

Vincent d'Orlando

L'HISTORIOGRAPHIE ET LA LITTÉRATURE ITALIENNE DU NOVECENTO

A propos de quelques notions opératoires des récits institutionnels

(article publié in *Raccontare il novecento*, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 15-49)

Pour éviter d'indisposer le lecteur de ces quelques réflexions, il nous semble nécessaire d'atténuer dès l'introduction la pesanteur d'un titre général conforme, jusque dans sa formulation, à l'objet même de son étude : la littérature italienne contemporaine passée au filtre des tamis officiels que constituent les histoires littéraires et autres anthologies ou recueils de textes. C'est pourquoi notre travail commence par une justification préalable et une tentative de définition des notions auxquelles se réfère l'intitulé.

Notre propos, pour reprendre la belle image du titre général du colloque, a pour objet de considérer un certain type de récit du *Novecento* qui éclaire la production littéraire sous l'angle particulier de la mise en ordre et de la taxinomie. Ces "récits de récits" s'inscrivent dans une démarche liée à des contraintes précises, d'ordre pédagogique ou historique, dont on voudrait montrer ici l'arbitraire et la complexité mais aussi la redoutable et peut-être fatale aporie. Comment en effet ne pas qualifier d'incertaine une opération qui consiste à introduire des rapports de sens entre des oeuvres ou entre un texte et son contexte, c'est-à-dire à accomplir un acte dénotatif, dans un domaine comme celui de la littérature fictionnelle, par nature connotatif ? Pour autant les ouvrages didactiques paraissent régulièrement et à une fréquence remarquable¹. D'où l'impression, parfois, que la part des textes premiers dans les rayonnages de nos bibliothèques se réduit par rapport à une littérature secondaire souvent plus lue par nos étudiants que les oeuvres dont elle souhaite être l'extension explicative. La littérature se fait intransitive : le "parler de" se substitue à la voix directe de l'auteur. C'est ce paradoxe que nous souhaitons interroger ici.

Nous appelons "récit institutionnel" un ouvrage dont l'ambition première est de fournir à l'étudiant, à son professeur ou à tout amateur de littérature un outil susceptible de l'aider à présenter, à agencer et à illustrer les textes et les auteurs marquants d'une période ou d'une langue données. Ce peut être une histoire, un manuel pour une classe précise, une anthologie, une encyclopédie ou un dictionnaire spécialisé dans la littérature. Nous excluons en revanche de notre corpus les textes de critiques, au noble sens du terme, c'est-à-dire qui témoignent d'un regard mettant en avant son individualité et une subjectivité revendiquée et heureuse. Cette restriction nécessaire à la commodité de l'exposé exclut de fait des personnalités comme Giacomo Debenedetti ou Renato Serra, évoqués lors de notre colloque par Alfonso Berardinelli et Piero Cudini. En effet, leur oeuvre critique illustre une aptitude à l'empathie avec l'objet d'étude, texte ou auteur, qui, pour le bonheur de leurs lecteurs, dépasse le cadre restreint que nous avons défini. On décèle chez eux une ambition dans l'élaboration d'un système interprétatif, devenant oeuvre à son tour, qui aboutit souvent à concurrencer sa cible sur son propre terrain de création et d'originalité. Le critique non institutionnel est alors étudié pour lui-même et ses livres deviennent un corpus cohérent, admiré ou contesté, mais toujours soumis à l'épreuve du jugement, au même titre que la fiction dont elle se nourrit.

A contrario, le récit institutionnel est marqué du double signe du collectif et de l'exhaustivité considérés comme une finalité indispensable, même si des exigences pratiques peuvent réduire les prétentions du projet initial. La collectivité est celle d'un travail éditorial réunissant généralement une équipe de rédacteurs autour d'un nom célèbre faisant office de caution scientifique. L'exhaustivité renvoie au domaine étudié considéré le plus souvent selon un axe spatio-temporel dont l'étendue maximale - l'Italie et le *Novecento* dans le cas qui nous occupe ici - explique en partie les difficultés de l'exercice. Se greffe sur ces contraintes une donnée extérieure au récit lui-même mais qui le conditionne fortement, liée au contrôle des représentants du Ministère de l'Éducation nationale sur des ouvrages censés tenir compte de la progression des programmes officiels ainsi que du niveau linguistique et culturel des publics concernés. Qu'il s'agisse des histoires littéraires, des anthologies, des manuels de littérature déclinés en fonction des classes et des niveaux, des encyclopédies ou autres dictionnaires de notions, d'auteurs et d'œuvres, les récits institutionnels se heurtent tous aux mêmes obstacles principaux : validité des choix - et donc des exclusions -, organisation de la présentation entre diachronie et regroupements thématiques et enfin rapport entre le particulier (texte, œuvre, auteur) et le général (contexte historique, courant ou école littéraire, poétique)².

Ce sont là des considérations anciennes puisque Luigi Settembrini écrivait déjà dans ses *Lezioni di letteratura italiana*, conçues et publiées entre 1866 et 1872, que "l'histoire de la littérature doit être semblable à un système de cercles dont le centre est constitué par la littérature qui a autour d'elle le cercle des arts puis ceux de la religion, de la politique, des sciences et enfin des mœurs et de la vie du peuple dans son ensemble"³ : l'histoire littéraire vue comme une accumulation de cercles concentriques aux centres multiples et aux circonférences innombrables et mouvantes. Cette image digne de Dante semble implicite à toute la littérature secondaire de notre siècle qui ne cesse d'interroger les liens entre un auteur, son œuvre, et le monde qu'elle raconte.

La consultation d'un corpus important d'histoires, manuels, anthologies et autres ouvrages aspirant à l'organisation et à la rationalisation de la matière première littéraire⁴ justifie l'emploi du terme "récit". Moins qu'une redondance entre un objet et le discours qui le définit, il témoigne d'une caractéristique essentielle de l'historiographie littéraire qui suffit à la distinguer des autres savoirs étudiés par les historiens : la présentation peut se confondre avec son référent. Comme l'écrit G. Steiner : "Il n'y a pas de séparation hiérarchique entre textes premiers et textes seconds. Les uns comme les autres relèvent également de la totalité des séquences sémiotiques"⁵. Dès lors, la distinction entre la source - le récit littéraire - et la cible - l'histoire des récits littéraires - devient parfois délicate car certaines des instances liées à l'écriture fictionnelle sont reprises, plus ou moins implicitement, dans les ouvrages métalittéraires qui nous intéressent ici. L'auteur étudié devient un personnage dont sont racontés la vie et les faits marquants et l'histoire littéraire ou l'anthologie se présentent alors comme une galerie de portraits que rien ne relie vraiment à part la présence du critique, guide et maître des lieux. Ces médaillons apparaissent comme autant de microbiographies qui isolent l'auteur de son contexte et soumettent l'ordonnance générale à l'arbitraire de l'architecte d'une construction fondée sur des principes spiritualistes et contemplatifs. Dans le domaine transalpin, les travaux de Benedetto Croce constituent un paradigme emblématique de ce type de récit et on sait l'influence qu'ils ont exercée sur la critique italienne pendant plus d'un demi-siècle.

L'historien de la littérature, présentant des personnages ancrés dans une temporalité et une biographie scandée en étapes précises, atteint de fait le statut d'écrivain, libre d'instaurer une hiérarchie parmi les personnages de la période étudiée et de les associer en familles thématiques,

stylistiques ou poétiques⁶. Il devient, littéralement, auteur d'un récit et cette transformation qui tient à la fois de l'identification et de l'anamorphose finit par être entérinée par la critique. On parlera du *Lagarde et Michard* ou du *Contini* pour indiquer telle ou telle histoire littéraire. Il peut arriver que le critique officialise lui-même cette dimension narrative au point de la mentionner dans le titre de son étude. Giuseppe Petronio, par exemple, est l'auteur de deux histoires littéraires récentes publiées chez Laterza en 1993 et 1995 qui s'intitulent précisément *Racconto del Novecento letterario in Italia* et *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio*. Le narrateur s'affiche clairement comme tel, auteur d'un récit cohérent et surtout susceptible non seulement d'être *consulté* de manière utile mais d'être *lu* pour ce qu'il est aussi : la chronique d'une époque articulée autour de grands noms et de grandes oeuvres. C'est, idéalement, l'aveu d'un désir sous-jacent, celui de changer de fonction (du texte descriptif, informatif voire argumentatif au texte narratif) et de tenter ainsi une remontée à la source d'un genre plus noble.

De nombreux ouvrages institutionnels témoignent de cette ambition dans la Préface ou l'Avertissement, seuls espaces où peuvent être tolérés quelques souhaits avant que l'auteur-historien ne s'efface devant des auteurs-personnages plus célèbres que lui. Ainsi, dans l'introduction anonyme du *Dizionario della letteratura contemporanea* peut-on lire cet aveu surprenant dans un ouvrage normalement lié à la pratique d'une lecture "consumentiste" et occasionnelle: "Nous avons voulu faire un livre objectif, de consultation et peut-être aussi de *lecture*"⁷. Par l'emploi du terme "lecture", le responsable de l'édition montre clairement la nature de son projet. Il s'agit de réduire le plus possible la dimension pédagogique d'un dictionnaire pour tendre au "Plaisir du texte"⁸. Certes, l'audace est aussitôt tempérée par la prudence d'une formulation hypothétique mais le pléonisme final - "un livre (...) de lecture" n'est en fait qu'apparent. C'est justement sa nature d'adjuvant didactique qui donne tout son sens à la redondance. Le livre se veut récit, ce qu'il n'est pas a priori. Dès lors se pose la question inhérente à ce nouveau statut : quel type d'histoire raconte le récit institutionnel du *Novecento* littéraire ?

Répondre simplement qu'il propose une mise en abîme de notre siècle évoqué à travers le double filtre de la fiction et de son histoire ne fait en réalité que déplacer la difficulté apparemment résolue du contenant - définition du récit institutionnel - vers celle, qui demeure, du contenu : la délimitation et l'analyse de la littérature du *Novecento*. Il faut aborder alors la question première que se posent les critiques et que résume la notion transversale de *périodisation*, propre à toutes les historiographies indépendamment de leur objet d'étude. La suggestion d'un découpage cohérent de la production littéraire du siècle qui s'achève, d'autant plus légitime que le calendrier nous rappelle l'urgence de dresser un bilan, ne doit pas se satisfaire d'une architecture artificielle où la beauté de surface et l'harmonie des regroupements suffirait à remplacer une nécessité plus profonde. Point de "scansions de commodité"⁹, donc, mais une réflexion spécifique à la littérature qui envisage le rapport entre l'oeuvre et le temps de sa production de façon dialectique et endogène. En d'autres termes, les critères susceptibles d'aider à la proposition d'une chronologie de la littérature italienne de ce siècle (ou d'autres époques ou langues) devraient être issus de l'histoire littéraire elle-même et non de l'Histoire tout court. Il y a peut-être là, dans cette remarque de bon sens, une possible hiérarchisation des récits institutionnels autour de la simple question : quelle est la nature du calendrier qu'ils proposent ?

Il est intéressant de constater que les tentatives les plus abouties, tous genres didactiques confondus, essaient de définir la littérature du *Novecento* en fonction de considérations que l'on appellera ici internes, en opposition à l'habitude de confort qui consiste à expliquer mécaniquement telle oeuvre par sa seule date d'écriture¹⁰. Certes, constater que le *Novecento* littéraire ne commence pas en 1900 ou 1901 et qu'il ne s'achève pas en 2000 ou 2001 (peut-être

est-il déjà terminé si l'on en croit la formule provocatrice d'A. Asor Rosa dans *I criteri del Novecento*¹¹) revient à exprimer une évidence que même les plus critiquables des manuels et des anthologies se gardent bien de mettre en avant. Pour autant, la tendance à découper l'histoire littéraire en tranches enveloppées dans le cellophane de la succession événementielle reste majoritaire parmi les ouvrages institutionnels. Les bornes récurrentes sont, presque invariablement, l'Unité italienne, les guerres mondiales ou l'avènement et la fin du fascisme. Quant à la période plus récente, victime de ce que certains ont appelé la fin de l'histoire, elle échappe de fait à un tel mécanisme d'association entre texte littéraire et hors-texte. L'unanimité du calendrier laisse alors la place à des propositions plus individualisées et originales sur lesquelles nous reviendrons à la fin de notre étude. Il s'agit sans doute d'un problème de point de vue et de distance par rapport à la période considérée. On sait que l'historien ne peut analyser l'époque qui est la sienne sans encourir le risque de voir l'objet observé englober l'observateur et le transformer en simple chroniqueur. L'énonciation de cette vérité est fréquente dans les Préfaces et vaut requête d'indulgence pour le traitement du passé immédiat.

Comparées à cet historicisme appliqué aux Belles Lettres, les approches d'abord littéraires d'une spécificité de l'écriture narrative ou poétique du *Novecento* sont plus rares. C'est le cas, par exemple, de Luigi Baldacci et de Remo Ceserani, respectivement dans le *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*¹² et *Il Materiale e l'immaginario*¹³, où la littérature du XX^e siècle est définie comme ayant pour "objectif principal le rapport entre l'écrivain et son oeuvre" et comme étant "la thématization des processus formels". Il y a là, malgré le schématisme de formules concises, l'indication d'une caractéristique formelle acceptable et opératoire pour analyser les oeuvres d'auteurs aussi différents que Svevo, Pirandello, Gadda ou Sanguineti, indépendamment de la période précise de production des textes.

Ces quelques réflexions liminaires précisent la nature de notre propos. Il est possible de dresser une histoire des heurs et malheurs des histoires littéraires. C'est, en l'appliquant à l'aspect didactique qui caractérise les récits institutionnels, s'inscrire dans une démarche qui tend à instituer une approche réflexive et entend faire d'un domaine particulier son propre objet d'étude. Un savoir constitué en chiasme, en quelque sorte, comme, dans des registres bien différents, l'ont imaginé un Borges, un Queneau ou un Calvino, concepteurs d'une bibliothèque des bibliothèques, d'une encyclopédie des encyclopédies ou d'une collection de collections¹⁴. Dans le cas qui nous intéresse - une Histoire littéraire des histoires littéraires -, il convient de tenir compte des limites d'une telle propension au métalittéraire. George Steiner, un des plus virulents contempteurs de l'expansion du discours secondaire, n'a de cesse de mettre en garde les universitaires et autres passeurs malhabiles contre le risque du "bavardage distingué" et de la "prolifération cancéreuse des interprétations" qui noient le texte premier ("Ur-texte") dans un "marécage grisâtre et éphémère" dont on ne peut s'extirper qu'au prix d'une "éthique du retour à l'oeuvre"¹⁵. Nous sommes là au coeur d'une attitude contradictoire face au principe même du récit institutionnel. Entre le texte et l'analyse de son apparition et de son intégration dans une série historique, par le double jeu de la comparaison et de la distinction, apparaît chez le lecteur professionnel - historien, critique, professeur - la nécessité d'un choix qui l'engage et détermine son attitude face à l'oeuvre littéraire. Doit-il privilégier l'accès direct au texte ou accepter la présence d'un discours intermédiaire, utile dans le cadre d'une approche didactique de la littérature mais risquant d'éloigner ou de banaliser par la normalisation l'objet premier? C'est, à nouveau, poser la question de la nécessité du récit institutionnel et des contraintes inhérentes à sa fonction de désacralisation.

Un tel paradoxe, exprimé avec plus ou moins de virulence, est perceptible au sein même

des ouvrages concernés, dans les préfaces, avant-propos et autres textes introductifs des histoires littéraires et des anthologies. Une étude systématique de la rhétorique mise en oeuvre par les auteurs, qui dépasse le cadre de notre travail, montrerait que la "défense et illustration" du projet justifiant la publication d'un nouveau manuel passe toujours, clairement ou en creux, par l'exposition des limites liées au principe même d'un discours historique appliqué à la littérature. Plus que la simple captation de bienveillance par laquelle le scripteur cherche généralement à s'attirer les bonnes grâces de son public, il faut lire dans ces circonvolutions autojustificatives l'aveu honnête d'un doute fondamental qui touche à la fois l'objet - l'histoire littéraire - et la méthode susceptible de l'atteindre - le récit institutionnel -.

Nous souhaitons proposer quelques exemples de cette attitude contradictoire qui consiste à produire un discours tout en l'accompagnant d'une remise en cause implicite de sa validité et de sa portée effective¹⁶. Notre présentation suivra une logique ternaire : historique et état des lieux du doute défini plus haut ; constatation du fait que le scepticisme n'empêche pas la production d'ouvrages institutionnels et enfin tentative de définition et de classification des critères qui leur sont communs. Le tout illustré par quelques exemples tirés d'histoires littéraires et anthologies italiennes des années 50 aux années 80.

La consultation d'ouvrages historiographiques et la lecture d'essais consacrés aux limites de l'histoire considérée ici sans épithète particulière, montre que la réflexion sur la possibilité d'appliquer la méthode historique à l'art n'a pas suivi une courbe régulière et oscille entre doute et foi. Nous sommes en présence d'une interrogation constante qui fonctionne selon le principe du balancier et d'une alternance sans cesse renouvelée et réactivée par quelques textes essentiels¹⁷. Il faut noter tout d'abord que l'opposition entre sceptiques et défenseurs de l'histoire littéraire, conçue comme connaissance légitime des textes, est elle-même indépendante du contexte culturel sans quoi la contemporanéité d'attitudes contradictoires ne s'expliquerait pas. La même cause, l'environnement idéologique et intellectuel, produit des effets contraires : la pratique du récit institutionnel et parfois sa dénégaration, on l'a vu, au sein du même ouvrage.

Parmi ceux que par commodité nous appellerons les sceptiques, il est possible de distinguer deux attitudes. Il peut exister une contestation circonstancielle, liée à une stratégie polémique du moment. C'est le cas, par exemple, de la position d'A. Asor Rosa, déjà cité comme fossoyeur précoce du *Novecento*. Dans l'introduction de l'histoire littéraire publiée par Einaudi, il constate qu'"il n'existe aucune histoire littéraire"¹⁸ (sous-entendu jusqu'à la sienne). Dans le même ordre d'idées, G. Petronio parle lui d'une "histoire littéraire qui se vide"¹⁹. L'image inattendue fait référence à la fois à un discours qui se vide de son contenu (tout a été dit sur les auteurs classiques et les auteurs très contemporains ne peuvent prétendre encore au statut d'objet d'étude objective) mais met aussi en doute les critères habituels de sa grammaire (périodisation, hiérarchisation, monographie, etc.). Avant eux, C. Muscetta s'en prenait violemment à certains de ses collègues que "la postérité aura du mal à déterrer pour reconnaître les cadavres exquis [...] d'expressionnistes de la pédanterie" avant d'ajouter "quand le soleil se couche, même les ombres des pygmées peuvent sembler gigantesques"²⁰. De telles positions illustrant une controverse conjoncturelle peuvent être rattachées à une attitude plus réfléchie. Cette dernière s'inscrit alors dans une tradition philosophique d'énonciation des limites de l'histoire et, par conséquent, des histoires sectorielles qui étudient les différentes disciplines du savoir.

Dans son *Introduction à la philosophie de l'histoire*²¹, Raymond Aron définit le fait historique comme étant "par essence irréductible à l'ordre". Il ajoute que "le hasard est le fondement de l'histoire". Son discours ne porte pas directement sur le type particulier d'histoire

que nous traitons ici, mais il apparaît bien comme la pointe saillante d'une méfiance envers des lectures idéologiques de la réalité qui cherchent à introduire un sens lié à l'agencement des faits (succession, contradiction, causalité) plus qu'à leur présence phénoménologique. On sait, dans le cas d'Aron, ce qu'implique cette position et qui elle vise²². On peut se demander dans quelle mesure une telle négation de la légitimité historique dans son essence même - le hasard apparaissant comme une donnée naturellement réfractaire à l'interprétation et au travail du sens - peut être opératoire pour contester le principe d'une historiographie littéraire. Si l'histoire possède un fondement alléatoire, que dire alors de son objet d'étude quand ce dernier est lié au hasard absolu qu'est la création artistique. Un hasard que nous définissons ici comme phénomène indépendant d'une série et qui ne peut se répéter à l'identique. Cela semble être le cas du texte émergeant de façon inattendue dans un contexte qui peut aider à l'expliquer après coup mais ne pouvait certes suffire à le prévoir. En d'autres termes, comme l'a montré en son temps la critique romantique dominante en Italie jusqu'à Carducci et Croce, le fait littéraire n'explique rien d'autre que lui-même et les diverses écoles interprétatives liées à la psychologie, la sociologie ou le formalisme, par leur quantité et leur diversité mêmes, témoignent de l'impossibilité de détacher une méthode objectivement valable en l'opposant à d'autres qui ne le seraient pas.

Cette absence de vérité rend difficiles la classification et la hiérarchie que doit normalement proposer une histoire qui ne se comprend que si elle sélectionne des faits, les relie ou les oppose en fonction d'une lecture qui ordonne et définit les textes. Combattre le risque de l'aporie auquel fait référence Aron, c'est déplacer une réflexion sur l'origine du fait, littéraire ou autre, lié au hasard, vers une réflexion sur son expression (le style, en littérature). C'est quitter l'inconvénient d'une *forzatura* idéologique - le texte conditionné par le seul contexte - pour celui de l'enfermement redondant : le texte comme expression du Texte, pour paraphraser la formule mallarméenne. On retrouve la ligne de partage déjà évoquée entre une histoire des auteurs et une histoire des oeuvres. Il nous semble qu'un travail, à peine ébauché ici, de confrontation entre les conclusions des philosophes de l'Histoire et la pratique de l'historiographie littéraire aiderait à définir et à rendre pertinentes certaines des notions que les critiques empruntent aux historiens. Dans une telle optique, un texte de référence récent devrait être *Le futur passé* de R. Koselleck dont le sous-titre, "contribution à la sémantique des temps historiques" montre que les emprunts fonctionnent dans les deux sens et que le recours à la chronologie est une facilité tout à fait discutable du point de vue de la philosophie de l'histoire : "la chronologie en tant que telle est historiquement vide de sens"²³. D'une certaine manière, la Modernité peut se définir aussi et être datée en fonction de ce rapport avec le passé. Les Lumières ont mis en doute le principe dominant jusqu'à eux d'une légitimité de ce qui est. Il n'y a pas de vérité ou de leçon du passé.

Nous avons tenté de proposer quelques fondements, internes ou extérieurs à la littérature, de la prudence qui accompagne nécessairement une réflexion sur la légitimité de la pratique du récit institutionnel. Nous pensons, en poursuivant le raisonnement sur les rapports entre oeuvres et contexte, que les doutes sur la possible application d'une méthode historique au domaine littéraire sont à l'origine de la naissance et de l'affirmation d'approches critiques dont l'apparente diversité recoupe en fait un même objectif : définir une heuristique nouvelle capable d'isoler des critères intrinsèques de la littérature, donc dégagés d'une historicité dominante ou exclusive. Par souci de clarté, nous distinguons quatre pratiques et moments principaux dans cette tentative d'une émancipation de l'Histoire par l'histoire littéraire.

La naissance de la littérature comparée au siècle dernier correspond au refus de conditionner les caractéristiques d'une production artistique à sa seule origine nationale. La

confrontation de textes écrits à une même période mais dans des langues différentes permet de comparer des systèmes dont les points de convergence s'expliquent autrement que par la seule référence historique ou culturelle. La démarche comparatiste montre que la définition d'écoles ou de mouvements transnationaux n'est possible que dans la mesure où les critères de distinction et de rapprochement sont issus d'une réflexion portant sur les genres ou le style. Or ces derniers ne sont pas d'abord nationaux. Dès lors, comparer signifie mettre en avant des invariants avant de mentionner des différences qui apparaissent nécessairement et peuvent, contrairement aux points communs, ressortir d'une histoire particulière liée à une condition précise. Quel que soit l'objet étudié, la démarche du comparatiste sera toujours la même : définir des données d'ensemble communes puis introduire des distinctions propres à chaque système spécifique. Les données sont indépendantes de l'histoire nationale tandis que les distinctions renvoient à une situation déterminée. Pour dire les choses en reprenant une terminologie déjà utilisée dans notre étude, les premières sont endogènes, liées au système littéraire en tant que tel, tandis que les secondes s'expliquent par l'existence d'un "contexte" historique au sens large - économique, sociologique, etc.

Si nous prenons l'exemple du réalisme comme tendance littéraire définissable, datable et donc opératoire pour tenter des rapprochements entre des écrivains de nationalités différentes, nous voyons qu'il est possible de dégager des éléments communs qui justifient un tel regroupement : techniques de représentation du réel qui s'appuient, parmi d'autres critères qu'il n'est pas nécessaire de développer ici, sur le dogme de l'effacement de l'auteur en réaction à l'idéalisme, romantique ou non, qui le précède. Ce repérage d'un noyau central nécessaire à l'existence de la catégorie de littérature réaliste, transversale et même pluridisciplinaire - on parle à juste titre de peinture réaliste, même si l'on confond sous la même appellation des oeuvres aussi différentes que celles de Millet ou de Mimmo Rotella -, ne dispense pas les historiens de la littérature d'insister sur certaines particularités locales d'une telle tendance. L'ensemble, sans que ses limites externes ne soient remises en cause, se subdivise alors en sous-groupes que la référence à un contexte précis permet de distinguer et d'affiner. On parle de naturalisme et de vérisme à propos des réalistes français et italien et il est aisé de montrer que si les poétiques de Zola et de Verga sont proches, justifiant la comparaison, leur thématique diffère parce que la réalité qu'ils entendent décrire n'est pas la même. C'est le contexte socio-économique et le retard historique du décollage industriel en Italie du Sud qui expliquent que leurs personnages soient recrutés dans des milieux distincts : ouvriers *versus* paysans, pour simplifier.

On voit par ce premier exemple que l'émancipation de l'Histoire n'est jamais complète. Il n'existe pas de poétique qui ne s'appuie d'abord sur l'existence d'une thématique. Cette dernière n'est jamais totalement contingente - au niveau symbolique, le cheminot de Zola n'est pas si éloigné du *bracciante* de Verga - pas plus qu'elle n'est entièrement universelle. Le *più uomo* de Silone ou Vittorini n'a rien d'abstrait. Il est l'expression d'une souffrance que l'allégorie ne parvient pas à désincarner tout à fait.

En conclusion provisoire, nous pouvons donner un dernier exemple de la libération relative de l'histoire littéraire par rapport à l'histoire tout court. On oublie quelquefois que la première chaire de littérature comparée italienne a été créée à Naples en 1872 pour le grand critique de l'Italie unie Francesco De Sanctis. Il est certain que pour l'auteur des *Saggi critici*, l'intérêt porté dans le cadre de ses cours de littérature comparée à la production artistique de l'Europe contemporaine n'est pas seulement critique et historique. La connaissance des écrivains européens, et français en particulier, n'est que la façon la plus appropriée, selon le principe de la distinction du Même et de l'Autre que nous avons indiquée comme étant au coeur de la démarche comparatiste, pour définir le caractère national de la littérature italienne. Le passage par l'Europe,

en quelque sorte, comme moyen pour revendiquer une italianité littéraire, ou l'Europe vue comme étape entre la province et la nation²⁴. C'est détourner et nuancer le principe de neutralité historique du comparatisme.

La tentation du scepticisme face à un déterminisme étroit entre texte et contexte trouve une autre illustration dans les récits institutionnels inspirés de la critique idéaliste. L'histoire de la littérature, comme celle de l'art en général, y est conçue comme une séquence d'actes de créations naturellement individuels. C'est une galerie de grands hommes, un défilé de généraux illustres et solitaires. La critique idéaliste propose une esthétique de l'autonomie artistique par rapport à la société et à sa culture qui permet de dissocier, pour reprendre la célèbre distinction crocienne, le poète du non poète tout en proposant une histoire des critères de cette distinction²⁵. Le poète est l'instrument d'une nécessité qui n'est pas historique mais expressive. Pour C. Dionisotti, le résultat d'une telle conception tient de l'"idôlatrie héroïque"²⁶ mais elle aboutit bien à un scepticisme face à l'histoire littéraire vue sous l'angle réducteur d'une causalité texte/contexte.

Nous sommes en présence d'une tentative de remise en cause de l'articulation entre histoire et littérature ce qui, théoriquement, devrait aboutir à ce que le principe de l'historiographie se trouve vidé de sa raison d'être. Ceci dans la mesure, du moins, où l'on pense qu'une histoire littéraire doit être à la fois historique et littéraire. C'est évidemment cette simultanéité qui pose problème à la critique idéaliste, comme l'ont bien montré R. Welleck et le cercle de Prague, méfiants envers la notion même d'histoire littéraire pour des raisons internes à la littérature : il n'y a ni évolution, ni progrès et très peu de possibilité inventive dans la création littéraire. La contemporanéité des deux regards - celui de l'historien et celui du critique - laisse la place à une causalité qui tient de la hiérarchie et du classement au bénéfice du "poète" et au détriment du "non poète", c'est-à-dire ici le témoin, fût-il littéraire, de son temps.

Cette distinction peut être rendue par une nuance terminologique qui permet de marquer la différence entre un génitif - l'histoire de la littérature - et l'emploi plus récurrent de l'adjectif dans la formule consacrée d'"histoire littéraire". Le complément de nom insiste, en l'isolant, sur la littérature considérée comme un objet indépendant du sujet qui l'étudie et peut de ce fait être présenté de façon "scientifique" à l'aide de tableaux et de chronologies, selon le principe éprouvé du "panorama". L'emploi de l'adjectif déplace le regard sur l'histoire elle-même et sur l'acceptation d'une subjectivité qui est celle du critique-acteur susceptible de s'immiscer dans le domaine évoqué. Nous sommes alors en présence d'une discipline érudite qui s'appuie sur des critères internes à la littérature comme la philologie - histoire de la langue - ou la référence comparatiste - histoire de la fortune des thèmes -. Il y a bien dans le recours à l'adjectif une spécificité "grammaticale" de l'histoire littéraire. Qui parlerait d'histoire musicale ou d'histoire scientifique ou architecturale pour évoquer les histoires de la musique, de la science ou de l'architecture? Une telle particularité est due, à nouveau, au fait que l'histoire littéraire est la seule dont la méthode et l'instrument - la linguistique et la langue - se confondent avec l'objet étudié. Elle raconte la langue par la langue. Une telle identification lui est propre²⁷.

La critique idéaliste, celle d'un Croce, d'un Flora ou d'un Momigliano en Italie, a ceci de particulier qu'elle adopte une méthode qui tient à la fois de "l'histoire de la littérature" et de "l'histoire littéraire" telles que nous les avons distinguées. Comme cette dernière, elle se veut savante, tissant des liens entre des auteurs et des systèmes qu'elle hiérarchise par le principe déjà évoqué du musée avec ses salles d'apparat et ses réserves. Pour autant, elle défend le principe de l'autonomie de l'art et refuse le recours à une justification qualitative qui serait la simple

expression d'une distinction historique, comme peut en être tentée la critique idéologique. Elle "historicise" la littérature de l'intérieur, selon des critères apparentés à une esthétique qui se confond parfois avec l'éthique ("le poète et le non poète"), selon une confusion d'origine platonicienne qu'on retrouvera, de façon paradoxale mais inversée, parmi les tenants de la critique sociologique. Le scepticisme face à l'Histoire comme pourvoyeuse de littérature et référence absolue des normes de jugement de la critique devient alors, dans le cas des récits institutionnels d'inspiration idéaliste, comme le cheval de Troie de l'analyse littéraire. Il n'exclut pas le recours à une normalisation chronologique mais ne le conçoit que s'il permet de pénétrer le champ littéraire en le préservant de toute contamination historique qui finirait, comme dans le cas des aventures d'Ulysse, par le détruire pour l'avoir trop ouvert. On peut parler alors d'une méfiance productive : l'historiographie comme méthode pour éviter l'Histoire comme fin.

On retrouve une telle ambivalence dans une troisième forme de refus d'une littérature analysée en fonction des seuls outils de l'Histoire. Il s'agit d'un type de lecture des textes, bien représenté en Italie, qui privilégie une connaissance spatiale plutôt qu'une approche temporelle plus classique. Le récit institutionnel a alors pour objectif d'explorer des territoires plutôt que de remonter dans le temps de la diachronie. Ce sont des territoires au sens propre qui permettent de tracer la carte d'une littérature considérée sous l'angle de la géographie. Le principe synchronique, décliné en écoles regroupées autour de la représentation physique d'un espace élevé au rang de "lieu de mémoire"²⁸, s'inscrit dans cette contestation de la prédominance de l'histoire.

La référence obligatoire est ici Carlo Dionisotti et sa *Geografia e storia della letteratura italiana*²⁹ dont l'ordre des deux termes de l'axe spatio-temporel évoqué par le titre montre bien l'originalité et l'audace méthodologique. L'article éponyme est en effet tiré d'une conférence tenue en 1949, c'est-à-dire en pleine époque de découverte de Gramsci et d'essor de la critique marxiste, quand la littérature était analysée plus à l'aune de son efficacité historique que de sa capacité à établir quelque frontière romanesque. Insister sur une géographie de la littérature italienne permet à Dionisotti de redéfinir les enjeux respectifs et non interchangeable de l'Histoire et de l'histoire littéraire, sans pour autant nier leur importance spécifique dans la connaissance de la nation italienne. Dans le cadre précis de la Reconstruction au lendemain de la guerre, le critique turinois prend clairement pour cible le modèle d'une littérature nationale auquel De Sanctis a conféré ses lettres de noblesse au moment de l'Unité italienne. Le *Risorgimento*, comme projection utopique, avait besoin d'une confirmation dans le champ symbolique de la représentation littéraire. L'idéalisation de l'unification politique a entraîné une idéalisation de la littérature nationale qui est à l'origine du dessein de De Sanctis. C'est justement ce lien entre histoire et littérature autour de la notion de "structure unitaire"³⁰ que conteste Dionisotti. L'unité, tant sur le plan politique qu'esthétique, est une chimère qui a produit le fascisme et ne peut servir à l'historien de la littérature, sauf à bannir de son étude la part la plus vivante du patrimoine italien. Le projet de Dionisotti s'inscrit dans un projet de réhabilitation des particularismes littéraires auxquels il donne le nom de "géographie". Il s'agit bien d'une approche horizontale qui, quelle que soit la période considérée (l'éventail de Dionisotti est large, du *Cinquecento* à l'époque contemporaine), s'appuie sur une étude synchronique des phénomènes littéraires.

Une telle conception de l'histoire littéraire a influencé un grand nombre de critiques italiens. Que l'on songe par exemple au projet d'Asor Rosa pour Einaudi³¹. Paradoxalement, c'est bien l'histoire politique de l'Italie qui donne tout son sens à cette géographie littéraire. L'unification tardive du pays a longtemps conditionné une distinction intermédiaire entre

écrivains et écoles, qui pouvait être d'ordre provincial ou régional, voire citoyen. Les histoires littéraires ont ainsi pu regrouper des auteurs selon des critères culturels ou thématiques qui s'exprimaient bien d'abord à travers la spécificité géographique. Nous nous trouvons là dans le cas d'une présentation d'une Italie littéraire des régions qui se traduit soit par la déclinaison d'une école artistique en particularités territoriales, soit par l'identification entre un lieu et un style.

On peut citer pour illustrer le premier cas les chapitres de certains récits institutionnels abordant la question du futurisme. Après une tentative de définition générale du mouvement fondé par Marinetti, le propos évoque des inflexions de nature généralement locale : on distinguera le futurisme milanais de ses succursales provinciales, montrant que les versions locales sont autant de tentatives d'émancipation du modèle marinettien³².

Le recours à ce type de distinguo est fréquent lorsque les récits institutionnels présentent la poésie, comme si ce genre, à la différence de la narration en prose, se prêtait plus difficilement à la rationalisation historique. Les ouvrages consacrés à une "Histoire de la poésie" sont peu nombreux alors que les éditeurs publient régulièrement des histoires du roman ou du théâtre. Les tentatives pour définir l'écriture poétique en fonction de critères temporels se heurtent généralement à la fluidité d'un genre dont les manifestations témoignent davantage de profondes divergences entre elles que de points communs sûrs et indiscutables. La poésie se définit d'ailleurs souvent par rapport à la prose, comme écart au regard d'une norme³³. Or l'histoire ne se conçoit que comme récit des évolutions ou des ruptures à l'intérieur d'un champ qui, pour pouvoir servir de domaine d'étude, doit se référer à des éléments certains et, paradoxalement, immuables. Ce domaine de référence peut être vaste (la littérature, la musique, une nation, la pratique de la lecture) ou, comme nous l'a appris la nouvelle histoire, plus restreint (tel village occitan³⁴). Dans tous les cas, le secteur ainsi exploré est une forme immobile qui recouvre des mouvements qui ne remettent pas en cause son intégrité et sa pertinence : l'histoire est toujours un compromis entre la pérennité d'une structure et l'aspect nécessairement provisoire et transitoire de ses éléments³⁵. On pourrait comparer cette union de forces contraires (l'éternel et l'éphémère, un éphémère dont la succession définit la durée et intrigue l'historien) à la poussée souterraine de la plaque terrestre qui modifie l'apparence du globe sans nuire à sa permanence. La poésie est une planète trop incertaine pour se constituer en champ d'étude suffisamment solide permettant qu'un regard unique l'embrasse. A nouveau, la prétention historique, par nature totalisante, est mise à mal, faute de passerelles certaines entre des modes d'expression poétiques aussi différents, par exemple, que le haïku japonais et le poème chevaleresque de la Renaissance italienne. Ne pouvant les englober efficacement dans un même ensemble appelé poésie, l'historien de la littérature les dissociera en les répartissant en microhistoires sectorielles ou/et nationales. C'est pourquoi, très majoritairement et pour les raisons indiquées, l'histoire de la poésie se décline en différents répertoires d'œuvres regroupées selon des principes "géographiques". Les récits institutionnels consacrés aux serviteurs des Muses prennent alors la forme d'anthologies nationales. Le critère d'agencement des textes n'est pas d'abord historique. Il est linguistique au niveau de la structure - la langue comme élément justificatif principal pouvant être elle-même témoin d'une évolution, la sienne, considérée sous l'angle de la philologie - et spatial au niveau des sous-groupes.

Cette dernière distinction est utilisée par les plus sérieux et convaincants historiens de la littérature. Qu'il nous soit permis de citer ici P.V Mengaldo dont l'ouvrage *Poeti italiani del Novecento*³⁶ propose par exemple une classification de l'hermétisme selon des critères régionaux, distinction qui a connu une certaine fortune, jusqu'au chapitre de la récente *Cultura italiana del Novecento* consacré à la littérature, dans lequel C. Segre reprend à son compte une terminologie

géographique en regroupant V. Sereni, L. Erba et G. Raboni et G. Orelli sous la dénomination de "linea lombarda"³⁷.

Ces quelques exemples montrent que la "géographie littéraire", considérée comme un moyen de contourner les doutes nés face à la possibilité d'une application stricte de la méthode historique à la littérature, a tenté de nombreux concepteurs de récits institutionnels. Cela est d'autant plus vrai dans le cadre de l'Italie et de sa littérature insuffisamment "nationale et populaire". C'est naturellement pour des raisons de jeunesse politique que l'ensemble national se heurte à la tradition régionaliste du pays. Il est facile de constater que le type de découpage géographique que nous analysons ici est grandement inopérant pour des littératures de nations fortement et anciennement centralisées. Les histoires littéraires françaises ne pratiquent pas la classification par régions, comme le montre, pour nous limiter à un exemple convenu mais emblématique, le *Lagarde et Michard*³⁸. Les rares cas d'appellation en fonction d'une identité géographique sont liés à une stratégie commerciale qui met en avant la fibre facilement campagnophile du citoyen français pour lequel terroir se confond avec tradition et authenticité. Ainsi en est-il de la récente Ecole de Brive dont l'origine et les relais sont de nature essentiellement journalistique³⁹. Mais quel historien de la littérature française parlerait d'école normande ou alsacienne ?

Ce type de regroupements transversaux constitue bien un détournement de l'impératif catégorique chronologique qui caractérise la plupart des récits institutionnels et se pare de notions annexes et d'ordre familial ou géologique - "filiation" ou "filon" - qui transforment l'historien de la littérature en généalogiste ou en chercheur d'or⁴⁰.

Notre présentation nécessairement schématique et partielle du scepticisme face à l'historiographie littéraire s'achève sur une dernière expression de la prédominance du texte sur le contexte. Cette tendance plus récente défend le principe d'une autonomie de l'oeuvre considérée comme un monument qui porte en lui, et en lui uniquement, les éléments de son analyse. Les tenants d'une telle approche, répartis en écoles interprétatives qui ont dominé le paysage critique des années 60 à 80⁴¹, considèrent le texte comme orphelin d'un auteur rendu anonyme et secondaire par rapport à sa production. La galerie de textes se substitue à la galerie d'écrivains et le laboratoire, pour employer un terme de Sanguineti, remplace le musée⁴². Le texte est ouvert, disséqué. Il devient objet d'expérimentation et, au sens qu'a ce mot en chimie, sa réaction est observée et permet de dégager des composants internes constitués de molécules sémiologiques, en-dehors de toute explication transcendante. Le texte devenu objet scientifique souverain est dissocié de la relation contextuelle traditionnelle : enlevé à son auteur, il peut même dans les cas les plus extrêmes se passer de lecteur.

Il est système de signes qui s'apparente à une monade littéraire dans la mesure où le texte est enfermé dans un langage dont il ne sort pas. Cela l'empêche d'être un instrument d'explication historique du monde dans la mesure où son objet d'étude est constitué par des phénomènes invariants et universels, comme le sont justement les particules chimiques. Paradoxalement, une telle approche scientifique s'explique par un doute fondamental qui touche le principe même du fait littéraire. Si le langage est impuissant pour raconter le monde, si la notion d'histoire traduite en récit est remise en cause, alors raconter des récits du monde - fondement de l'histoire littéraire - selon les méthodes de l'historiographie traditionnelle n'a plus de sens. La "mission du critique"⁴³ ou de l'historien des lettres se résume alors au constat d'une nécessaire désagrégation du langage, seul écho de la crise de la "littérature bourgeoise" - formulation pléonastique dans cette approche - et du monde qu'elle sous-tend. La solution de compromis pour le critique conscient de l'aporie

du principe historique mais ne voulant pas pour autant renoncer à parler de littérature est le recours à l'anthologie, c'est-à-dire une présentation de textes pouvant laisser les auteurs dans une ombre relative. Ainsi s'expliquent certaines productions de l'avant-garde italienne des années 60 qui, des *Novissimi* à Sanguineti, témoignent de cet attachement polémique au texte, qu'il soit récent ou qu'il appartienne à la tradition littéraire.

Les mises en doute de l'autorité historique pour aborder la littérature se traduisent, nous l'avons vu, par une contestation du principe d'un rapport transparent et univoque entre texte et contexte, livre et monde. Qu'il s'agisse d'une réhabilitation de l'oeuvre pour la préserver de tout risque d'exploitation idéologique (position de l'idéalisme), d'une sacralisation du texte qui passe par la volonté de meurtre de son père (formalisme), ou encore de la recherche de lectures critiques substitutives à l'historiographie traditionnelle (le comparatisme, la "géographie littéraire"), l'attitude sceptique se développe lorsque la foi en l'histoire connaît un repli. Pour des raisons qui sont elles-mêmes d'ordre historique - crise de l'idéologie dominante de la société et de son système de valeurs -, la confiance en un discours rationnel et linéaire sur la littérature est mise à mal. Cela devrait vider l'historiographie de sa substance puisque l'histoire est un récit mis en ordre et légitimé par le recours à la périodisation et à la progression (forme temporelle du progrès)⁴⁴. Or, bien que contestée ou mise à mal, l'historiographie littéraire subsiste et avec elle les tenants d'une double croyance : il est imaginable de proposer des découpages historiques des formes esthétiques ; de plus ces formes sont naturellement liées à un contexte dans le sens du simple reflet - conception mimétique - ou de l'altération dans le cas de l'engagement qui se nourrit de la possibilité de modification du réel par l'art.

Afin de recentrer notre réflexion sur le domaine italien et contemporain, nous partirons de l'oeuvre de Francesco De Sanctis, figure tutélaire de l'historiographie moderne. Son nom a déjà été cité dans le paragraphe consacré au comparatisme où nous avons tenté de montrer que De Sanctis détournait en réalité le principe de neutralité historique de ce type de lecture des oeuvres littéraires. Sa *Storia della letteratura italiana* a été écrite durant la décennie 1860-1870. Elle épouse donc l'apothéose d'un processus historique arrivé à son terme et le met parfois en scène, au détour d'une analyse, comme dans le célèbre passage consacré à Machiavel où l'Histoire fait irruption dans le récit de la littérature italienne : "J'entends les cloches qui sonnent au loin et annoncent l'entrée des Italiens à Rome"⁴⁵. L'historien-citoyen engagé poursuit : "le pouvoir temporel s'écroule. On crie Vive l'Unité d'Italie !". Puis l'historien des lettres conclut, revenant à son propos initial : "Vive Machiavel !". Nous sommes là en présence d'un cas-limite de télescopage entre Histoire et histoire littéraire. Le critique napolitain incarne au plus haut point cette foi en l'historicisme, d'inspiration hégélienne, qui confère à son travail de lecteur professionnel une dimension civile et clairement politique. Son expérience voit se rejoindre deux idéaux, se nourrissant l'un de l'autre : l'idéal patriotique et l'idéal esthétique où dominent les possibles précurseurs d'un nationalisme littéraire qui, tout au long du XIXème siècle, allait accompagner et amplifier les discours en faveur de l'Unification italienne. Dans cette optique, ses études sur Dante, Pétrarque, Machiavel, Manzoni et Leopardi dépassent le cadre d'une simple obligation professionnelle. Ce sont des auteurs qui intéressent De Sanctis justement parce qu'ils abordent aussi la question de l'Unification et déplorent l'asservissement d'une Italie sans "nocher"⁴⁶.

A la suite de De Sanctis, d'autres narrateurs institutionnels vont lire les grands textes de la littérature en fonction de leur capacité à expliciter le contexte dont ils sont issus et auquel ils renvoient en échange. Qu'il s'agisse de N. Sapegno et de son *Compendio della letteratura*

*italiana*⁴⁷ ou, dans une approche nécessairement moins convenue ou traditionnelle, d'A. Gramsci et des analyses littéraires des *Quaderni del carcere*, nous sommes en présence d'écrits qui cherchent à s'affranchir d'une tentation d'évasion dans la seule beauté du texte que justifierait pourtant le conditionnement implicite exercé par l'idéologie fasciste. La trajectoire de Sapegno résume bien les deux tendances dominantes de la critique italienne de ce siècle. Débutant dans le giron crocien, il rejoint dans les années 30 une position plus proche de l'historicisme marxiste qu'il s'efforce de mettre en pratique dans son *Compendio*. Cela se traduit par l'attention continuelle portée à l'histoire sociale afin de faire apparaître les liens entre littérature et société, liens dont la pertinence et la solidité deviennent les principaux critères de jugement. Gramsci n'est pas loin avec son concept d'intellectuel organique qui est justement "lié" à la société au point de mettre son individualité au service d'une cause relayée par l'instance collective incarnée par le Parti. L'écrivain accepte de renoncer à son autonomie et à ses obsessions bourgeoises pour servir l'Histoire identifiée au devenir de la classe ouvrière. Une grande partie de l'histoire littéraire des années 30 à 50 raconte l'enthousiasme ou la réticence des écrivains face à un tel renoncement⁴⁸. Il s'agit bien d'un conditionnement du texte par rapport au contexte qui passe par le truchement d'un auteur médiateur et conciliant⁴⁹.

On rencontre une même défense du contexte dans les ouvrages institutionnels liés aux théories d'inspiration sociologique, dites de la réception. Le texte y est étudié non plus seulement en fonction de son auteur, comme dans les écoles critiques que nous avons évoquées jusqu'à présent, mais en rapport avec un élément extérieur à l'acte créatif mais pourtant indispensable à la pratique littéraire : le lecteur. L'oeuvre est alors analysée selon le principe d'un "horizon d'attente" tel qu'il a été défini par H.R. Jauss⁵⁰. Ses travaux ont eu un écho tardif mais réel en Italie à partir de la traduction en 1969 de sa conférence *Pourquoi l'histoire de la littérature ?*. La réponse donnée par Jauss - "pour comprendre les lecteurs" - marque un intérêt pour un public qui devient partie prenante de l'histoire littéraire. A la suite de Jauss, l'historiographie confirmera cette inclusion du lectorat comme élément indispensable à l'interprétation des textes, dans le sens de l'adéquation ou du hiatus avec une société considérée à un moment précis de son histoire culturelle. Ainsi la question du succès ou de l'échec d'une oeuvre auprès du public renseigne-t-elle à la fois sur le texte lui-même, sur le rôle de la critique qui l'a défendu ou mis en cause et sur la maturité d'un lectorat et de ses représentants officiels⁵¹. En ce sens, les "histoires de la lecture", comme celle, classique désormais, de R. Chartier ou, plus récemment, celle d'A. Manguel⁵², entrent bien dans le cadre des récits institutionnels car il n'y a pas d'histoires de la lecture sans histoire première des oeuvres.

Les titres mêmes des ouvrages indiquent le retour de cette Histoire générale contestée par les tendances de la critique des dernières décennies, d'origine structuraliste en particulier, mettant en cause une vérité confondue avec la seule chronologie. L'Histoire générale, qui porte un regard exhaustif et totalisant sur le monde, se découpe alors en secteurs plus spécifiques, en "microhistoires", pour reprendre une terminologie foucauldienne, qui confirment et consolident les liens entre texte et contexte que nous analysons ici. C'est un regain d'intérêt pour l'Histoire mais par d'autres voies que celles de l'historicisme traditionnel, dans la mesure où le concept d'une Histoire qui serait par essence le langage du Progrès est fortement contesté. De nombreuses préfaces de récits institutionnels des années 80 expriment ce paradoxe apparent d'une histoire non linéaire et pas toujours signifiante en termes de rationalité historiographique. La mise en garde la plus claire à ce propos est faite par R. Luperini en introduction à son *Novecento* édité chez Loescher en 1981. Il y est question d'une "demande toujours plus forte d'historicité qui n'est pas un retour de l'historicisme mais son dépassement définitif"⁵³.

Ces variations sémantiques à partir du mot histoire et ses dérivés indiquent que la méfiance envers l'Histoire touche davantage les interprétations idéologiques qu'elle a semblé cautionner que le principe même d'un recours à une tentative d'explication de la littérature par la chronologie. Le besoin d'histoires - le pluriel est ici important - remplace l'obligation d'une Histoire dont les événements les plus tragiques du siècle ont montré le caractère absurde et non linéaire. Il est indéniable que les narrateurs institutionnels font appel à des informations historiques pour saisir toute l'importance d'une oeuvre de fiction. Il n'est qu'à voir les plans des histoires littéraires qui obéissent presque toujours à une approche chronologique. Il ne faudrait pas oublier cependant que cette dépendance est réciproque : les écrivains se font historiens et les historiens aspirent au statut d'écrivain⁵⁴. Les historiens utilisent les récits pour mieux comprendre la mentalité d'une période donnée ou grappiller, indirectement, quelques renseignements qui aident à dresser le tableau d'une époque. Cette remarque, banale, est valable pour tous les textes à l'exception de tentatives extrêmes d'affranchissement revendiqué du contexte, comme certaines recherches avant-gardistes ou de mouvements comme le Nouveau Roman français.

Le rapport texte-contexte, nous l'avons vu, intervient nécessairement dans l'historiographie littéraire. Les tentatives les plus abouties de dissociation entre l'un et l'autre, comme par exemple la notion d'un art Monument et non Document proposée par Welleck ou le recours à une contextualisation qui ne soit pas d'abord historique mais surtout paratextuelle, comme en proposent G. Genette et H. Grosser, ne parviennent pas à enfermer l'art dans ses propres limites. Comme la conscience husserlienne, le récit est toujours récit de quelque chose. Ce quelque chose renvoie à un en-dehors du texte, le contexte justement, par nature infini, comme l'est la pratique critique, glosant indéfiniment sur les mêmes textes, se nourrissant d'elle-même et contribuant ainsi à enrichir, au moins quantitativement, la production littéraire. Ce besoin de récits permet de comprendre le succès éditorial des biographies, des romans historiques et, dans un cadre plus restreint, des histoires littéraires elles-mêmes lorsqu'elles parviennent à trouver le juste équilibre entre une abstraction idéalisante et une "historicisation totalisante"⁵⁵.

C'est au prix d'une telle conciliation des extrêmes, dans une confiance mesurée en l'Histoire mise en concurrence avec d'autres instruments interprétatifs, que les récits institutionnels des trente dernières années ont tenté de s'affranchir des contraintes idéologiques pour recentrer leur propos sur une histoire interne de la littérature. Cela a signifié spécifier quelques "notions opératoires" dont la première se réfère à la définition d'un genre constitué en pratique narrative de second degré. R. Welleck, déjà cité, a montré que l'oeuvre analysée par les lecteurs professionnels des anthologies et autres encyclopédies avait ceci de particulier qu'elle était à la fois historique et littéraire, c'est-à-dire jouant sur le paradoxe - certains ont même parlé de "mensonge"⁵⁶ - d'une invention se donnant des airs de vérité. On sait que le lecteur d'un roman est conscient mais oublie qu'il s'intéresse à une histoire fictionnelle. Le mensonge consenti est indispensable à la pratique de la littérature. Dès lors, le récit institutionnel se situe lui aussi sur un axe double. Il raconte des histoires déjà racontées, sous forme de résumés, de synthèses ou de morceaux choisis, cherche à les replacer dans une série par des rapprochements thématiques ou formels et, enfin, analyse les modalités du texte qui rendent possibles cette confusion entre vérité et mensonge.

L'histoire littéraire, liée à des contraintes didactiques, poursuit un objectif qui se décompose en deux temps : présentation des récits et réflexion sur la Littérature comme langage du "mentir vrai". Comme l'écrit Petronio, le discours historiographique est une opération "critique et herméneutique qui veut faciliter à la fois la lecture et l'interprétation d'oeuvres individuelles et

la compréhension du phénomène littéraire en le mettant en rapport avec le processus historique de la vie"⁵⁷. Ce dernier point permet de distinguer histoire littéraire et critique car "la critique individualise tandis que l'histoire est totalisante" ou encore "la critique isole, l'histoire fonde"⁵⁸. L'histoire littéraire est synthétique puisqu'elle réduit l'infini des textes en un discours limité qu'elle atteint au prix d'éliminations et de réductions. La lecture critique est elle naturellement analytique dans la mesure où l'oeuvre abordée subit un phénomène d'amplification : on dit à son propos ce que le texte ne dit pas d'abord.

La question du choix des oeuvres étudiées et ordonnées par le responsable d'un récit institutionnel est, après la définition de ce type de récit, le second point fondateur de toute réflexion sur la pratique historiographique appliquée à la littérature. Indépendamment de toute conception préalable du critique et de sa foi ou suspicion envers sa mission d'historien des lettres, le problème de la sélection intervient dès l'origine du projet, le conditionne entièrement et suffit parfois à le justifier. Comme son collègue historien, le spécialiste de la littérature se trouve confronté au principe d'inclusion/exclusion dont le caractère subjectif ne lui échappe pas et le met souvent mal à l'aise, comme le prouvent de nombreuses introductions ou préfaces des récits institutionnels. La sélection et la défense de sa nécessité varient selon le type d'ouvrages. Le manuel scolaire poursuit un souci de représentativité et de simplification qui se traduit par une approche synthétique fonctionnant selon le principe de l'analogie et de la synecdoque : un écrivain est étudié comme porte-drapeau d'un courant, d'un genre, voire d'une époque dont les autres représentants, dits mineurs, n'apparaissent pas dans le tableau d'ensemble. C'est le syndrome des "trois couronnes"⁵⁹ qui implique une sélection drastique que chercheront à affiner les ouvrages plus ambitieux et moins directement utilitaristes. L'anthologie, par exemple, élimine davantage que l'histoire littéraire, car le relatif effacement du critique derrière des textes qui illustrent implicitement ses goûts et les critères de ses choix l'empêche de "rattraper" par un commentaire de mise en perspective historique tel ou tel auteur absent de sa présentation. La règle du genre veut que les écrivains soient conviés avec leurs textes. La place étant comptée, les exclusions sont considérées préférables au risque pourtant inévitable du saupoudrage. L'histoire littéraire, à son tour, évince davantage que le dictionnaire littéraire dont la visée est plus exhaustive que vraiment explicative. Le faux rangement de l'ordre alphabétique aplatit les perspectives et supprime toute possibilité de hiérarchisation, sauf à compter le nombre de lignes consacrées à chaque article.

Un regard d'ensemble des ouvrages institutionnels montre leur difficulté à dégager des unités de mesure sûres et invariables en-dehors de la commodité du recours systématique à l'Histoire. L'histoire littéraire utilise une "monnaie" - outil pour quantifier une valeur - dont le cours varie fortement d'un ouvrage à l'autre. C'est pourquoi, selon les époques et les "banquiers" - garants et pourvoyeurs des mérites littéraires - un auteur subit dévaluations et réévaluations qui sont à l'origine des phénomènes de "purgatoire" et d'exhumations si fréquents dans les histoires littéraires. Ainsi s'explique également la réticence des ouvrages les plus récents à employer une terminologie datée et discutable justement parce qu'elle fige les auteurs et sacralise leurs oeuvres. Le mot "chef-d'oeuvre", par exemple, a pratiquement disparu du discours institutionnel car il trahit une subjectivité permise au critique individuel mais qui entrave l'ambition scientifique de l'historien des lettres. L'histoire de la réception, évoquée précédemment, montre assez qu'il n'existe pas de chefs-d'oeuvre "absolus" mais seulement des réussites relatives et liées au double contexte des époques de production et d'accueil des récits. La difficulté de la hiérarchisation des textes littéraires se trouve précisément dans cette rencontre entre deux types de reconnaissance :

une liée au public qui se traduit par le succès immédiat d'un ouvrage, et une autre s'inscrivant dans le temps long et dépendant de son acceptation par une instance autoproclamée. Cette dernière confère un prestige extérieur qui, dans la durée, se transforme en doxa. Le conformisme des jugements n'est pas nécessairement condamnable : pour des raisons dont le recensement dépasse le cadre de cette étude, la *Divine comédie* ou *La conscience de Zeno* sont effectivement des "chefs-d'oeuvre". Mais l'objectif des critiques contemporains a été de valider objectivement cet éloge.

Cet effort n'empêche pas de saisir à nouveau le risque d'aporie du récit institutionnel dans son principe même. Qu'elle l'admette ou s'en défende, l'histoire littéraire, comme l'enseignement de la littérature, est réactionnaire par essence. Elle n'échappe pas à un discours qui est nécessairement redondant voire tautologique dans la mesure où elle sélectionne des textes dont l'importance et la valeur ont été décrétées par la tradition historiographique. Un tel conservatisme atteint même jusqu'à l'inhibition certains créateurs qui, d'auteurs novateurs, deviennent les défenseurs les plus respectueux de la tradition poétique lorsqu'ils se transforment à leur tour en historiens des lettres. C'est le cas par exemple d'E. Sanguineti, déjà évoqué, et de sa *Poesia italiana del 900*⁶⁰, anthologie dont les choix de textes témoignent d'un classicisme bien senti dont se moque d'ailleurs gentiment P.V Mengaldo dans sa réplique publiée chez Mondadori quelque dix ans plus tard⁶¹. Certes, Sanguineti relance Lucini mais ses autres critères de sélection s'inscrivent dans la tradition des panoramas de la poésie italienne depuis l'Unité⁶². Les auteurs attendus sont présents et le lecteur se retrouve en terrain de connaissance, ce qui contribue au plaisir de la consultation d'anthologies, sortes d'albums de famille où l'on s'amuse à retrouver des personnages figés dans une expression, au double sens du mot, familière et quelque peu convenue. Dans tous les cas, le jeu des exclusions confère a contrario aux rescapés le statut de classiques qu'il convient de relire en priorité, comme nous le rappelle, parmi d'autres, ce grand lecteur non institutionnel que fut I. Calvino⁶³.

Ces quelques exemples montrent bien que l'opération qui consiste à sélectionner des auteurs en éliminant d'autres s'apparente en fait au principe de caractérisation d'un domaine d'études. Choisir, c'est délimiter et délimiter c'est, étymologiquement, définir ("définir" signifie indiquer des fins, c'est-à-dire justement poser des limites). Toute tentative de définition porte en soi une logique sacrificielle qui s'appuie sur des critères censés être objectifs. Ces derniers relèvent en réalité d'un souci didactique assez mécanique qui s'exprime par une série de couples oppositionnels se révélant efficaces dans une pratique grossière : classiques contre modernes, tradition contre avant-garde avec défense d'une tendance ou de l'autre, selon les époques ou les modes interprétatives. Il est intéressant de constater que le lecteur institutionnel peut se trouver influencé par le type de récit qu'il commente. A. Asor Rosa, par exemple, historien du roman qui est un genre fortement marqué par l'histoire et l'idéologie, ne craint pas d'employer dans ses propres textes critiques un style véhément qui se satisfait de combats frontaux. L'historien devient alors procureur et nombreux ont été les écrivains condamnés par l'auteur de *Scrittori e popolo*⁶⁴. Il applique d'ailleurs dans ses autres ouvrages, plus institutionnels, un critère de sélection et de reconnaissance des textes qui replace la diachronie au centre de la démarche historiographique et illustre l'impossibilité d'une histoire réellement contemporaine de la littérature : "un texte de valeur est un texte qui dure"⁶⁵.

Le spécialiste de la poésie échappe plus facilement à ce risque de dogmatisme et de simplification. Mengaldo, par exemple, n'a de cesse dans son anthologie de refuser toute présentation de son domaine d'étude qui aboutirait à un combat des chefs. Le principe de la répartition par écoles est contesté, car il contribue à isoler artificiellement des poètes dont la

vérité est esthétique et non idéologique. Cela n'évacue pas le problème de la sélection auquel Mengaldo est naturellement confronté et qu'il aborde sereinement dans son introduction, mais le recentrage sur les oeuvres s'appuie sur une pratique de la lecture, avant toute autre considération d'exploitation politique ou sociologique. Pour autant, qu'il soit subtil ou apparaisse doctrinaire, qu'il applique les règles du récit institutionnel ou qu'il s'en démarque avec ironie, l'historien de la littérature est aux prises avec une dernière difficulté, après celles de la définition du champ et des critères d'exclusion, qui touche à l'inévitable périodisation de sa présentation.

Aucun ouvrage d'historiographie littéraire ne se conçoit sans recours à une chronologie. Le découpage proposé au lecteur varie d'un simple décalque des périodes historiques traditionnelles à des suggestions plus originales. Les différences de traitement tiennent davantage au type de récit institutionnel et à son public supposé qu'à la capacité des spécialistes d'innover dans un domaine relativement codifié, on l'a vu. Dans le cas du suivisme intégral, l'histoire littéraire reprend, sans les définir, les étapes académiques : Moyen Age, Renaissance, époque moderne, époque contemporaine. Ces dénominations sont même parfois simplifiées en une répartition purement mathématique à base de siècle⁶⁶. Plus rarement, des images sont proposées qui associent clairement une période à un fait marquant de son histoire ou de sa culture. On parlera alors d'âge des Révolutions, de siècle des Lumières, de *ventennio fascista*, etc. On pourrait dire que plus le destinataire de l'ouvrage est ignorant en fait de littérature, plus l'Histoire joue son rôle de socle culturel de base et sert ainsi de fil conducteur acceptable, au point qu'on la retrouve dans des manuels didactiques dont l'objet d'étude pourrait aisément se passer de la chronologie. C'est le cas d'un ouvrage d'entraînement à la pratique de l'explication de textes intitulé justement *Come si legge un testo* mais sous-titré *Da Dante a Montale*⁶⁷. Un autre avantage de telles présentations est qu'elles permettent de faire la part belle à des notions appréciées par les historiographes telles que "rupture", "tournant" ou "crise" qui, indépendamment de leur pertinence historique, offrent une possible dramatisation qui anime le récit et fait ressortir quelques noms emblématiques⁶⁸.

D'autres découpages ont le mérite de s'affranchir des événements politiques pour proposer une périodisation intrinsèque à la littérature. Mengaldo, maître incontestable de cette lecture intérieure, fait débiter le *Novecento* poétique italien à la première publication des oeuvres de Govoni et Corazzini en 1903, tout en soulignant le peu d'intérêt littéraire de dates politiquement signifiantes comme 1789, 1870 ou 1845. Luperini, dans son histoire littéraire, divise le XXème siècle en phases qui ne dépendent pas d'abord de faits historiques même si, dans un deuxième temps, toute indication de date renvoie nécessairement à des événements qui sont aussi politiques, sociaux ou culturels, comme le montrent les titres des parties⁶⁹. Il n'échappe pas pour autant à la dictature de la chronologie mais il a le mérite de la conditionner à son objet d'étude et d'inverser la hiérarchie des deux termes du couple histoire/littérature. En ce sens, il est l'initiateur, avec d'autres comme R. Barelli et R. Ceserani⁷⁰, d'une tendance très florissante de la critique italienne récente à poser la question de l'historiographie en termes d'histoire par "genres et problèmes"⁷¹.

Au terme de notre exploration du récit institutionnel et de ses modalités d'application, il est possible de dégager trois remarques qui résument notre étude :

a) La question de la possibilité même d'écrire une histoire littéraire se heurte à une ambivalence de fond que nous avons définie en parlant de scepticisme et de foi. Cette opposition théorique semble se résoudre dans la pratique puisque les doutes des uns ne les empêchent pas de rejoindre

la confiance des autres en la réalité d'une écriture historiographique. Pour autant, les méthodes diffèrent selon le degré de créance accordée à l'Histoire comme système global de connaissance du monde. La démarche strictement historique, liée à la verticalité de la chronologie, se trouve concurrencée par des approches qui nuancent la toute-puissance diachronique par des procédés analytiques de substitution qui oeuvrent dans l'horizontalité de la synchronie (comparatisme, géographie littéraire, etc). Chacune de ces deux méthodes générales, déclinée en doctrines particulières, se construit aussi autour d'une terminologie spécifique : filiation, source, filon, influence pour la première; groupe, courant, école, mouvement, génération pour la seconde. D'une certaine manière, cette opposition formelle, fortement accentuée par le schématisme de notre présentation, s'est trouvée à son tour contestée par des systèmes interprétatifs qui ont cherché à rendre secondaire cette question de la référence temporelle, la remplaçant par un réseau de références internes à la littérature (l'intertextualité). Dans un récent ouvrage, A. Compagnon a proposé une excellente synthèse des excès des uns et des autres⁷².

b) Au-delà de polémiques aujourd'hui datées, une réflexion sur la nature des récits institutionnels pose nécessairement la question de la réception de la littérature. Lire, c'est reconnaître, et les ouvrages institutionnels entendent faciliter et organiser une telle reconnaissance. Tout acte de recevoir passe par le truchement du langage et plus précisément par le recours à la comparaison entre ce qui est nouveau et ce qui est connu. Le récit institutionnel, en dernière analyse, n'a d'autre finalité que de tisser - mot dont l'origine renvoie à "texte" - des liens en direction du Même et du Précédent. La démarche historiographique est d'abord comparatiste et explore des "analogies" dont A. Breton disait qu'il était "le mot le plus exaltant de la langue française". Les réseaux mis en place par les spécialistes, d'ordre thématique ou sémantique, ont pour ambition de normaliser la lecture des oeuvres littéraires en les insérant dans une typologie. Il s'agit de proposer les modalités d'une "bonne" lecture, c'est-à-dire une lecture référentielle, avec cette spécificité de la recherche en littérature que la "valeur" attribuée au texte n'est pas nécessairement synonyme d'exclusive interprétative. Plusieurs lectures d'une même oeuvre sont possibles comme le montre par exemple *Il materiale e l'immaginario* de R. Ceserani e F. De Federicis, déjà cité, qui présente des textes accompagnés de commentaires critiques croisés. L'ouvrage d'ensemble lui-même, en tant que "matériel", c'est-à-dire répertoire de documents mis en perspective, subit d'ailleurs ce travail du temps. Entre le premier volume consacré au Moyen Age et le volume 9 qui s'occupe de la "contemporanéité" une décennie s'est écoulée. Les auteurs ont ressenti la nécessité d'écrire une seconde préface qui montre l'évolution des "modes" interprétatives et en particulier le retour de la foi en la contextualisation..

c) Il y a là, dernier point, une confirmation de l'idée récurrente de notre étude : toute vérité littéraire (du texte et de ses commentaires) est relative. Cette remarque aujourd'hui d'évidence n'a pas toujours été partagée par les narrateurs institutionnels et les critiques, d'où la véhémence de certains combats à une époque pas si lointaine. Aujourd'hui les affrontements se sont apaisés et l'on sent poindre, même parmi les historiens de la littérature les plus rigoureux, comme un désir de désacralisation de leur pratique quotidienne. L'exégète s'amuse à se parodier comme le confirment deux récents ouvrages de Piero Cudini : *Manuale non scolastico della letteratura italiana* et *Che fai tu luna in ciel*⁷³. L'oxymoron du premier titre - "un manuel non scolaire" - renvoie, sous un aspect ouvertement ludique, à la contradiction fondamentale de tout récit institutionnel. Ce dernier, nous l'avons vu, est le point de rencontre entre le désir d'objectivité du discours et la subjectivité inaliénable de celui qui le tient. L'antinomie entre deux logiques est

érigée en système narratif dans le second livre où P. Cudini se dédouble, revêtant tour à tour les habits du maître austère, pourvoyeur de vérités savamment ordonnées, et ceux plus colorés du professeur qui se laisse aller à l'aveu de ses passions littéraires secrètes. Celles-ci prennent la forme de "divagations"⁷⁴ qui aèrent le récit historique: la table de chevet remplace la bibliothèque. Ce déplacement symbolise assez bien, nous semble-t-il, une tendance générale des ouvrages institutionnels récents.

NOTES

1. Voir dans ce même ouvrage les remarques éclairantes de P. Grossi sur la période des 8 dernières années.
2. Nous avons travaillé sur une trentaine d'ouvrages de ce type, publiés en Italie entre 1959 et 1996. Parmi ceux qui ont le plus nourri notre réflexion et que nous pourrions citer dans notre étude, mentionnons, par date de première édition : *Dizionario della letteratura contemporanea*, Mondadori, 1959 ; *Poesia italiana del Novecento* a cura di E. Sanguineti, Einaudi, 1969 ; *La letteratura italiana*, a cura di C. Muscetta, Laterza, 1970 ; *La guida al Novecento* a cura di S. Guglielmo, Principato Editore, 1971 ; *Gli autori della letteratura italiana* a cura di M. Pazzaglia, Zanichelli, 1972 ; *L'enciclopedia della letteratura*, Garzanti, 1997 (1972¹) ; *Dizionario critico della letteratura italiana* a cura di V. Branca, UTET, 1973 ; *La letteratura italiana* a cura di G.F. Contini, Sansoni, 1974 ; *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei* a cura di L. Baldacci Vallecchi, 1974 ; *Poeti italiani del Novecento* a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, 1978 ; *Il materiale e l'immaginario* a cura di R. Ceserani e L. De Federicis, Loescher, 1979-1988 ; *Il Novecento* a cura di R. Luperini, Loescher, 1981 ; *La comunicazione letteraria* a cura di E. Barelli, Mondadori, 1981 ; F. Livi, *Les écrivains italiens aujourd'hui*, PUF, 1982 ; *Il Novecento italiano* a cura di C. Salinari, C. Ricci, G. Serri, Laterza, 1983 ; G. Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*, Mondadori, 1985 ; S. Guglielmino, H. Grosser, *Il sistema letterario*, Principato, 1989 ; *Letteratura italiana* a cura di G. Bellini, G. Mazzoni, Laterza, 1990 ; S. Blazina, P. Grossi, *Letteratura italiana*, SEI, 1991 ; A. Ottavi, *Les romanciers italiens contemporains*, Hachette, 1992 ; A. Beniscelli, V. Coletti, *Strumenti per lo studio della letteratura italiana*, Le Monnier, 1992 ; *La letteratura italiana dalle Origini al Novecento* a cura di C. Segre, C. Martignoni, Mondadori, 1992 ; P. Giannantonio, *Il Novecento letterario*, Loffredo, 1993 ; *Dal testo alla storia, dalla storia al testo* a cura di G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, Paravia, 1994 ; A. Asor Rosa *I criteri del Novecento* in *La letteratura italiana*, Einaudi, 1996 ; *Manuale di letteratura italiana* a cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, 1996. Dans les ouvrages en plusieurs tomes, seuls les volumes consacrés au *Novecento* ont été pris en considération.
3. Cité par Marina Zancan, *Didattica dell'italiano*, Rome, Bulzoni, 1975, p. 49. Nous renvoyons à cet ouvrage pour une proposition d'histoire des histoires littéraires et des anthologies, depuis *l'Istoria della volgar poesia* de G.M. Crescimbeni publiée en 1698 jusqu'à la *Sintesi di storia della letteratura italiana* sous la direction d'A. Asor Rosa (1972).
4. Pour des raisons de clarté de l'exposition et afin de limiter un discours qui risquerait d'être trop vaste, il nous a fallu tomber dans le travers que nous dénonçons par ailleurs et proposer une périodisation non de la littérature mais des histoires littéraires, scandée par l'arbitraire de la consultation des ouvrages pris en considération et le désir de ne pas trop empiéter sur le discours d'autres intervenants du colloque. C'est pourquoi nous privilégierons dans nos exemples la période des années 50 à 80, avec toutefois quelques rares incursions dans la dernière décennie.
5. G. Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Gallimard, 1991.
6. adjectif dérivé ici de "poétique" et non de "poésie"..
7. *op. cit.* Souligné par nous.
8. R. Barthes, *Seuil*, 1973.
9. Formule de P. Cudini in *Che fai tu luna in ciel*, Rizzoli, 1996, p. 199.
10. Que l'on comprenne bien le sens de notre remarque. Il ne s'agit pas pour nous de nier l'influence de l'histoire événementielle sur la littérature, comme ont pu le faire certaines écoles critiques des années 60 (structuraliste, post-moderne, sémiologique, phénoménologique) au point de nier la possibilité même d'une histoire de la littérature par méfiance envers l'histoire elle-même. Nous contestons seulement le rapport automatique, et en réalité extra-littéraire, entre une oeuvre et une date dès lors qu'il devient un critère d'exclusivité pour le jugement d'une oeuvre devenue simple document. Ce risque se rencontre dans de nombreux récits institutionnels, ouvrages ou cours magistraux, par excès - pédagogique ? - de simplification.
11. "I criteri del Novecento" in *Letteratura italiana, Le opere* vol "Il Novecento, l'età della crisi", Turin, Einaudi, 1996. La préface de l'ouvrage s'inscrit entièrement dans cette prudence inhérente au genre. Sa première phrase est : "écrire une histoire de la littérature du XXème siècle à travers un choix d'oeuvres est une entreprise risquée et

difficile".

12. *op. cit.*

13. *op. cit.*, volume 9.

14. Respectivement *La bibliothèque de Babylone*, l'Encyclopédie de La Pléiade et la *Collezione di sabbia*.

15. G. Steiner, *op. cit.*

16. L'expression du doute n'est pas nécessairement réflexive. Elle s'appuie le plus souvent sur la critique sous-jacente d'ouvrages précédents dont les lacunes, recensées dans la limite du respect mutuel que se doivent les membres d'une même corporation, justifient une nouvelle tentative. Cette dernière sera à son tour dépassée. Nous considérons cette noria infinie comme la preuve que le scepticisme porte sur le genre même du récit institutionnel plutôt que sur ses différentes illustrations.

17. Voir à ce propos l'introduction de C. Muscetta à son *Novecento*, *op. cit.*, où la présentation chronologique fait alterner la foi de De Sanctis et de la critique marxiste avec les doutes d'un Croce ou des tenants du structuralisme.

18. "I criteri del Novecento", *op. cit.*

19. *op. cit.*

20. *op. cit.*

21. Titre complet : *Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Gallimard, 1938.

22. L'hégélianisme, le marxisme et autres systèmes et idéologies strictement historicistes qui, aux yeux d'Aron, dénaturent l'histoire en l'idéalisant. Il nuancera par la suite cette position.

23. Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1990, p. 134. L'édition originale date de 1979.

24. Ainsi s'expliquent également, par exemple, le recentrage vers l'Italie de Svevo où l'intérêt pour l'Europe littéraire d'une revue des années 20 comme "Solaria".

25. Voir en particulier de Croce, *Teoria e storia della storiografia* (1917) et *Poesia e non poesia* (1923).

26. C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura*, Einaudi, 1967, p. 10.

27. Il n'existe pas d'histoire de la musique en musique, d'histoire de la sculpture en statues, sauf à limiter le musée à un rôle didactique où le principe de la conservation et de l'exposition pourrait se suffire à lui-même.

28. Nous empruntons la formule à Pierre Nora mais avec la particularité que dans notre cas, le "lieu" est plus important que la "mémoire".

29. *op. cit.*

30. *Ibid.*, p. 9.

31. *op. cit.*

32. C'est le cas, par exemple des nombreux travaux de G. Lista qui, après une tentative de définition générale, abordent toujours la question des versions florentine, romaine, napolitaine du futurisme. Voir en particulier *La scène futuriste*, Editions du C.N.R.S., 1989.

33. Voir, entre autres, J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

34. C'est le cas du *Montaillou, village occitan* d'E. Le Roy Ladurie, Gallimard, 1975.

35. La littérature théorique consacrée à une réflexion sur une philosophie du temps applicable à l'histoire de l'art est abondante. Voir à ce sujet l'excellente synthèse de L. Marinelli *Sincronia, diacronia e storia letteraria* in "L'ombra d'Argo, 1985". Marinelli rappelle en particulier la formule de Coseriu "Un objet historique n'est tel que s'il est en même temps permanence et succession" et la pertinence de la notion de "courant littéraire" tel que l'a définie Markiewicz qui la réduit en 5 phases indispensables : préliminaire, offensive, culminante, tardive et conclusive. Cette intuition a le mérite de proposer une étape intermédiaire entre permanence et succession et de rationaliser l'objet littéraire en dégagant des invariants qui sont rendus sémantiquement par le recours à des préfixes accolables à différents systèmes en "isme" : *pre, post, neo, tardo, proto* etc. Cette inflation de radicaux peut-être lue aussi comme un aveu d'impuissance puisqu'elle ouvre une catégorie (romantisme, symbolisme...) sur ce qu'elle n'est pas encore ou n'est plus. Dans cette optique, les chapitres conclusifs de certains récits institutionnels qui cherchent à caser des écrivains inclassables ou mineurs témoignent aussi des limites d'une périodisation intégrale. C'est le cas, par exemple, de C. Segre dans le chapitre "Letteratura" de *La cultura italiana del Novecento a cura di C. Stajano* (Laterza, 1996) qui intitule un paragraphe "autres narrateurs". Quant à l'intuition de Markiewicz, elle ne permet malheureusement pas d'englober tous les mouvements et écoles évoqués par les histoires littéraires. Les 5 phases semblent fonctionner pour l'hermétisme ou le néoréalisme mais pas pour les avant-gardes qui font l'économie du stade préliminaire.

36. *op. cit.*

37. *op. cit.*, p. 402.

38. Bordas, 1962-1970. Les 5 volumes suivent un découpage général classique, du Moyen Age au XXème siècle. Chaque volume présente la production littéraire par genre et/ou auteurs.

39. L'Ecole de Brive réunit une petite dizaine d'écrivains dont les plus connus sont C. Michelet, C. Signol, M.

Peyramaure et D. Tillinac. Ce courant littéraire, dont le nom a été imaginé par J. Duquesne dans un article critique publié par "le Point" en 1984, exalte la vie de la campagne française dans des sagas qui rencontrent un grand succès public (6 millions d'exemplaires vendus pour la trilogie *Des grives aux loups* de Claude Michelet).

40. Il est courant, dans la critique italienne, de parler de S. Benni, d'A. De Carlo ou de D. Del Giudice en tant que "fils spirituels" de Calvino. Dans un autre registre, V. Consolo est présenté comme le continuateur du "filon gaddien".

41. Ecole génétique, structuraliste, formaliste, déconstruction derridienne, postmodernisme, etc

42. *Laborintus*, Einaudi, 1956

43. E. Sanguineti, *La missione del critico*, 1987

44. Le sentiment de vivre une époque de crise, on le sait, est commun, en-dehors de toute justification historique. C'est pourquoi un grand nombre de récits institutionnels sont volontiers catastrophistes et utilisent une rhétorique de l'*improperium* contre les temps présents. C'est le cas, par exemple, de l'auteur anonyme de la Préface au *Dizionario Bompiani* publié en 1963 qui définit le dictionnaire comme "une arche de Noé de la culture construite et lancée à l'époque d'un nouveau déluge". C. Muscetta, lui, délimite son histoire littéraire par deux expressions de la crise contemporaine : l'avant-garde historique et la néo-avant-garde, *op. cit.* Quant à S. Guglielmo, *op. cit.*, il a recours à un plan dont le vocabulaire doloriste renvoie à l'idée de crise ou à de possibles équivalents : "la crise de la fin du XIX^{ème} siècle", "les inquiétudes du début du XX^{ème} siècle", "les maîtres ambigus", "la réalité problématique", etc.

45. Exemple souvent repris par les préfaciers des histoires littéraires, cf Muscetta, *op. cit.*

46. Référence, bien sûr, aux célèbres vers de Dante "Ahi serva Italia, di dolore ostello/ nave senza nocchiere in gran tempesta/ non donna di province ma bordello" (*Divine comédie, Purgatoire*, chant VI, v. 76-78. Deux données biographiques éclairent la position de lecteur à la fois engagé et officiel de De Sanctis : il fut emprisonné par les Bourbons de 1850 à 1853 et fut le premier ministre de l'Education nationale de l'Italie unie (1861-1862).

47. 3 volumes publiés entre 1936 et 1947.

48. C'est dans ce cadre que s'explique la fameuse polémique entre E. Vittorini et P. Togliatti, cf. V. d'Orlando, "Un engagement, deux méthodes : le débat entre Vittorini et Sartre dans "Il Politecnico" et "Les Temps modernes", *Transalpina*, Presses Universitaires de Caen, 1996.

49. Sur ces questions, les travaux de L. Goldmann font bien sûr référence. Dans *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, il se situe clairement en héritier de Gramsci en faisant de l'écrivain un intellectuel explorant dans son oeuvre les rapports entre structures économique, idéologique et littéraire. Pour reprendre une formule de R. Escarpit, le travail de l'historien de la littérature revient à "trouver des points d'ancrage du littéraire dans l'historique". Il est à noter que R. Barthes, dans *Sur Racine* (Seuil, 1963) inverse la problématique en intitulant un de ses chapitres "Histoire ou littérature ?" c'est-à-dire en cherchant de l'historique dans le littéraire. Récemment, L. Bodin dans *Les intellectuels existent-ils ?* (Bayard, 1997) conclut la question des rapports entre littérature et histoire en proposant un compromis intéressant : "L'art, expression suprême de la culture, n'a pas pour objectif d'illustrer l'histoire [...] ni non plus de la remémorer : il la signifie". (p. 167).

50. *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Gallimard, 1978.

51. Les exemples d'échecs célèbres sont nombreux : Flaubert, Svevo. De même certaines erreurs critiques renseignent autant sur l'auteur victime de l'incompréhension que sur le responsable éditorial fautif : Vittorini refusant *Le guépard* de Lampedusa. A l'inverse, l'étude des prix littéraires et des best-sellers offre des éléments intéressants pour une analyse du conformisme et de "l'horizon d'attente" d'un public donné..

52. R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, 1987. A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998.

53. *op. cit.* p. IX.

54. Citons les oeuvres très littéraires par leur qualité d'écriture d'historiens comme C. Ginzburg (*Microcosmi*, son dernier ouvrage publié chez Garzanti en 1997) ou A. Corbin. Ce dernier dans *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot* (Flammarion, 1998) utilise bien une démarche d'écrivain : titre proustien, reconstitution d'un univers entier à partir de quelques éléments, etc. Autre exemple, *Le Dimanche de Bouvines* de G. Duby dont L. De Federicis analyse la littérarité dans *Letteratura e storia*, Laterza, 1998..

55. P.V Mengaldo, *op. cit.*, p. XIX.

56. G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, 1985 (1967¹).

57. G. Petronio, "La struttura della storia letteraria", *Hommage à J. Brunet*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, vol 2, p. 268

58. *ibid.*, p. 269.

59. Exemple du plaisir ternaire appliqué à l'histoire littéraire : Dante, Pétrarque, Boccace mais aussi, à d'autres époques, D'Annunzio, Pascoli, Carducci ou encore Montale, Ungaretti, Quasimodo. Toute histoire littéraire se pose, ouvertement ou implicitement, la question des "majeurs" et des "mineurs". Citons par exemple, V. Branca dans la

présentation du *Dizionario critico della letteratura italiana*, *op. cit.*, qui cherche à définir le grand écrivain comme celui "qui a déterminé un type d'expression et un goût littéraire, et provoqué débats et positions critiques". D'autres, pour des raisons polémiques, ont déclaré *La mort du grand écrivain* (H. Raczymow, Stock, 1994) ce qui a l'avantage d'évacuer le problème de la sélection qui est à la base de tout récit institutionnel. Comme l'écrit Contini dans sa Préface à la *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, 1968, un récit institutionnel tient à la fois du "bilan" et de la "collection d'échantillons".

60. *op. cit.*

61. *op. cit.* Chez Mengaldo, du fait de l'importance de la Préface, l'anthologie est aussi une histoire de la poésie italienne.

62. Dans sa Préface, Sanguineti admet que l'anthologie est "un genre littéraire ambigu" qui "oscille entre le musée et le manifeste" et est, en définitive, "trop archéologiquement conservateur et anarchiquement contestataire".

63. *Perché leggere i classici ?* publié dans "L'Espresso" le 28 juin 1981, repris dans I. Calvino, *Saggi*, Mondadori, 1995, vol. 2, p.1816.

64. Savelli, 1965. Dans *Il Novecento*, Loescher, *op. cit.*, Luperini parle lui des "ennemis d'hier" en évoquant les critiques hostiles à l'historiographie.

65. *op. cit.*, p.XXI.

66. Parmi les nombreux exemples de plans entièrement historiques, à l'intérieur ou en dehors d'une répartition par genres, citons des ouvrages grand public comme *Les écrivains italiens d'aujourd'hui* de F. Livi, *op. cit.*, où l'auteur admet s'être référé à "un cadre chronologique conventionnel mais utile" (p. 3), et la collection de *Letteratura italiana* publiée en 3 volumes par SEI (1991) à destination d'un public d'étudiants auquel on rappelle opportunément le "contexte historique". Dans le volume consacré aux XIX et XXèmes siècles, par exemple, S. Blazina propose les parties suivantes : "entre XVIIIème et XIXème siècles : l'époque napoléonienne", "le début du XIXème siècle : l'époque de la Restauration", "les trente premières années de l'Italie unie" et ainsi de suite jusqu'à "du second après-guerre à nos jours". Mais l'exemple le plus net d'un tel envahissement de la littérature par l'Histoire est probablement *Il Novecento letterario* de C. Salinari, C. Ricci et G. Serri, *op. cit.* L'anthologie littéraire proprement dite y est précédée d'une longue "synthèse historique" qui conditionne, jusque dans les échos des titres d'une partie à l'autre, une lecture historique de la littérature.

67. a cura di M. L. Altieri Biagi, Mursia, 1989. Pourquoi introduire de la chronologie dans une présentation de techniques de lectures qui, à l'origine (il s'agit d'actes d'un séminaire tenu à Bologne), ne suivait pas un fil chronologique? Mieux aurait valu ordonner les interventions par types de textes.

68. Asor Rosa, encore, propose le sous-titre d'"âge des crises" au volume de son histoire littéraire Einaudi, *op. cit.*

69. Luperini, *op. cit.* : 1903-1925 (impérialisme), 1926-56 (origine du néo-capitalisme), 1957-79 (apogée et crise du néo-capitalisme).

70. *op. cit.* Il est à noter dans le dernier cas de Barelli que la périodisation évacuée de la structure générale est réintroduite à l'intérieur des sous-parties.

71. Sous-titre du *Manuale di letteratura italiana* de Brioschi et Di Girolamo, *op. cit.*

72. A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, Seuil, 1998.

73. respectivement Rizzoli, 1992 et 1996.

74. Mot employé dans les titres des chapitres.