, plus ou moins libre de son jugement. Cette distinction sera redoublée par celle d'une critique soucieuse d'élucider le geste créateur, en observant ses conditions d'émergence : une critique « contextuelle » peut ainsi se distinguer d'une critique « créatrice ». Soit on considère que la littérature peut s'analyser en y transposant des outils « scientifiques » et l'œuvre devient dépendante d'un contexte, social, et d'une histoire, autobiographique – on reconnaît ici la filiation sainte-beuviennne, dont découlent la sociocritique et la psychocritique ;

il y a derrière cette compréhension une conception de la réalité comme existant *a priori* et comme garante d'une objectivité saisissable : j'écris en résonance avec le monde qui me préexiste. C'est dans cette perspective qu'une tradition critique explique le sens d'une œuvre *via* la biographie « mondaine » de son auteur.

Soit on considère que la littérature est un renouvellement permanent intimement lié à son auteur et l'œuvre devient prioritairement une expression subjective, adossée à la perception intérieure d'un sujet – on reconnaît ici plutôt la filiation proustienne, à la suite de quoi on situera les travaux de l'École de Genève, ou ceux de Jean Starobinski, de Jean-Pierre Richard, voire de Jean-Paul Sartre ; il y a derrière cette compréhension une conception de la réalité comme n'existant que saisie par un sujet, par un regard singulier : j'écris parce que je suis moi, un autre écrirait nécessairement autrement.

Dans ces deux perspectives distinctes, on saisit l'opposition entre un contexte d'obédience positiviste et un contexte d'obédience phénoménologique. Et l'on peut s'interroger sur la totale autonomie philosophique de la critique !

Se sont ainsi développées des tendances qui marginalisent l'écriture d'un texte. Soit, en évacuant l'auteur comme instance explicative, il s'agit de revenir à une lecture microscopique de l'œuvre pour elle-même et de la saisir comme une parole dans la langue – c'est-à-dire comme une mise en œuvre spécifique et particulière des possibilités linguistiques offertes à tous ; cette forme de critique, textuelle, s'enracine dans une dynamique saussurienne. Soit, enfin, en recentrant le processus littéraire sur l'acte de lecture, il s'agit de balayer le présupposé d'un sens *a priori* et stable ou définitif ; le texte devient ainsi un écheveau de significations possibles et renouvelables que chaque lecture vivifie par le chemin qu'elle emprunte : en ce sens, l'œuvre littéraire jamais ne s'épuise.

b. Écrire : de quoi le geste est-il fait ?

Toute une tradition critique, et dont l'enseignement scolaire s'est fait le relais, pense que l'œuvre est difficilement dissociable de l'écrivain : il y aurait un nécessaire prérequis à la lecture, celui de la connaissance biographique de l'auteur. Si l'on ne peut effectivement envisager le geste d'écrire en totale indépendance avec ce qui habite un être dans ce monde, on ne peut cependant l'étriquer à la stricte écriture de soi ou à partir de soi. Pour trois raisons au moins : il y a bêtement une part de fiction, d'invention, dans toute œuvre – la sincérité absolue étant de fait un leurre, ou un idéal, même la mémoire la plus fidèle recompose ses souvenirs ; ensuite, la visée universelle du texte