

« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » : la littérarité est-elle dicible ? (*)

**Dr.Hoda Abaza
Professeur de langue française,
Université Ain Shams**

Résumé :

Cette recherche s'articule autour du concept de littérature littéraire, qui remonte à Jakobson, le célèbre linguiste russe. Selon sa définition, ce concept signifie : « ce qui ferait d'une œuvre une œuvre littéraire ». Dès le début, la recherche aborde l'œuvre littéraire comme un art doté de ses propres outils et moyens qui aboutissent à l'esthétique du texte. Il distingue ensuite le plaisir de lire et le plaisir découlant de l'esthétique du texte. Il passe ensuite en revue un ensemble de critères qui peuvent contribuer à évaluer une œuvre littéraire et à évaluer ce que Jacobson appelle « le caractère littéraire du texte ». Certains d'entre eux sont spécifiques à la structure du texte, et d'autres relèvent de ce que nous appelons la dimension symbolique du texte, qui n'est pas complète sans la présence du lecteur expérimenté, ou du destinataire. Cela inclut également la capacité du texte à être concis, à générer de nouvelles significations qui n'apparaissent pas à la première lecture prématurée, et au véritable pluralisme du texte.

L'approche inductive a été suivie dans cette recherche. À travers un certain nombre de textes sélectionnés, que le chercheur a pris soin de sélectionner pour être caractérisés par un certain degré de variation, il extrait un ensemble de caractéristiques qui, selon lui, contribuent à une meilleure compréhension du texte littéraire et permettent de distinguer le texte littéraire et le texte non littéraire.

(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 83 Issue 8 July 2023

الملخص العربي :

يدور هذا البحث حول مفهوم أدبية الأدب الذي يعود إلى ياكوبسون، عالم اللغويات الروسي الشهير؛ ويعنى هذا المفهوم وفقاً لتعريفه: "ما هو من شأنه أن يجعل من عمل ما عملاً أدبياً". وبدءاً ذى بدء يتعامل البحث مع العمل الأدبي بوصفه فناً له أدواته ووسائله التي تنتج عنها جماليات النص؛ ثم يميز بين لذة القراءة وبين المتعة النابعة من جماليات النص؛ ويستعرض بعد ذلك مجموعة من المعايير قد تسهم في تقدير العمل الأدبي، وتقييم ما اطلق عليه ياكوبسون "أدبية النص". منها ما هو خاص ببنية النص، ومنها ما أطلقنا عليه البعد الرمزي في النص الذي لا يكتمل إلا بوجود القارئ المتمرس، او المخاطب؛ كما تشمل على قدرة النص على الإيجاز، وعلى توليد معان جديدة لا تظهر عند القراءة الأولى المبتسرة، وعلى التعددية الحقيقية للنص.

ولقد تم اتباع المنهج الاستقرائي في هذا البحث؛ فمن خلال عدد من النصوص المنتقاة، التي حرص الباحث في انتقائها على أن تتسم بقدر من التباين، يستخلص مجموعة من السمات يزعم أنها تسهم في فهم أكبر لأدبية النص،، وتسمح بالتمييز بين النص الأدبي، والنص غير الأدبي.

« Sans l'esthétique, a affirmé Jacques Rancière, il n'y a pas d'art : sans valeurs ou perspectives propres à

l'esthétique, ce que l'on appelle l'art se fondra avec tout le reste – dans un océan d'objets de consommation. »

Jonathan Culler, « Éthique et esthétique », in *La Théorie littéraire*

Un mot d'abord à propos du titre : j'ai choisi ce vers de Mallarmé comme emblème de ce qui est difficile (mais non impossible) à traduire de façon claire et univoque. Emblème de quoi au juste ? En fait du texte littéraire, ou de la « littéarité », pour reprendre ce concept que l'on doit aux formalistes russes. La littérature, la vraie littérature soit dit, c'est-à-dire, tous ces textes qui ont été conservés par la mémoire de l'humanité au fil des siècles, restera toujours un terrain vierge, ou plutôt un *artefact* que j'emploie

dans les deux sens donnés par le dictionnaire Larousse en ligne : « Structure ou phénomène d'origine artificielle ou accidentelle qui altère une expérience ou un examen portant sur un phénomène naturel » et « en anthropologie, produit ayant subi une transformation, même minime, par l'homme, et qui se distingue ainsi d'un autre provoqué par un phénomène naturel. » Un *artefact* livré au regard vierge de tout nouveau lecteur, un *artefact* vivace capable de renaître à chaque nouvelle lecture ; l'allitération de la consonne vibrante vélaire du vers de Mallarmé préfigure déjà une des premières notions sur lesquelles je vais m'attarder ; celle de la répétition, au cœur de tout phénomène littéraire, et qui est ancrage dans le temps.

Pour m'exprimer de manière plus claire, je propose ici l'ébauche d'une réflexion sur le phénomène littéraire.

Comment apprécier la qualité esthétique d'un texte ?

Cette question s'est posée à moi, s'est imposée en quelque sorte avec acuité lorsque je me suis retrouvée membre d'un comité de lecture en vue de sélectionner l'ouvrage auquel serait décerné un prix d'un prix ; comment séparer la bonne graine de l'ivraie parmi le tas ? Mais de façon générale, cette question s'est posée à moi depuis que je constate que, de plus en plus souvent, dans de nombreuses thèses académiques, nous « utilisons » les textes littéraires comme des documents. Je reprends ici, bien sûr, l'opposition sartrienne bien connue entre l'emploi utilitaire de la prose et la gratuité du langage poétique ; je propose, cependant, de faire glisser la ligne de démarcation non plus entre la prose et la poésie, mais entre le littéraire et le langage de la communication quotidienne. Il est vrai que le champ de la littérature est en expansion croissante en intégrant ce qu'on nomme la paralittérature : les romans policiers, longtemps dédaignés, la littérature de jeunesse, les romans de science-fiction... En effet, la notion d'écrivain engagé, sur laquelle se fonde Sartre dans son admirable argumentation¹ n'a plus vraiment cours aujourd'hui. D'autre part, le roman occupe une place de plus en plus grande dans le domaine des lettres ; d'un côté, il est de plus en plus protéiforme ; il tend, de plus en plus, à devenir la chronique des temps modernes, un

des aspects les plus marquants de la modernité étant le recul de la grande Histoire au profit de la petite. Nous rejoignons, ainsi, de biais, le concept de l'engagement chez Sartre qui est, essentiellement, « dévoilement » : « ...le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on peut appeler l'action par dévoilement »². Je postule, avec lui, que ce type de dévoilement ne peut se faire que par des moyens esthétiques : Sartre concède qu'il y a « la manière d'écrire »³ ; « le style, bien sûr, fait la valeur de la prose », tout en prenant bien soin d'insister que « dans la prose le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché »⁴.

Si l'on ne peut contester le rapport étroit entre texte littéraire et esthétique, il faut également convenir de la difficulté à décrire ce caractère esthétique. Sans critère, sans moyens d'évaluer, résignons-nous à cette « petite place tranquille de gardien de cimetière »⁵ que Sartre assigne à la plupart des critiques qui n'ont pas eu beaucoup de chance. Pour le dire autrement, référons-nous à Jankélévitch : si nous voulons garder aux sens de « littéraire », de « beauté », de « littérarité » leur caractère abscons et mystérieux, résignons-nous donc à cette pureté stérile et passive qui nie toute possibilité de trouver des critères, même approximatifs, de reconnaissance de la littérarité d'une œuvre. « La pureté pure [par contre] ne nous permet que de balbutier, mais la pureté impure, qui est tout simplement l'impureté, nous laisse indéfiniment babiller. Vaut-il mieux babiller ou balbutier ? Il y aurait de quoi hésiter si, faute de nommer ou assigner l'impalpable, impondérable, insaisissable je-ne-sais-quoi, la philosophie négative [qui part d'une pureté impure et mélangée d'altérité] ne nous permettait du moins de le cerner ».⁶

Cerner quoi, au juste ? Des traits, des caractères permettant aux « initiés » du moins, aux spécialistes de la littérature, aux critiques de reconnaître une œuvre « classique », c'est-à-dire désignée de par sa dimension esthétique, à demeurer, permettant, aussi, de se reconnaître entre nous, c'est-à-dire les praticiens de cette « science des œuvres » dont parle Bourdieu.

Étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique

dotée de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée en tant qu'œuvre d'art par des spectateurs [ou des lecteurs] dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, la croyance en la valeur de l'œuvre.⁷

De façon très schématique, nous dirons que l'histoire de l'esthétique passe du pôle de l'objet à celui du sujet⁸ : du beau considéré comme un attribut des choses, l'on bascule progressivement au beau qui tient à la fois « des choses et du sujet psychique qui en subit l'impression »⁹, et qui, aussi est convoqué, dont la participation est requise.

D'autre part, la notion de Beau absolu (donc pur) qui est au cœur du classicisme français a éclaté depuis la fin du XVIIe siècle, laissant place à celle du Beau pluriel et relatif. Nous ne discuterons pas, ici, de la relativité du Beau : pouvons-nous aujourd'hui lire ou écouter l'épopée, *La Chanson de Roland*, par exemple de la même manière qu'elle avait été goûtée par le public auquel elle était destinée ? Cette question (de réception) dépasse notre propos. Nous avons déjà assez à faire avec la notion de pluralité, qui rejoint celle de confusion liée à l'impur, auquel Jankélévitch a consacré son bel essai de *Philosophie morale*, « Le Pur et l'impur » : le beau absolu, transcendant est pur, ou, d'après les classiques, devrait être pur de tout mélange. Mais existe-t-il en dehors de la sphère transcendantale des idées ? Or, « notre régime humain est équivoque »¹⁰; de même, la beauté de l'œuvre écrite, comme *artefact*, produit humain, ne peut être que plurielle ; sa beauté est souvent liée à son ambiguïté, c'est-à-dire « cet horizon d'indétermination déterminable » dont parle Husserl¹¹. La beauté de l'œuvre a pour corollaire le plaisir esthétique, le plaisir esthétique qu'il faut distinguer du plaisir, tout court, qui est bon, qui est légitime, mais qui, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, dans *Le Maître ignorant*, est « distraction », c'est-à-dire « d'abord paresse, désir de se soustraire à l'effort. »¹² Je parle plus précisément du plaisir de lire un roman à suspens par opposition au plaisir procuré par la lecture d'une page de Proust ; il est, en effet, difficile de

soutenir que *La Recherche du temps perdu* est une œuvre qui tient, comme on dit, le lecteur « en haleine ». Comment décrire le type de plaisir procuré par de telles lectures ? Ma question porte surtout sur le comment, sur les procédés, les mécanismes ou les stratégies qui sont derrière la production du Beau, que l'on se garde de contempler, de regarder de trop près de peur de rompre la magie, toujours enrobée de mystère ; si j'emploie l'adverbe « derrière », c'est pour évoquer ce que j'appellerai le syndrome d'Orphée, perdant sa bien-aimée à tout jamais lorsque, lors de la traversée de l'ombre vers la lumière, il se retourne vers celle qui se trouve « derrière ». Comment décrire cette beauté plurielle, c'est-à-dire protéiforme, réfractaire au langage normatif, voire réfractaire au langage tout court, lequel est le matériau même de cet art ?

Je postule que les caractères permettant la description du phénomène littéraire sont tout aussi bien de nature formelle, que **structurelle**. « La pensée d'un écrivain se réalise dans une structure artistique déterminée, dont elle est inséparable », dit Iouri Lotman¹³, qui cite, ensuite Tolstoï : « ...chaque pensée exprimée séparément par mes mots perd son sens, elle se dégrade terriblement quand elle est prise seule et sans l'enchaînement dans lequel elle se trouve. »¹⁴ Bakhtine, de son côté, affirme que « seul un *tout* [...] est esthétiquement signifiant. »¹⁵ Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple parmi tant d'autres possibles, l'épisode de « L'odeur délétère », titre d'un chapitre des *Frères Karamazov*¹⁶, ne peut être lu isolément ; sa « signifiante »¹⁷ se dégage par son insertion dans ce long roman, dont il ne constitue par ailleurs qu'un épisode secondaire, non nécessaire à la structure de l'intrigue.¹⁸

Je vais procéder de manière inductive en partant de textes de prose surtout que j'ai particulièrement appréciés, au contact desquels j'ai vibré, en essayant, à l'aide d'ouvrages divers, de recenser les causes de ce plaisir esthétique, de les analyser. L'on peut considérer le choix des textes comme tendanciel, puisque je propose comme corpus quelques-uns des romans très poétiques d'Andreï Makine ; or le poétique, affiche, si nous suivons l'argumentation de Sartre, sa

préoccupation du langage ; en d'autres termes, la fonction poétique y est prédominante ; cela veut dire, en d'autres termes, et pour faire court, d'une manière très simpliste et tautologique, que le texte poétique est *a priori* poétique. Mais, pour essayer d'établir un certain équilibre, je vais incorporer à ce corpus, le livre de Svetlana Alexievitch, *La Supplication*. Ce livre se veut un témoignage sur la catastrophe de Tchernobyl. Cet ouvrage de l'écrivaine biélorusse Svetlana Alexievitch fut traduit en français en 1998; le prix Nobel de littérature lui a été attribué en 2015 pour une « œuvre polyphonique, mémorial de la souffrance et du courage à notre époque »¹⁹. Je vais essayer de justifier ces choix qui peuvent paraître arbitraires :

D'un côté les deux auteurs sont slaves ; ils étaient citoyens de l'Union Soviétique avant qu'elle n'éclate. « Nous ne sommes pas des Russes, mais des Soviétiques », dit l'un des témoins convoqués par Alexievitch. Or, ce trait, comme je vais essayer de le démontrer aussi clairement que possible, un peu plus loin, est l'un des ressorts, me semble-t-il de la beauté de leurs œuvres respectives. D'autre part, malgré la divergence du contenu des textes, de leur orientation, de leur poétique, ils présentent en commun une série de traits qui vont saillir lors cette analyse qui se fera dans un va-et-vient entre le texte littéraire et le texte théorique. Je m'empresse d'ajouter que Svetlana Alexievitch a reçu un Nobel de littérature ; au risque d'être accusée d'explication circulaire, ou de pléonasme, j'ajouterai que ce prix est décerné, non seulement pour un contenu inédit, mais surtout pour les qualités littéraires de l'œuvre, pour ses qualités esthétiques²⁰. La deuxième raison, c'est que *Supplication*, se voulant un ouvrage de témoignage, ne devrait pas *a priori* constituer un support désigné pour une réflexion sur les sources possibles du plaisir esthétique, et semble donc contrebalancer en quelque sorte le choix peut-être tendancieux d'ouvrages qualifiés dès le départ de « poétiques ».

J'aimerais avancer, ici, dans l'ordre des critères qui nous permettraient de reconnaître une œuvre littéraire, soit que cette œuvre toute jeune n'ait pas encore reçu l'accréditation lui permettant de faire partie de ce legs de l'humanité, ou que nous portions, comme je l'ai

déjà dit, un regard nouveau, un regard vierge sur une œuvre « accréditée » :

D'abord, **la capacité de symbolisation de l'œuvre** : J'entends, ici, par symbole une « figuration condensée... »²¹ ; or cette figuration condensée est assumée par la fonction de représentation du récit littéraire. L'œuvre littéraire est *mimesis*, c'est-à-dire imitation ou représentation de la réalité. Dans l'avant-propos de *Temps et récit*, P. Ricoeur parle du récit comme d'une « synthèse de l'hétérogène », c'est-à-dire d'une confusion maîtrisée²². C'est une imitation de la vie, du réel ; mais le réel est confus ; sa représentation (littéraire, du moins) le transforme en signe(s), impose de l'ordre à la confusion, du moins une certaine cohérence. *La Supplication*, comme nous l'avons dit, se veut un témoignage sur la catastrophe de Tchernobyl ; à ce titre, elle ne saurait revendiquer un caractère littéraire ou esthétique ; cependant l'ouvrage nous donne lui-même les clefs de sa lecture, de sa vocation esthétique : « ...Tchernobyl est une métaphore, un symbole... »²³ « le problème de Tchernobyl est d'abord celui de la connaissance de soi-même »²⁴. L'on voit, au fil des pages, surgir cette voix qui confère à l'événement, à la rupture entre l'avant et l'après une dimension transcendante, procédant d'une profondeur structurale et infrastructurale. Telle est, me semble-t-il l'une des clefs de la beauté de cette œuvre, le choix des témoignages, leur agencement.

Nous rejoignons, ainsi, l'un des sens du mot « symbole » comme signe de reconnaissance entre les initiés, comme tesson, qui ne retrouve sa destination finale que lorsque se referme le cercle dont la circonférence a été tracée par le narrateur, grâce à la présence du narrataire potentiel.²⁵ Il semble que cet aspect de la symbolique de l'œuvre littéraire comme creuset de l'humanité ait évolué depuis Montaigne avouant dans son « Avis au lecteur » en tête des *Essais* qu'il ne s'y est proposé « aucune fin que domestique et privée » : « c'est moi que je peins » ; « je suis moi-même la matière de mon livre »²⁶ jusqu'à Victor Hugo. Le poète des *Contemplations*, après avoir nommé son livre *Les Mémoires d'une âme* s'écrie, un peu plus loin : « ...Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous.

[.....]. Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! ».²⁷ Quelques années plus tard, cette conscience de l'identité comme identification à l'autre est exprimée, dans l'adresse à un lecteur obligé en quelque sorte à s'identifier à celui qui l'interpelle :

-Hypocrite lecteur, - mon semblable,- mon frère !

Un autre critère va venir se greffer sur le premier : **la signifiante** de l'œuvre « littéraire » :

L'œuvre littéraire se caractérise par sa capacité, non à produire du sens, caractère de toute communication humaine raisonnable, mais **la signifiante**, c'est-à-dire pour reprendre la formulation un peu vague de G. Dessons ; la capacité spécifique du poème (ou de tout écrit littéraire) de signifier²⁸ ; de manière plus spécifique, comme le dit M. Riffaterre, c'est le vrai sujet du poème (du texte), ce qu'il veut vraiment dire, et qui n'apparaît que dans une lecture rétroactive, et par le renvoi à d'autres mots du poème, du texte et aussi à d'autres textes, constituant l'intertexte du texte littéraire²⁹. C'est la raison pour laquelle Riffaterre a pu dire que « le phénomène littéraire, [...], est une dialectique entre le texte et le lecteur »³⁰. Le renvoi à l'intertextualité est en fait renvoi à la mémoire immémoriale de la collectivité, voire de l'humanité. Ainsi, dans *Confession d'un portedrapeau déchu*, il y a un renvoi rapide à des événements ou à des personnages de l'histoire supposés connus du lecteur moyen : le dégel, le Spoutnik, Staline...autant de repères qui requièrent la participation du lecteur. Nous allons voir plus loin, lorsque nous intégrerons *Le Grand Meaulnes* à notre corpus, que ce type de renvoi est souvent rappel et convocation d'autres textes.

Cette **participation du lecteur** par l'identification, l'interpellation, le renvoi à des vérités (concepts, textes, personnages, événements extratextuels, que nous avons subsumé sous le terme d'intertextualité) est sollicitée également par **l'art de la litote, qui est un art de la condensation**. Ainsi, dans *Confession d'un portedrapeau déchu*, Faïa, la mère d'un des deux protagonistes principaux raconte au narrateur dans un langage sans aucune emphase, voire sans pathos, les épreuves subies durant le siège de Stalingrad durant la

seconde guerre mondiale ; le froid et la famine sévissent ; séparée de ses parents, Faïa est recueillie, après la mort de sa grand-mère, par Svetlana, une voisine ; Svetlana tente, tant bien que mal, de se nourrir, de nourrir la fillette qu'elle a recueillie sous son toit. Mais un jour, Svetlana disparaît. Talonnée par la faim, Faïa se hasarde hors de l'appartement. Elle se trouve devant une scène d'anthropophagie rapportée de la manière suivante :

Faïa sentit comme un ressort tendu à l'extrême qui brusquement se serait relâché dans sa tête. Elle sentit qu'elle allait comprendre une chose inouïe, qu'on ne peut pas comprendre, qui n'existe pas, ne peut pas, ne doit pas exister !³¹

Le syntème « à l'extrême », l'adjectif surréalisant « inouïe » augmentent l'applicabilité des termes auxquels ils sont associés ; mais, paradoxalement, le mot « chose », la négation du verbe « comprendre » neutralisent la portée de ces deux termes, provoquant un effet d'indécidabilité du sens, proche de la litote.

Nous avons, ici, cette « structure d'horizon » dont parle Michel Collot, à la suite de Husserl : un objet dont la face tournée vers nous « apprésente » son autre face cachée³² ; l'homme qui donne le dos à la petite Faïa est en réalité Svetlana ; cet homme « nu jusqu'à la ceinture », qui paraissait dormir près du poêle est, en réalité, mort. Nous découvrons l'affreuse réalité en même temps que la fillette, comme elle, nous décodons la réalité représentée après un moment d'hésitation. En effet, l'apprésentation n'est ni présence, ni absence absolues.

Ce type d'hésitation, c'est

cette marge d'indétermination qui fait que l'avenir est toujours à venir, déjoue nos pronostics, déborde nos projets, c'est le Possible. Impossible à prévoir, le possible est à inventer. Il est la dimension même de la création existentielle et poétique, "l'horizon fabuleux" qui invite le sujet à imaginer son histoire et à réécrire la "fable du monde". L'arrachant au poids du passé qui pesait derrière lui, le possible ouvre au-devant de l'existant la perspective d'un avenir vierge³³

Cet **art de la litote** peut, paradoxalement, être un **art du détail**, de la notation, laquelle habilement dosée, en dit plus qu'elle n'exhibe ;

le détail, c'est le surnuméraire qui doit être évacué de tout résumé digne de ce nom. Dans *La Fille d'un héros de l'Union Soviétique*, le « héros » rentre couvert de gloire ; il épouse la jeune infirmière à laquelle il doit la vie. Mais la guerre ne met pas fin à la misère, à la famine. De l'union de ce jeune couple naît un enfant qui succombe vite à l'état de dénuement extrême de l'après-guerre. Ivan était parti troquer quelques objets de valeur contre du pain. A son retour, il trouve l'enfant mort à côté de la mère agonisante :

Ivan bondit hors de la maison et courut vers le Soviet³⁴. Aveuglé par les larmes, il se mit à jeter des pierres dans le disque noir du haut-parleur. Il n'arrivait pas à l'atteindre. Enfin touché, le haut-parleur couina et se tut. Un silence vertigineux s'installa. Seul, quelque part au bord de la forêt, comme une mécanique, le coucou lançait son cri lancinant et plaintif.

Le lendemain Tatiana put se lever. Elle sortit sur le pas de la porte et vit Ivan qui clouait les planches de sapin du petit cercueil.³⁵

Le silence et le cri du coucou, les planches de sapin ; voilà l'art du détail, qui dévoile et cache en même temps.

Je pourrai, de même, citer la scène de la mort de Tatiana, où les détails discrets cachent une réalité douloureuse. Je pourrai, aussi, citer le récit du viol de Charlotte, la grand-mère française de *Testament français*.

Le concept d'appréhension peut également être illustré par cette toupie en bois tapie dans la poche de l'enfant mort, tué lors du coup d'état du 2 décembre 1851 dans « Souvenir de la nuit du 4 »³⁶ : ce détail qui semble anodin rapporté dans le témoignage du poète auprès du cadavre de l'enfant ouvre en fait tout un horizon : sa face cachée c'est sa fonction symbolique, laquelle est, en fait, au service du puissant plaidoyer contre la décision de Louis Napoléon Bonaparte : cet enfant qui jouait (avec sa toupie) est cette victime qui a été mise en joue, gratuitement... aussi gratuitement que la présence ou, plutôt, la présentification de l'objet lui-même dans la scène funéraire.

Tout ceci, me semble-t-il peut être subsumé sous le **rythme**³⁷ créé par l'œuvre, vacillant entre le dit et le non-dit, où le non-dit inaccentué, constitue l'espacement entre les dits.

Dans *Confession d'un porte-drapeau déchu*, le rythme est produit par la répétition du syntagme « horizon radieux », avec ses différentes modulations « horizon si proche déjà »³⁸; « cette marche [.....] vers l'horizon radieux »³⁹; « on ne se remet pas de l'horizon lumineux qui était à quelques jours de marche »; « La foi dans l'horizon tout proche »⁴⁰; « La ligne lumineuse, et chaque jour plus proche de l'horizon »⁴¹; « notre marche vers l'horizon radieux »⁴²; « ... nos marches enflammées vers la promesse de l'horizon »⁴³; « Peut-être le rêve que nous poursuivions dans nos marches vers l'horizon s'était-il déjà réalisé ? »⁴⁴; « ... le paradis de l'horizon radieux... »⁴⁵; « le rêve d'un horizon radieux »⁴⁶. Ces répétitions créent un rythme, une scansion sur le plan formel, laquelle sur le plan du contenu, marque ce vacillement, cette hésitation du sens de l'horizon : se trouve-t-il devant, selon la signification même du terme⁴⁷ ou bien derrière : est-il le paradis promis ou bien le paradis de « nos chansons sonores, de notre vie communautaire »⁴⁸, du passé réintégré à l'horizon du présent ? Il faut éviter de rompre « l'envoûtante somnolence du rythme »⁴⁹ qui, seule, protège contre la chute hors du paradis ; c'est l'événement qui vient rompre cette bienheureuse monotonie : « cette cadence assoupissante fut rompue de manière inattendue »⁵⁰.

L'on touche, avec ces deux dernières citations, à l'un des ressorts esthétiques de l'œuvre littéraire ; c'est à la fois une œuvre qui parle du monde, qui est une vision du monde, mais **qui parle aussi d'elle-même**, qui réfère à elle-même. Ce rythme est brisé par la désillusion qui motive l'adjectif dysphorique du titre « déchu », lequel en fait renvoie à l'idée de la chute. Un autre rythme double le premier, créant une autre ligne mélodieuse, c'est le « nous » communautaire, qui est au cœur même de cet horizon radieux, par opposition au « je » de l'énonciation. Nous retrouvons cette alternance dans *La Supplication*⁵¹ ; le « je » incarné dans les multiples « monologues », que nous retrouvons dans les intertitres de cet ouvrage, et le « nous » figuré par l'image du « chœur » (« Le chœur des soldats », « Le chœur des enfants »⁵²) ; le « nous » lui-même se dédouble en un « nous » sacrifié et glorifié à la fois : « ... nous avons toujours vécu dans

l'horreur, et nous savons vivre dans l'horreur. C'est notre milieu naturel. Pour cela notre peuple est sans égal... »⁵³ et un « nous » triomphant : « À nous les terres défrichées ! À nous le ciel ! À nous l'Arctique ! Tout le peuple soviétique a volé dans le cosmos avec Gagarine... Je l'aime encore à ce jour ! Ce bel homme russe ! »⁵⁴; « Quand il faut y aller, il faut y aller ! La patrie nous a appelés ! Il est comme ça notre peuple »⁵⁵; « chez nous tout est possible [.....]. C'est cela notre peuple. »⁵⁶. Cette représentation du peuple russe évoque en creux les deux tendances principales de l'iconographie chrétienne représentant le Christ : celle qui privilégie le Christ en gloire, et celle qui met l'accent sur les souffrances du Christ. Peut importe que ce type de renvoi soit conscient, provenant d'une visée intentionnelle du sujet ; il peut être inconscient jaillir du tréfonds de la mémoire immémoriale : il a sa raison d'être justifiée par une tradition.

L'excédent de sens : *Le Testament français* parle de la (fausse) double identité du narrateur, à la fois russe et française. *Confession d'un porte-drapeau déchu* est le récit d'un jeune russe soviétique dont les yeux ont été dessillés devant l'amère réalité de l'Union soviétique : la discordance entre l'idéologie inculquée, qui se révèle n'être qu'une vaine propagande et l'anti-modèle incarné par les dirigeants soviétiques ; *La Supplication* se veut un témoignage sur la catastrophe de Tchernobyl. Mais ces romans sont également traversés par d'autres directions de sens. Ils nous parlent également de la Russie, de l'Union Soviétique, de ce que signifie être russe, plus largement, de ce que signifie être un homme dans un pays, de ce que c'est qu'une patrie. Ils sont aussi un discours, comme le dit l'un des intertitres de *La Supplication*, sur « les symboles d'un grand pays »⁵⁷, alors même que ce pays sombre dans le chaos. Ils sont surtout traversés par une multitude de voix qui fait toute leur richesse. Ce qui nous amène à un autre point qui, je le pense, est caractéristique de la littérarité d'un ouvrage :

La contradiction assumée ou dépassée qui peut être subsumée sous la **polyphonie**, une polyphonie réelle, non simulée ou affichée

pour la forme, comme c'est le cas de nombreux romans voulant exhiber leur allégeance à la modernité : dans les deux romans d'Andreï Makine que j'ai le plus évoqués, il y a à la fois le rejet de l'Union Soviétique, de la Russie et le refus de se laisser intégrer et de se laisser aspirer par une autre identité ; il y a une contradiction assumée : écoutant les récits de sa tante et de son compagnon, le jeune narrateur du *Testament français*, appelé Aliocha par sa grand-mère s'exprime ainsi : « Ce qui me fit le plus souffrir au cours de leurs aveux nocturnes, c'était l'indestructible amour envers la Russie que ces confidences engendraient en moi. »⁵⁸ ; de même sa grand-mère est à la fois, et indéfectiblement russe et française ; le narrateur parle, en effet, de sa voix « très russe »⁵⁹ ; mais il parle également de son « dépaysement presque cosmique » dans la steppe russe⁶⁰ ; à un certain moment du récit il lui en veut parce qu'elle lui a transmis cet amour pour la France qui a créé autour de lui la solitude engendrée par cette Atlantide mythique émergeant de ses récits ; puis il se résigne enfin à cette double identité : « Je n'avais plus à me débattre entre mes identités russe et française. Je m'acceptai. » Il découvre, ensuite, ironie du sort, ou de la narration qu'en fait, il est tout à fait russe : sa mère est une Russe déportée.

La Supplication dénonce le désastre de Tchernobyl, en dévoilant toute la portée, toutes les horreurs. Mais, il laisse aussi la parole à « l'ancien premier secrétaire du comité du parti de Slavgorod », donc à l'un des responsables soviétiques accusés d'avoir provoqué ce désastre, et d'avoir, par leur silence, contribué à en intensifier les conséquences. Cet homme a refusé de laisser partir sa famille : « Que diront les gens si je mets ma fille et son bébé à l'abri, alors que leurs enfants restent ici ? »⁶¹ ; il nous livre un autre point de vue sur les raisons politiques du silence, que l'on peut accepter ou condamner, mais que du moins l'on écoute, et surtout, il brise la vision monolithique de la réalité et donne à voir le singulier au sein du collectif.

Cette polyphonie, la vraie polyphonie, est prolongée, et en quelque sorte parachevée par l'inachèvement qui donne la parole à

l'ultime interlocuteur : le lecteur de l'œuvre. Cette polyphonie produit, non une cacophonie, mais un chœur de voix. « La cacophonie des voix simultanées s'analyse en polyphonie pour une conscience qui domine son propre désordre », dit Jankélévitch.⁶² Nous pourrions ajouter, ou la conscience du lecteur qui sait dominer le désordre apparent d'une œuvre qui a vocation esthétique.

Chacun des points précédemment évoqués mériteraient certainement d'être plus amplement discutés ; une analyse plus approfondie des œuvres évoquées pourrait ouvrir de nouveaux horizons. Cet article se propose simplement de suggérer nouvelles pistes. Un exemple supplémentaire me semble toutefois nécessaire parce qu'il pourrait être «évalué» à l'aune de la plupart des critères listés plus haut. Je parle du *Grand Meaulnes* dont la relecture m'a permis, à des années de distance, de mesurer toute la différence entre deux types de lectures : une première lecture naïve et une seconde plus réfléchie. Ce roman peut, en effet, être lu comme un roman d'aventures, qui ressemble à plus d'un égard aux romans « arthuriens »⁶³ ; sous cet angle c'est le récit d'une quête du Graal, le Domaine perdu inlassablement recherché par le principal protagoniste, Augustin Meaulnes ; pour rester dans le registre du Moyen Âge, c'est aussi le récit romantique⁶⁴ d'un trouvère poursuivant sans relâche sa princesse lointaine nimbée de mystère ; ces quelques éléments (et bien d'autres) font le charme d'un roman qui peut être également classé comme un roman de formation⁶⁵, un « roman de jeunesse » dont les héros sont des adolescents, mais qui, à plus d'un niveau sollicite un public plus averti, suscitant ce « plaisir esthétique » dont j'ai parlé plus haut, le distinguant du plaisir de la première lecture.

Sur le plan de la sociocritique, l'on peut y lire le vécu de l'un de ces « hussards de la République »⁶⁶, de ces instituteurs qui ont fait la gloire de la IIIe République, que l'on retrouve dans *Le Maître d'école* de Pierre Gamarra (publié en 1955), et *La Gloire de mon père* (publié en 1957). Ce maître d'école qui cumulait également la fonction de secrétaire de mairie dans les zones rurales, où il jouissait de l'estime des habitants du bourg, un lieu où tout le monde se connaît. Tout ceci

est mis en scène dans le roman. Selon Anne-Marie Boblet, spécialiste d'Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes* serait un « roman anti-parisien », non pas parce qu'il se situe dans la campagne française, mais surtout parce que Fournier qui nourrissait une grande admiration pour les grands romanciers anglais souhaitait écrire, à leur instar, une œuvre qui s'adresserait, dit-il, « aux paysans, aux instituteurs, aux âmes simples ». ⁶⁷

Sans quitter la perspective sociocritique, mais à un niveau infrastructural, l'on peut lire dans l'attraction exercée par Yvonne de Galais sur le jeune Augustin l'attrait que continue à exercer l'aristocratie, pourtant depuis bien longtemps déchu de ses prérogatives, mais qui continue à jouir d'un grand prestige. Une attraction non avouée, et pour le moins étrange, pour le fils d'un ces hussards noirs, représentants des valeurs de la IIIe République. ⁶⁸ L'on retrouve d'ailleurs cette représentation de la force d'attraction de la noblesse dans *La Recherche du Temps perdu*, dont le premier volume, *Du côté de chez Swann*, paraît la même année que *Le Grand Meaulnes* : 1913. En effet, l'insistance sur l'aspect campagnard d'Augustin (« son chapeau de feutre paysan » ⁶⁹, « sa blouse paysanne déchirée » ⁷⁰, etc...) n'est pas gratuite, surtout si l'on met ces détails en regard avec la description d'Yvonne de Galais. Cet excédent de sens nous conduit à nous demander si ce « Pays perdu », ce « Pays dont [le narrateur et le protagoniste principal avaient] perdu le chemin » ⁷¹ n'est pas « le temps perdu » recherché, puisque *Le Grand Meaulnes* est aussi un roman de la mémoire. Cet excédent de sens est une autre forme d'ambiguïté, d'obliquité, qui relève justement de tout ce non-dit dans le roman (encore une autre manifestation de l'art du détail gratuit) qui, en un sens, est un roman réaliste, non dans la veine de la tradition du XIXe siècle, mais un roman « qui rend hommage au réel » ⁷².

D'autre part, ce roman est une œuvre qui parle d'elle-même : en effet, deux des thématiques importantes de ce roman renvoient à la technique ; l'une d'elle le silence, sous ses multiples déclinaisons dans le texte, pointe vers ces blancs, ces lacunes du texte ; de même la

thématique du mystère⁷³ dont nous avons parlé plus haut est redoublée par le mystère suscité par des « énigmes » sollicitant l'attention (et donc la coopération) du lecteur : nous proposons, à titre d'exemple ces titres de chapitre plutôt déroutants : « Je fréquentais la boutique d'un vannier »⁷⁴ (entre guillemets), « La chambre de Wellington » : le premier renvoie à *Robinson Crusoë* ; et le nom de Wellington renvoie, évidemment duc de Wellington, vainqueur de Waterloo, peint par Goya. Une analyse plus détaillée nous permettrait peut-être de percer ces énigmes ; mais tel n'est pas notre propos, dans les limites de cet article. Nous souhaitons simplement, dans cet article, essayer de démontrer que l'esthétique est un *ars*, au sens étymologique du terme : « procédés habiles »⁷⁵, j'ajouterais « concertés » ; selon le *Trésor de la langue française* « P. oppos. à la nature, conçue comme puissance produisant sans réflexion » (Lal. 1968) et à la science, conçue comme pure connaissance indépendante des applications `` (Ibid.) », c'est un « ensemble de moyens, de procédés conscients »⁷⁶ par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat »⁷⁷ que ces procédés pourrait éventuellement être cernés, ne serait-ce que de manière incomplète.

Une place à part devrait être accordée aux œuvres « naïves », en prenant pour emblème l'art naïf du douanier Rousseau, pourtant si malmené par Pierre Bourdieu⁷⁸. « Les producteurs que l'on peut appeler *naïfs* », dit-il sont « ceux qui sont objectivement et subjectivement étrangers au champ de production culturelle », c'est-à-dire, pour le dire hâtivement, ceux qui sont dépourvus de capital culturel, « comme en témoignent la simplicité de leur style, la saine assurance de leur argumentation et surtout la naïveté de leurs références »⁷⁹. Si l'on veut traduire en d'autres termes, l'on peut dire, ceux dont l'œuvre est dépourvue, ou peut-être pauvre en signifiante au sens ruffaterrien du terme, et qui sont porteurs d'une morale difficilement contestable, du moins en accord avec la morale du moment d'une collectivité donnée. Je propose de placer dans cette nouvelle catégorie de l'esthétique des romans qui se veulent dépourvus de rhétorique et de complexité ; je pense notamment au *Maître d'école* de Pierre Gamarra et à [Mon père était maître d'école]

de ‘Abd Al-Tawâb Yûssef, deux écrivains qui ont en commun d’être des auteurs d’ouvrages pour la jeunesse, mais dont les œuvres conçues pour les adultes conservent un caractère de fraîcheur, de simplicité émanant, peut-être de la vocation première de leurs auteurs. Si leurs œuvres ont ce caractère esthétique que l’on peut placer entre le plaisir (de lire) et « l’amour esthétique » dont parle Bakhtine⁸⁰, c’est que leurs œuvres riches en morale, répond à un moment important pour la collectivité : l’école laïque menacée en France sous le gouvernement de Vichy, la figure du maître d’école fragilisée par les politiques éducatives déstabilisatrices de l’Égypte, particulièrement à l’époque où voit le jour [Mon père était maître d’école], publié en 2014. Pour les apprécier à leur juste mesure, il faut les replacer dans le contexte où ils voient le jour. L’approche sociologique peut donc être un facteur de valorisation esthétique. Ils conservent, donc, ce caractère symbolique de reconnaissance dont j’ai parlé plus haut, non pas en interpellant la coopération du lecteur, mais plutôt en entrant en « résonance » avec lui, pour employer un terme cher à François Cheng. Sur le plan de la signifiante, l’intertexte auquel ils réfèrent n’est pas littéraire ; il est néanmoins social, convoquant des faits, des événements, des personnages connus de la collectivité à laquelle ils s’adressent.

Pour résumer, donc, je dirai que l’on peut reconnaître une œuvre littéraire à sa dimension symbolique : « Ce caractère de disproportion entre l’être, ou le réel informulable et irreprésentable, et la forme est ce qui est impliqué dans la notion de symbolique qui est saisie par Hegel et que F. Creuzer avait déjà approfondie dans sa Symbolique.... », comme l’affirme Angèle Kremer-Marietti dans un article de *l’Encyclopédie Universalis*. Symbolique aussi dans sa capacité à se transformer en signe de reconnaissance, en intégrant le destinataire ultime de cette communication différée, par sa capacité à représenter, à transformer le réel en signe(s), à l’interpeller par l’alternance des dits et non-dits, constituant le rythme propre à toute œuvre littéraire, en maniant l’art de la litote, à la fois art de la condensation et art du

détail. L'œuvre littéraire est souvent aussi une œuvre qui parle d'elle-même et qui demeure toujours vierge et vivace par l'excédent, le « surplus » (encore un terme bakhtinien) de sens qui la dépasse.

Je reprendrai, pour finir, ce vers de François Cheng, en l'appliquant à ma vision des « belles-lettres » ; pour moi elles sont « la fleur qui affleure d'entre les pavés »⁸¹ dont la substance se trouve déjà dans l'effort, la force vitale qui fait être (fleur/affleure), fait surgir des profondeurs du psychisme, de la mémoire collective, de l'histoire, du social, la fleur, pourtant, si fragile.

Notes:

-
- 1 - *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, version numérique.
 - 2 - *Ibid.*, p. 28.
 - 3 - *Ibid.*, p. 30.
 - 4 - *Ibid.*, p. 31.
 - 5 - *Ibidem*.
 - 6 - « Le pur et l'impur », in *Philosophie morale*, Paris, Flammarion, 1998, p. 601.
 - 7 - Bourdieu Pierre. Le champ littéraire. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire. pp. 3-46; doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986> https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986 Fichier pdf généré le 22/03/2019, p. 23 sur 47. Je souligne.
 - 8 - De Wulf Maurice. L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations. In: Revue néo-scholastique. 16^e année, n°62, 1909. pp. 237-259; doi : <https://doi.org/10.3406/phlou.1909.2706>
https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1909_num_16_62_2706
 - 9 - *Ibid.*, p. 244.
 - 10 - Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 749.
 - 11 - Cité par Michel Collot, in *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures », 2005 (2^e édition), Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France, p. 21.
 - 12 - *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987. Format PDF, p. 50.
 - 13 - *La Structure du texte artistique*, traduit du russe, préface d'Henri Meschonnic, Gallimard, NRF, collection « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1975, p. 39.
 - 14 - Cité dans le même ouvrage, p. 39.
 - 15 *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des idées », 1984, p. 127.
 - 16 - *Les Frères Karamzov*, traduction d'Élisabeth Guertik, préface de Nicolas Berdiaeff, commentaires de Georges Philippenko, éditions Stock pour la préface, Fernand Hazan éditeur, pour la traduction, Librairie Générale Française pour les commentaires, 1972, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2002.
 - 17 - Voir *infra*, p.7.
 - 18 - Je renvoie à mon article « Représentations de l'événemential », in *Faire/écrire l'événement : littérature, histoire, fiction*, L'Harmattan, 2020, pp. 257-270.
 - 19 - https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/11/22/la-supplication-des-mots-sur-la-douleur-innommable-de-tchernobyl_5035564_3476.html
 - 20 - Au cours de cette réflexion, j'emploierai « littéraire » et « esthétique » de manière interchangeable.
 - 21 - Angèle KREMER-MARIETTI, « SYMBOLIQUE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 6 juin 2023. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolique/>

-
- 22 - *Temps et récit*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, « Points/ essais », 1983, p. 10.
- 23 - *Ibid.*, p. 195.
- 24 - *Ibid.*, p. 134.
- 25 - je vous renvoie à l'article de Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, Paris, Seuil, 1973.
- 26 - Michel de Montaigne, *Essais*, Livre premier, Extraits, Paris, Librairie Larousse, 1965, p. 19.
- 27 - Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Éditions Nelson, sans date.
- 28 - *Introduction à l'analyse du Poème*, Paris, Bordas, 1998, p. 38.
- 29 - « La signifiante du poème », in *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, pp. 11 à 37. Lire aussi la note explicative n°3.
- 30 - *Ibid.*, p. 12.
- 31 - *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Paris, Gallimard, Folio, p. 146.
- 32 - Michel Collot, « Le visible et l'invisible », in *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, « Écritures », 2005, p. 16.
- 33 - Michel Collot, « Extase du temps, temps de l'extase », in *La Poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 67.
- 34 - Russe soviétique, conseil. Assemblée de délégués élus, en Russie puis en U.R.S.S.
- 35 - *La Fille d'un héros de l'Union Soviétique*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 50.
- 36 - Victor Hugo, *Les Châtiments*
- 37 - Je rappelle, ici, la définition du rythme chez Mazaleyrat ; « dans la conscience courante, il n'est que deux unités de rythme fondamentales : les syllabes toniques de groupe, qui servent de repères, et les syllabes atones, qui mesurent leur espacement », *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 31.
- 38 - *Op. cit.*, p. 11.
- 39 - *Ibid.*, p. 12.
- 40 - *Ibid.*, p. 16.
- 41 - *Ibid.*, 27.
- 42 - *Ibid.*, p. 42.
- 43 - *Ibid.*, p. 61.
- 44 - *Ibid.*, 91.
- 45 - *Ibid.*, p. 111.
- 46 - *Ibid.*, p. 153.
- 47 - Ligne circulaire constituant la limite même du champ de vision d'un observateur et qui semble séparer le ciel et la terre.
- 48 - *Ibid.*, p. 111.
- 49 - *Ibidem.*
- 50 - *Ibid.*, p. 112.
- 51 - - *La Supplication*, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Éditions J'ai lu, 1999.
- 52 - clef. *Ibid.*, « Le chœur des soldats », pp. 74-88, « le chœur des enfants », pp. 227-235, juste avant la conclusion, avec pour intertitre « Une autre voix solitaire », p. 237.

-
- 53 - *Ibid.*, p. 145.
- 54 - *Ibid.*, p. 135.
- 55 - *Ibid.*, p. 152.
- 56 - *Ibid.*, p. 160.
- 57 - *Ibid.*, p. 163.
- 58 - *Le Testament français*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.
- 59 - *Ibid.*, p. 253.
- 60 - *Ibid.*, p. 262.
- 61 - *Op. Cit.* p. 202.
- 62 - *Op. cit.*, p. 780.
- 63 - Je réfère ici à l'adjectif employé par Pierre de Vilno dans l'émission de Franck Ferrand, « Au cœur de l'histoire » sur Europe 1, <https://www.youtube.com/watch?v=opdKaZF4QV4>.
- 64 - Dans la même émission (*Ibid*), il a été référé à cette œuvre « limpide et troublante » comme à un roman du XIXe siècle, par rapport aux œuvres d'avant-garde publiées à la même date : 1913.
- 65 - Anne-Marie Boblet, <https://www.youtube.com/watch?v=3YqWidHUVDM>
- 66 - Nous savons que l'expression est celle de Charles Péguy, pour lequel d'ailleurs Alain Fournier avait une grande admiration.
- 67 - Cité par Anne-Marie Boblet, *op.cit.*
- 68 - La paternité de cette expression désignant les instituteurs de la IIIe République revient à Charles Péguy.
- 69 - *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, « Le livre de poche », 1972, p. 18.
- 70 - *Ibid.*, p. 73.
- 71 - *Ibid.*, p. 149.
- 72 - Anne-Marie Boblet, *op.cit.*
- 73 - Clef. Le titre du chapitre XI « Le Domaine mystérieux », *op. cit.*, p. 70.
- 74 - *Op. cit.*, p. 24.
- 75 - Élisabeth Gavaille, « Ars, Étude sémantique et historique du mot latin jusqu'à l'époque cicéronienne [compte-rendu] », *Vita Latina* Année 1997 148 pp. 65-68, https://www.persee.fr/doc/vita_0042-7306_1997_num_148_1_996, p. 66.
- 76 - Nous soulignons.
- 77 - <https://www.cnrtl.fr/definition/art>.
- 78 - Bourdieu Pierre. Le champ littéraire. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire. pp. 3-46; doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986> https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986, p. 29.
- 79 - *Ibid.*, p. 10.
- 80 - Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.
- 81 - *La Vraie gloire est ici*, édition électronique réalisée le 2 » janvier 2017 par les Éditions Gallimard.

Bibliographie

I- Corpus :

Alexievitch, Svetlana, *La Supplication*, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Éditions J'ai lu, 1999.

Fournier, Alain, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, « Le livre de poche », 1972

Makine, Andréï,

Confession d'un porte-drapeau déchu, Paris, Gallimard, Folio, 2007

La Fille d'un héros de l'Union Soviétique, Paris, Gallimard, « Folio », 2012

Le Testament français, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.

II- Ouvrages consultés :

Bahktine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des idées », 1984

Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures », 2005 (2^e édition), Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France,

De Wulf Maurice. L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations. In: Revue néo-scholastique. 16^e année, n^o62, 1909. pp. 237-259; doi :

<https://doi.org/10.3406/phlou.1909.2706>

https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1909_num_16_62_2706

Jankélévitch, Vladimir, « Le pur et l'impur », in *Philosophie morale*, Paris, Flammarion, 1998.

Lotman, Iouri, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe, préface d'Henri Meschonnic, Gallimard, NRF, collection « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1975

-
- Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987. Format PDF
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, « Points/ essais », 1983.
- Riffaterre, Michael, « La signifiante du poème », in *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, pp. 11 à 37.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, version numérique.
- Simonetta Valenti, « Du minimalisme littéraire », *Acta fabula*, vol. 17, n° 6, Notes de lecture, Novembre-décembre 2016, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9937.php>, page consultée le 31 mars 2023. DOI : 10.58282/acta.9937