

# **LA LECTURE LITTÉRAIRE**

**REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE  
SUR LA LECTURE LITTÉRAIRE  
DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS**



# **LA LECTURE LITTÉRAIRE**



# **THÉORIE LITTÉRAIRE ET TEXTES POSSIBLES**

**Actes du colloque d'Oléron (14-18 avril 2003)  
organisé par le groupe de recherche Fabula**

**TEXTES RÉUNIS PAR M. ESCOLA & S. RABAU**



## **Présentation**

### **La case blanche : théorie littéraire & textes possibles**

Description systématique des formes littéraires, la poétique ou théorie de la littérature a-t-elle affaire aux seuls textes du passé ou doit-elle embrasser tout le champ du possible ? Opérant un classement des formes attestées à partir de critères logiques et rationnels, que peut-elle bien faire des « cases blanches » pour lesquelles elle ne dispose d’aucun exemple ? Et si elle ne doit pas se confondre avec le commentaire d’un texte singulier, est-ce pour pouvoir imaginer tout texte réel comme un texte seulement possible ?

En d’autres termes : la fonction de la théorie n’est-elle pas de dégager des possibles textuels, qui seraient à traquer dans la bibliothèque ou qui resteraient à écrire ? Cette chasse aux textes possibles reste encore à ouvrir : de quel usage peuvent bien être les possibles ainsi dégagés ? Adresser la question des possibles à la théorie littéraire elle-même, c’est l’inviter à (re)penser sa fonction et sa valeur propres.

Les contributions réunies dans le présent volume – le troisième publié par l’équipe Fabula<sup>1</sup> dans le prolongement des activités du site [www.fabula.org](http://www.fabula.org) – sont à lire comme autant d’illustrations de la vitalité de cette question du possible en littérature.

La question adoptée en commun a eu aussi pour mérite de faire *prendre l’air* aux différents intervenants qui se sont réunis, une semaine du mois d’avril 2003, sur l’île d’Oléron, à « La Vieille Perrotine », Centre de séjour CNRS, pour débattre des propositions que reprend ici le texte introductif de M. Escola et S. Rabau. Car la question des possibles littéraires n’est pas une doctrine ; elle appelait et continue d’appeler un débat dont nous espérons seulement qu’il sera aussi salubre et vivace que l’air marin qu’il nous fut donné de respirer alors – aussi amical que nos discussions de bord de mer. On ne regardera donc pas les contributions ici rassemblées comme des illustrations, encore moins comme des démonstrations des thèses d’abord formulées, mais comme autant de réactions, n’engageant évidemment que leurs auteurs, aux hypothèses d’ouverture.

On a donc cherché à lire les textes, à écrire leur histoire et l’histoire de leurs interprétations, en observant non seulement ce qui fut écrit mais également ce qui aurait pu, peut ou pourrait s’écrire.

---

<sup>1</sup> Après *Frontières de la fiction*, A. Gefen & R. Audet (éds.), Presses Universitaires de Bordeaux / Éditions Nota Bene (Québec), 2001, et *Barthes, au lieu du roman*, A. Gefen & M. Macé (éds.), Desjonquères / Éditions Nota Bene (Québec), 2002, le présent livre constituant ainsi le troisième volume d’une collection Fabula elle-même « itinérante ».

On a conjointement voulu interroger les enjeux épistémologiques, idéologiques et esthétiques attachés à ce versant singulier de la théorie littéraire.

On a tenté aussi de suggérer de nouvelles pistes, en indiquant quelles pratiques pourraient être demain celles de la théorie littéraire et de son enseignement.

Au lecteur d'apprécier aujourd'hui le dépaysement que procure toute spéculation sur les textes possibles.

Que soient ici remerciés tous les équipiers, orateurs et auditeurs, qui ont participé au voyage, Vincent Jouve qui permet aujourd'hui d'en publier la relation, et Michel Charles sans qui peut-être nous n'aurions jamais largué les amarres.

L'équipe Fabula (de retour à son port d'attache)  
École Normale Supérieure



## **« Inventer la pratique » : pour une théorie des textes possibles**

Je n'opposerais plus le « scriptible » au « lisible » comme le moderne au classique ou le déviant au canonique, mais plutôt le virtuel au réel, comme un possible non encore produit, dont la démarche théorique a le pouvoir d'indiquer la place (la fameuse case vide) et le caractère. Le « scriptible », ce n'est pas seulement du *déjà écrit* à la réécriture duquel la lecture participe et contribue par sa lecture. C'est aussi un inédit, un *inécrit* dont la poétique, entre autres, par la généralité de son enquête, découvre et désigne la virtualité, et qu'elle nous invite à réaliser. Qui est ce « nous », l'invitation s'adresse-t-elle seulement au lecteur, ou le poéticien doit-il lui-même passer à l'acte, je n'en sais trop rien, ou si l'invite doit rester invite, désir insatisfait, suggestion sans effet – mais non toujours sans influence : ce qui est sûr, c'est que la poétique en général, et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à *rendre compte* des formes et des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voire des « impossibles », sans trop s'arrêter à cette frontière, qu'il ne lui revient pas de tracer. Les critiques n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter la littérature, il s'agit maintenant de la transformer. Ce n'est certes pas l'affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait pas aussi à *inventer la pratique* ?<sup>1</sup>

Les lignes finales de *Nouveau discours du récit* ont fait couler moins d'encre que les questions débattues par Gérard Genette dans le même ouvrage. Avec cette simple page pourtant, le propos du poéticien prend soudain un *tour* différent : voici que, pour une part certes « infime » mais qui fait, selon G. Genette, la valeur de la théorie, la poétique semble se trouver soudainement non pas en aval mais en amont des textes ; voici qu'elle ne sert plus à mieux lire, mais bien à produire ; qu'elle ne s'intéresse pas seulement aux textes existants mais à ceux qui pourraient exister ; et qu'à la différence du commentaire, elle n'est nullement tenue d'être une écriture seconde. Voici qu'apparaît incidemment, comme l'esquisse d'un programme, la force de proposition et d'exploration inhérente à la démarche poétique, sa capacité à dire ce qui pourrait être écrit ou ce qui est peut-être bien écrit quelque part mais que l'on ne connaît pas encore. Voici que le théoricien se dit capable, non seulement de lire ce qui est, mais de produire un nouveau texte. Voilà brouillé le partage des tâches entre l'auteur inventeur et le théoricien lecteur.

---

1 Genette, G. *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, « Poétique », 1983, p. 108-109.

Genette n'a pas seulement appelé de ses vœux cette invention de la pratique ; d'une œuvre à l'autre, il ne cesse, ponctuellement mais régulièrement, d'esquisser voire d'écrire ces textes possibles que la théorie permettrait d'inventer. Que l'on songe seulement à ce « récit homodiégétique en focalisation externe » dont *Nouveau Discours du récit* interroge la possibilité et que, faute d'exemple, il tente aussitôt d'ébaucher : « Le tintement de la glace sembla me donner une inspiration »<sup>2</sup>. Que l'on se souvienne de ces passages plus troublants où le poéticien prend la plume non pas par manière de parenthèse, mais bien en droite ligne du travail : c'est de la question du rapport entre « narration extradiégétique » et « récit-cadre » que naît, dans *Nouveau Discours du récit*, l'ébauche d'un authentique récit-cadre pour *À la Recherche du temps perdu* (« Dans un salon parisien trois hommes bavardaient devant la cheminée »<sup>3</sup>). C'est la question théorique de l'ordre et du rythme narratif qui conduisit le même G. Genette à produire, à propos du même roman, le sommaire que l'on sait : « Marcel devient écrivain »<sup>4</sup> qu'une autre théoricienne corrigea pour plus d'exactitude en un « Marcel finit par devenir écrivain »<sup>5</sup>. C'est dans un autre chapitre de *Palimpsestes*, consacré à la transmétrisation, que se trouve encore esquissée une réécriture en alexandrins du « Cimetière Marin », occasion de créer ce vers qui a le mérite de faire « recommencer la mer une fois de plus que dans l'original » : « La mer, la mer, la mer toujours recommencée »<sup>6</sup>.

On pourrait voir dans ces exemples autant de digressions ludiques ou illustratives en regard du propos théorique et, dans le cas de G. Genette, le signe d'un élan créatif chez un théoricien trop timide pour créer et trop doué pour ne pas inventer. Or, ces passages ne sont nullement digressifs ; envisageant ce qui pourrait être écrit demain au lieu de se limiter à la description et à l'analyse de ce qui fut écrit hier, G. Genette manifeste un trait qui concerne toute la poétique moderne : parce qu'elle se pense et se pratique comme une description systématique des formes littéraires, parce qu'elle n'entend pas classer les textes qui existent mais dresser *a priori* un tableau systématique des formes littéraires, la poétique par la nature même de son projet envisage toutes les possibilités d'écriture – en quoi elle se place en amont bien plus qu'en aval de la production littéraire. La « figure » la plus explicite de cette position tient sans doute dans « la fameuse case vide » (dite parfois « case blanche » ou « case aveugle »), qui se rencontre, pour la

---

2 *Ibid.*, p. 85-96. Il s'agit d'un énoncé de *James Bond* transvocalisé par Barthes, qui le déclarait pour sa part impossible.

3 Éd. cit., p. 65.

4 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Le Seuil, « Poétique », 1982, p. 280. Rééd. « Points », 1992, p. 341.

5 *Ibid.*, n. 1.

6 *Id.*, p. 312.

jubilation du poéticien, dans certains tableaux à double entrée. On se souvient que dans *Le Pacte autobiographique*, Ph. Lejeune définissait une « case aveugle » dans la typologie de l'autobiographie : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? [...] Dans la pratique aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants ? »<sup>7</sup>. Il ne fut pas le seul, comme on sait, à le penser : la case blanche fut comprise comme un défi, et en 1977, c'est bien un théoricien devenu auteur pour l'occasion qui vint la remplir : Doubrovsky avec un roman intitulé *Fils*, par lui qualifié, selon une formule promise à un bel avenir éditorial, d'« autofiction »<sup>8</sup>.

Loin d'être uniquement un instrument d'analyse des textes, la théorie vaut aussi, et peut-être surtout, pour sa force de proposition, pour sa capacité à explorer des voies nouvelles, ou au moins à dessiner des chemins inédits dans la bibliothèque ou la mémoire de chaque lecteur.

### ***Rhétorique : l'éternel retour du refoulé***

L'idée d'une théorie générale de la littérature orientée vers des textes encore à naître n'est pas toutefois une invention de la poésie moderne. Avec la case blanche ou les « textes » esquissés par G. Genette, on aura reconnu un nouvel avatar de la tradition rhétorique. Car la rhétorique n'est pas seulement un art de persuader mais une théorie des effets du discours destinée à ceux qui sont appelés à produire en retour de nouveaux discours. Par quoi, dans une optique rhétorique, le texte est traité comme un moyen et jamais seulement comme une fin.

Et l'on ne s'étonnera guère que l'on doive aux fondateurs de la poésie moderne la « redécouverte » dans les mêmes années de l'ancienne rhétorique. Dès l'article intitulé « Ancienne rhétorique, aide-mémoire » (1970), Roland Barthes avait été sensible aux rapports étroits que la poésie entretient avec la tradition rhétorique<sup>9</sup>. G. Genette fut aussi des premiers, avant *Nouveau Discours du Récit*, à attirer l'attention sur l'oubli par ses contemporains d'une tradition rhétorique encore très vivace au XIX<sup>e</sup> siècle ; dans un article moins fréquenté que d'autres du même auteur, « Rhétorique et enseignement » (1969)<sup>10</sup>, il rappelait comment l'analyse du texte littéraire a perdu au XX<sup>e</sup> siècle toute dimension normative : sa finalité n'est plus une

7 Le Seuil, « Poétique », 1975, p. 31.

8 Sur ce cas d'école des échanges entre théorie et pratique, voir V. Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004, p. 196 sq.

9 Initialement paru dans une livraison de *Communications* consacrée aux « Recherches rhétoriques » ; *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Le Seuil, 2002, t. III, p. 527-600.

10 *Figures II*, Le Seuil, « Poétique », 1969 ; rééd. « Points », 1979, p. 23-42.

imitation mais une description du texte dont le but ultime est de confirmer ou d'enrichir l'histoire littéraire. L'explication de texte, exercice emblématique de ce tournant, est introduite en 1902 dans les programmes scolaires par Lanson et Brunet ; en 1908, le même Lanson écrit sans équivoque qu'il « faut laisser l'art et les procédés d'art à ceux qui se sentent artistes » (*L'Art de la Prose*, 1908)<sup>11</sup>. Cette réflexion historique conduit G. Genette à définir et à opposer deux « fonctions » des études littéraires : « la fonction critique » prend la littérature comme objet d'étude, tandis que « la fonction poétique » a pour finalité la production de la littérature. Alors que ces deux fonctions étaient inséparables au XIX<sup>e</sup> siècle, elles divergent au XX<sup>e</sup> siècle où les spécialistes de littérature ne produisent plus de textes. Seule exception à ce clivage : les écritures réflexives où la fonction poétique conduit à la fonction critique – G. Genette cite ici les Romantiques allemands, Mallarmé, Proust...

On peut se demander si, dès cet article de 1969, G. Genette n'était pas déjà à la recherche d'un autre type de jonction entre fonction poétique et fonction critique : précisément celui que laisse apercevoir la fin de *Nouveau Discours du récit*. Car, à partir de *Figures III*, le travail de G. Genette n'est manifestement pas éloigné de celui des anciens rhéteurs. Méditons par exemple un extrait parmi d'autres de l'un ces « manuels préparatoires » (*progumnasmata*) à l'usage des jeunes élèves, écrit au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère par un rhéteur post-aristotélien du nom d' Aphthonios ; le passage traite de l'*ekphrasis* :

L'*ekphrasis* est un discours descriptif qui met sous les yeux avec évidence ce qu'il montre. On décrit des personnages, des actions, des choses, des moments, des lieux des animaux ou des plantes. Pour les personnges, voici l'exemple d'Homère qui écrit dans l'*Odyssée* à propos d'Eurybate :

*Il a de larges épaules, le teint mat, et les cheveux bouclés.*

On décrit des actions telles qu'une bataille navale ou terrestre, comme le fait l'historien. Des moments, comme le printemps ou l'été [...]. Pour les lieux, on a l'exemple de Thucydide qui dit que le port de Thesportie est Cheimerion (le « tempétueux ») et qu'il mérite bien son nom. Pour décrire les personnages, il faut commencer par le début et finir par la fin, c'est-à-dire aller de la tête au pied. Pour les actions, il faut dire ce qui les a précédées, puis les actions elles-mêmes, puis ce qui les a suivies. Pour les moments et les lieux, il faut montrer ce qui les entoure et ce qui s'y trouve compris. Les *ekphrasis* sont soit simples soit complexes. On a une description simple si on décrit une bataille terrestre ou navale, une description complexe quand l'action et le moment sont associés, comme lorsque Thucydide décrit la bataille de nuit de

---

<sup>11</sup> Cité par C. Reggiani dans *Initiation à la Rhétorique*, Hachette Supérieur, « Ancrages », 2001 ; sur le rôle de Lanson, voir aussi C. Noille-Clauzade, *Le Style*, Flammarion, « GF-Corpus », 2004, p. 22-27 et p. 153-157.

Sicile. Car en même temps que la bataille dont l'action est décrite, le moment, la nuit, est décrit.<sup>12</sup>

Aphthonios envisage clairement tous les cas possibles d'*ekphrasis*, sans s'attacher à commenter telle ou telle *ekphrasis*. Le texte littéraire, convoqué sous forme de citation ou d'exemple, n'est pas ici l'objet d'un discours mais plutôt le moyen de produire d'autres discours, en l'occurrence d'autres *ekphraseis*.

D'Aristote à Quintilien, la lecture des textes du passé n'a longtemps pas eu d'autre fonction que de fournir des modèles à imiter, ou même parfois, puisque aussi bien les textes sont pour le rhéteur sans autre valeur que celle d'exemples, à ne pas imiter : ainsi Ennius ou Plaute que l'auteur de la *Rhétorique à Herrenius* cite pour donner un échantillon de ce que le bon orateur ne doit pas faire<sup>13</sup>.

Dans l'ancienne rhétorique comme dans la poétique des années 1970 (après J.C.), le propos est systématique et spéculatif ; dans les deux cas, le texte est pris comme exemple d'un propos plus général : là où le poéticien identifie dans le texte un procédé, le rhéteur voit dans l'exemple un modèle à imiter. Mais pour tous deux, le texte, et l'élucidation de son sens, n'est pas une fin en soi. Une ligne de partage très nette apparaît toutefois entre le projet de la poétique contemporaine et celui du rhéteur : à l'exception des passages plus haut mentionnés, le poéticien moderne ne s'adresse pas au producteur de texte et son discours n'est ni prescriptif ni normatif. Ou, pour le dire autrement : la poétique moderne fait l'économie de la question de la *valeur*, dont le propos rhétorique est pour sa part indissociable.

Lecteur de G. Genette et de R. Barthes, Michel Charles est venu souligner comme eux la présence souterraine de cette tradition rhétorique au sein de la nouvelle poétique ; mais en faisant retour sur l'histoire de cette tradition pour reformuler l'opposition entre rhétorique et commentaire, il y a découvert une dimension jusque-là inaperçue : l'âge rhétorique a eu son commentaire. Dans *L'Arbre et la Source* et plus récemment dans *Introduction à l'étude des textes*<sup>14</sup> – deux ouvrages où le projet du présent colloque a trouvé son origine et ses différents intervenants nombre de propositions

12 Aphthonios, *Progumnasmata* in Spengel, L. (1853) *Rhetores Graeci*. Teubner.

13 *Rhétorique à Herrenius*, II, 22 : « ne Ennium et ceteros poetas imitemur, quibus hoc modo loqui concessum est : [suit une citation d'Ennius] », « de peur que nous n'imitions Ennius et les autres poètes à qui il est permis de s'exprimer de cette manière » ; et II, 23 : « *Infirma ratio est quae non necessario ostendit ita esse quemadmodum expositum est, velut apud Plautum* : [suit une citation de Plaute] », « Une raison est mauvaise quand elle ne permet pas de démontrer correctement la correction de la proposition, comme chez Plaute ».

14 *L'Arbre et la Source*, Le Seuil, « Poétique », 1985 (M. Charles revient également au tournant que constitue la pensée de Lanson dans le chapitre sur la « Scolastique moderne », p. 250 sq.) ; *Introduction à l'étude des textes*, Le Seuil, « Poétique », 1995 (voir notamment, p. 79 sq.).

théoriques à débattre –, il montrait qu'attitude de commentateur et attitude de rhétoricien présupposent deux idées du texte très différentes. Pour le commentaire (discours descriptif et interprétatif), le texte littéraire est en effet *nécessaire*, car il s'agit d'expliquer les choix de l'auteur et par là même d'en justifier la nécessité (le texte ne pourrait être autre puisqu'il est celui dont je dois et peux rendre compte). Dans une approche rhétorique (discours normatif et prescriptif) en revanche, se profile toujours l'idée qu'un autre texte peut être produit, que le texte tel qu'il est doit s'apprécier comme le résultat d'un choix parmi d'autres possibilités, qu'il est donc *contingent* (il aurait pu être autre que ce qu'il est, et, partant, on peut l'imaginer autrement, et, le cas échéant, l'améliorer)... Quand le travail du commentateur suppose un respect de l'autorité du texte et de l'auteur (le commentateur justifie le « génie » de l'auteur en montrant la nécessité de ses choix et donc de son texte), tout texte, pour le rhéteur, est passible d'amendements ou tout au moins de « variantes ».

Or, les deux attitudes n'ont pas toujours été exclusives l'une de l'autre : avant Lanson, avant l'avènement du commentaire et « l'oubli » de la rhétorique, on a bien « commenté » des textes littéraires. L'âge classique, par exemple, pratique une critique littéraire qui ne se confond pas avec nos modernes exercices de commentaire. Tous les textes produits au cours des différentes « querelles » – du *Cid* à *La Princesse de Clèves* ou *Dom Carlos*, en passant par *Horace*, *Andromaque*, *Iphigénie* ou par les deux *Bérénice*, pour s'en tenir aux plus fameuses – révèlent les vertus d'un discours critique pour lequel le texte examiné ne fait pas autorité : la « critique » consiste ici à discuter les différentes options dont le texte est le produit, et donc à rapporter le texte « réel » à un horizon de textes possibles, à l'aune desquels doivent s'apprécier les choix de l'auteur mais qui invitent aussi à imaginer le texte autrement, en suggérant de possibles « variantes » – peut-on donner un autre dénouement au *Cid* ? Chapelain, avec l'Académie, en projette au moins deux ou trois autres ; la Princesse de Clèves eût-elle mieux fait de ne rien avouer à son mari ? la fiction y perdrait beaucoup de son pathétique, mais qui sait si le lecteur n'y trouverait pas d'autres profits... ; et que serait une *Iphigénie* où la noire Ériphile irait trouver Calchas dès l'acte III, comme elle en a d'ailleurs le projet ? La querelle de *La Princesse de Clèves* (qui a un peu retenu G. Genette par ailleurs...)<sup>15</sup> offre un large échantillon de ces échanges entre analyse et production : le « sieur Du Plaisir », qui livre dans des *Sentiments sur l'histoire* une poétique de la nouvelle galante avec un examen de *La Princesse de Clèves*, se trouve être aussi l'auteur d'une *Duchesse d'Estramène* tout entière élaborée à partir des « possibles » inscrits dans le chef-d'œuvre de Mme de La Fayette ; la fiction, ici, est à

---

15 « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, éd. cit.

l'évidence conçue comme une continuation de la « critique » par d'autres moyens.<sup>16</sup>

Commenter un texte ne revient donc pas *toujours* à en justifier tous les traits et quand, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Valéry oppose au point de vue du commentateur son point de vue de poète, conscient de la contingence du texte qu'il a produit et des améliorations qu'il aurait ou qu'il pourrait encore lui apporter<sup>17</sup>, c'est finalement la tradition rhétorique qu'on voit encore revenir.

Ce n'est pas ici le lieu de déterminer le moment exact où cette rhétorique s'est éteinte, et celui où le commentaire a dû apprendre à (ou s'est réformé pour) en faire l'économie. Tandis que sur le plan des doctrines universitaires, Lanson offre, on l'a dit, un repère commode, la tentation est grande de voir dans le Romantisme le moment de rupture fondamentale. L'avènement de l'individualité littéraire, la nouvelle conception de l'auteur ou du « génie » interdisent apparemment de traiter les textes du passé comme de simples exemples à imiter. Mais peut-on dire pour autant que la pensée romantique interdit toute continuité entre la théorie des formes et la pratique littéraire ? En repensant par exemple le roman à partir de son origine médiévale, les Romantiques allemands sont sensibles à la fusion du commentaire, de la réécriture et de la traduction dans un même genre ; l'histoire du genre est pour eux celle de cette conjonction ; l'écriture romanesque est à la fois créative et interprétative, seconde au sens où elle réélabore une matière et en assure conjointement la compréhension ; et un Schelling pourra ainsi écrire que [sa] « théorie de l'Antiquité est un roman philologique »<sup>18</sup>. Comme le montre ici même Alain Brunn, la fonction de l'auteur est pour les Romantiques une fonction critique : était critique à l'âge classique quiconque pouvait parler en auteur ; est auteur à l'âge romantique quiconque parle en critique. En outre, le Romantisme est bien une théorie spéculative, et l'on se demandera si le « roman philologique » de Schelling, et plus largement l'idée romantique du roman, n'est pas une manière de texte (seulement ?) possible... Ainsi tout en constituant un moment de rupture, le romantisme permet paradoxalement aux générations suivantes de continuer à associer la critique et

---

16 Voir l'édition des deux textes dans *Nouvelles galantes du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. M. Escola, GF-Flammarion, 2004.

17 Valéry, P. « Au sujet du Cimetière Marin » in *Variétés*, p. 1496-1507 in *Œuvres I*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957. Voir notamment p. 1506 : un auteur voit dans son œuvre « ce qu'elle dût être, et ce qu'elle aurait pu être bien plus que ce qu'elle est ».

18 Schelling, *Philosophie de la philologie* (I, 220). Voir aussi les Fragment 115 & 117 de l'*Athäneum*, in Lacoue-Labarthe, P. et Nancy, J.-L. *L'Absolu littéraire*. Paris, Le Seuil, 1989, p. 95 : « L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire suivi du bref texte de la philosophie : tout art doit devenir science toute science devenir art ; poésie et philosophie doivent être réunies » ; « La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qu'on n'est pas lui-même une œuvre d'art [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art ».

l'esthétique. Toute l'œuvre de Blanchot notamment est là pour en témoigner.

Le fait est toutefois que le XX<sup>e</sup> siècle a surtout retenu du romantisme la fonction critique et métalittéraire de la littérature – mais non pas l'idée qu'un discours puisse être aussi bien réécriture que commentaire, et moins encore l'idée d'un mouvement inverse qui conduirait de la réflexion sur les textes à la création de textes. C'est pourquoi la rhétorique ne travaille que de manière souterraine la poétique moderne. Pour le dire une dernière fois avec M. Charles, « la poétique est la version acceptable de la rhétorique ; ou encore notre poétique est ce qu'une culture du commentaire peut intégrer en guise de rhétorique. »<sup>19</sup>

### *La traque des possibles*

Le moment est peut-être venu d'intégrer davantage de rhétorique dans notre culture du commentaire, qui est sans doute à même d'en supporter un peu plus. Il est temps en effet de se demander sérieusement, c'est-à-dire systématiquement, en quoi une réflexion générale sur le littéraire engage par définition une attitude critique créatrice. Comme le disait à peu près Gide : il est bon de suivre sa pente pourvu que ce soit en montant.

La case blanche des tableaux à double entrée de Ph. Lejeune ou de G. Genette n'est sans doute que la face la plus spectaculaire de la prospection théorique des possibles. Il est vrai que le tableau à double entrée, simple combinatoire de deux critères théoriquement élaborés, est une machine idéale pour concevoir des textes qui n'existent pas encore : il suffit, comme Ph. Lejeune ou G. Genette, de noter qu'une combinaison de critères reste en apparence inédite, ne correspond à aucun cas connu, pour passer du champ des textes écrits à l'ensemble des textes qui restent à écrire. Mais on peut choisir de ne pas se limiter à la combinaison : les critères définitoires peuvent encore être mêlés, voire faire l'objet d'une fusion. Il est ainsi frappant de constater que les ères d'études du littéraire telles que les a définies G. Genette à l'ouverture de *Palimpsestes* – taxinomie apparemment contraignante : architextualité, paratextualité, métatextualité, intertextualité, hypertextualité – sont aussi autant d'invitations à concevoir des mélanges inédits. G. Genette le premier y invite quand il souligne la valeur métatextuelle des pratiques l'hypertextuelles alors même qu'il vient de distinguer les deux catégories<sup>20</sup>. On pourrait, dans le même élan, se demander à quoi ressemblerait un mixte de métatextualité et de paratextualité, et en proposer aussitôt un exemple avec une préface critique allographe. On sera plus per-

---

19 *L'Arbre et la Source*, éd. cit., p. 313.

20 *Op. cit.*, p. 17.



plexe en revanche devant l'idée d'une possible hybridation entre archi-textualité et intertextualité ; se demander à quoi ressemblerait le texte correspondant à une telle fusion des critères, c'est entrer dans une spéculation sur des textes possibles : parce qu'on ne conçoit pas ce que serait un discours sur le genre qui serait en même temps allusion ou citation, il est tentant d'imaginer ce discours, à moins qu'on ne le découvre, oublié, dans quelque rayon de bibliothèque.

Toute prospection systématique d'un genre ou d'un ensemble de textes, toute réflexion un tant soit peu générale, suppose d'appréhender la littérature comme un champ de virtualités. Se demander, par exemple, ce qu'est un sonnet revient à envisager un certain nombre de règles, parfois arbitrairement édictées par des individus, et de traits formels et thématiques propres au genre ; mais c'est aussi spéculer sur la possibilité de transgresser ces règles ou de les combiner autrement. Toute description systématique oriente aussi bien vers des textes attestés que vers des textes qui ne sont pas encore, et le simple relevé de « règles » porte la possibilité de les renverser expérimentalement.

Dans tous ces cas, la spéculation se conçoit donc comme une sorte de défi lancé à la pratique littéraire. Et c'est bien ainsi que l'Oulipo entendait la chose, comme Christelle Reggiani en fait pour nous la démonstration.

La traque des textes possibles peut s'exercer encore non pas seulement sur les textes littéraires mais sur les instruments du commentaire ou les notions que la philologie met en jeu dans sa pratique. Soit par exemple la notion d'interpolation largement utilisée par les spécialistes de textes composés avant l'âge de Gutenberg. Défaut du texte, que le savant se doit de repérer et de supprimer, l'interpolation se définit comme l'intervention d'un tiers au sein d'un texte écrit par un autre : ainsi le récit des Amours d'Arès et d'Aphrodite dans l'*Odyssée* fut-il longtemps considéré comme interpolé, inauthentique, ajout d'un poète trop fantaisiste pour être Homère<sup>21</sup>. Or, si l'on accepte un instant de considérer l'interpolation comme un acte d'écriture et non comme un défaut du texte, on est vite conduit à rêver une poétique de l'interpolation : que serait un texte qui ne s'écrit que pour être inséré, anonymement de surcroît, dans le texte d'un autre ? Que serait une intention d'écriture, une production littéraire qui ne se comprendrait que comme ajout et comme art de dissimuler son propos esthétique ou poétique sous le manteau de l'intention d'autrui ? Faudra-t-il l'inventer ?

On ne limitera pas non plus la quête des textes possibles par le caractère formel des critères mis en jeu. Traquer le possible, c'est également réfléchir

---

21 Voir S. Rabau, « Interpolation/lacune : introduction » in *Théorie Littéraire et Littérature ancienne : interpolation et lacune*, *Lalies* 17, 1997, et dans la même livraison : C. Hunziger, « Comment décider qu'un passage est interpolé ? Les Amours d'Arès et d'Aphrodite : bilan bibliographique ».

sur le rapport du texte au sens et aux valeurs ; et par exemple chercher à concevoir ce qu'est un « mauvais » texte ou un texte sans valeur, ce que pourrait être une littérature éthique ou au contraire amoral. On se posera plus loin la question avec Jean-Louis Jeannelle : qu'est-ce donc que la « mauvaise » littérature ?

La traque aux textes possibles n'est pas davantage tenue à la loi de la synchronie : elle intéresse également, et non sans paradoxe, le projet même de l'histoire littéraire. L'histoire littéraire peut en effet se concevoir comme quête d'un texte conçu théoriquement, et la spéculation théorique ouvre des pistes à l'enquête historique dont elle balise en quelque sorte le cheminement. Dans cette optique, l'érudition se trouve en concurrence non avec la science mais avec la création : si un texte défini *a priori* n'existe pas, c'est qu'il faut soit l'écrire, soit le découvrir. Le travail érudit prend alors un nouveau tour : il n'est plus la collecte de données indispensables mais réponse à une demande préétablie ; il sert à illustrer l'hypothèse, non à l'élaborer ou à la susciter. C'est précisément cette forme particulière de curiosité que définit G. Genette quand il évoque « certaines virtualités apparemment dépourvus d'investissement réel qui invitent à plus de curiosité » :

Cette curiosité finit toujours par rencontrer quelque pratique attestée qui lui aurait autrement échappé, ou quelque hypothèse vraisemblable qui n'exige qu'un peu de patience, en vertu de l'inépuisable principe de Buffon : « Tout ce qui peut être est » – ou sera un jour, n'en doutons pas : l'Histoire a ses défauts, mais elle sait attendre.<sup>22</sup>

En outre, la tâche de l'historien n'est pas seulement de rendre compte de ce qui fut mais encore de ce qui a pu être, voire de ce qui aurait pu être – et sans doute ne peut-on rendre compte de ce qui fut qu'en prenant en compte ce qui aurait pu être ; comme l'écrit ici même M. Macé, « être historien c'est tenter d'expliquer pourquoi c'est ce possible-là qui a existé à telle date et non tel autre à la même date ». Dans cette perspective radicale, la téléologie ne serait plus un écueil pour la pensée historique : on aurait à montrer que telle forme ou tel genre aurait dû naître dans un contexte donné alors même qu'elle n'apparut que plus tard, ou jamais (c'est-à-dire pas encore). Il resterait alors se demander, comme le fait ici François Hoff à propos du roman policier dans l'Antiquité, si ce type de texte n'a pas pris une forme inattendue ou ne s'est pas fondu dans des discours autrement répertoriés.

Enfin, si l'attitude rhétorique que nous cherchons à définir semble intéresser essentiellement une approche globale du fait littéraire, il n'en reste pas moins qu'elle touche aussi le commentaire du texte singulier. Que peut-on conserver de l'attitude rhétorique dans l'analyse d'un texte singulier ?

---

<sup>22</sup> *Palimpsestes*, éd. cit., p. 550.

Cette interrogation est au centre du dernier ouvrage de Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*<sup>23</sup> : comment concevoir un commentaire qui analyserait non seulement ce que l'auteur a écrit mais aussi ce qu'il aurait pu écrire, ces textes abandonnés dont le texte effectivement écrit porte la marque ? Maya Lavault s'essaie pour nous à un tel commentaire sur quelques pages de *À la Recherche du temps perdu*.

Parmi les instruments d'une « rhétorique du commentaire » proposés par M. Charles, la notion de *dysfonctionnement* est sans doute celle qui favorise le mieux un nouveau type de discours critique : elle consiste à postuler dans tel ou tel segment textuel ou dans l'architecture même du texte l'existence de plusieurs structures concurrentes entre lesquelles on peut observer du jeu ; ces accidents textuels ne sont pas de simples aléas ou inadvertances, mais témoignent, pour un œil attentif, d'un arbitrage auquel l'auteur est sans cesse tenu entre plusieurs textes possibles – entre plusieurs logiques ou continuations dans le cas d'un texte narratif. Observer un dysfonctionnement, le circonscrire, et déployer à partir de lui l'éventail des possibles textuels écartés, c'est encore se donner une chance d'imaginer le texte autrement.

Ce nouveau discours critique, mixte de rhétorique et de commentaire, invite donc à une réflexion plus large sur la pratique herméneutique elle-même ; commenter, c'est aussi « expliquer » pourquoi l'auteur a fait tel choix plutôt qu'un autre, et choisi par exemple de placer telle métaphore et non telle autre à tel moment de son texte et non à tel autre. Paradoxalement, le moment où le commentateur justifie les choix de l'auteur est sans doute le moment où il est au plus près d'admettre que le texte aurait pu être autrement. On verra ce paradoxe à l'œuvre dans une page consacrée à Racine par P. Bénichou, qu'analyse ici M. Escola : la différence entre le commentaire rhétorique et un commentaire canonique réside seulement – mais le hiatus est riche d'enjeux, comme on le dira mieux bientôt – dans le refus de considérer le texte tel qu'il est comme nécessairement supérieur à ce qu'il aurait pu être.

S'intéresser dans un texte aux possibles écartés par l'auteur conduit encore, et très logiquement, à étudier les commentaires dont ce même texte a été historiquement l'objet. Ici se profile l'idée que c'est par le repérage des textes possibles dont un texte donné porte la marque que peuvent s'expliquer les interprétations successives auxquelles ce texte a donné lieu : gageons, par un autre paradoxe, que l'interprétation d'un texte, cette démarche qui se voue à (re)dire le texte comme nécessaire, n'est peut-être « motivée » que par l'obligation de nier dans ce même texte ce qui fait qu'il aurait pu être autrement. Tel est le sens de la relecture proposée par Sophie Rabau dans le

---

23 Le Seuil, « Poétique », 1995.

présent volume : tenir ensemble la ou les logiques dramatiques des *Perses* d'Eschyle et les commentaires auxquels la pièce a historiquement donné lieu, c'est aller d'une forme de commentaire qui vise à dissimuler l'inscription du possible à une lecture qui entend rêver ce qu'Eschyle aurait pu écrire.

Le repérage des possibles dans le commentaire ne sert pas seulement une réflexion sur l'interprétation mais aussi, plus simplement, une rêverie ordonnée sur les possibles *hypertextuels* dont le texte est porteur. Les études hypertextuelles s'en trouveraient nettement infléchies : on n'étudiera un hypotexte que pour y définir de possibles réécritures non encore tentées et que pourtant le texte premier porte en germe. Il est ainsi possible de démontrer que l'*Odyssee* appelle depuis presque trente siècles un roman policier où Télémaque serait le coupable et Ulysse la victime ; il est ainsi presque impossible de lire les *Mille et une nuits* ou *Manon Lescault* sans repérer les silences respectifs de Dunarzade et de Manon (qu'on s'accordera à trouver également éloquentes). Et il est tout aussi tentant de lire les fables de La Fontaine de l'œil avec lequel l'Ésope français lisait ses lointains prédécesseurs grecs ou latins – en cherchant à y repérer les éléments narratifs qui ne servent pas la moralité explicite, qui demeurent comme en suspens, au bénéfice d'une autre histoire, et donc d'une autre morale<sup>24</sup>. Se profile finalement l'idée d'une « hypotextualité » qui repèrerait systématiquement dans le texte non seulement les pistes qui auraient pu être ou ont été historiquement suivies par tel ou tel auteur second – ou, aussi bien, si l'on accepte les précédentes propositions, par tel ou tel interprète – mais aussi celles qui restent à suivre.

En somme, le commentaire rhétorique ne lirait le texte que pour y découvrir ce qu'il aurait pu être, qu'il n'est pas finalement, mais qu'il deviendra peut-être un jour sous la plume d'un autre. Où l'acte critique ne se départirait pas d'une continuelle invitation à la réécriture.

### ***Enjeux épistémologiques***

Mais quel est cet objet que j'appelle texte et qui n'existe pas encore ou qui n'existe que virtuellement ? Et, corrélativement, quelle est cette théorie, dite littéraire, qui pourrait bien porter parfois sur des objets dont l'existence est plus virtuelle que réelle ? C'est le statut épistémologique de la théorie littéraire, prise entre l'observation et la spéculation, et la notion même de texte que met en jeu une théorie des possibles littéraires.

---

24 Voir M. Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

Jusqu'à présent, nous avons considéré comme possible un texte concevable mais non encore écrit ou dont on ne trouve pas d'exemple. Mais le texte possible est parfois également défini comme un texte impossible. Ainsi chez Ph. Lejeune la case aveugle appartient à l'ensemble des « solutions impossibles », mais l'auteur du *Pacte autobiographique* précise immédiatement, comme on l'a vu, que « rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants ». Tout se passe donc comme si l'impossibilité logique n'était pas incompatible avec la possibilité pratique, et c'est cette question que Nancy Murzilli problématise dans les pages qui suivent. L'artiste aurait le pouvoir de transformer le possible en réel mais aussi bien l'impossible spéculatif en possible pratique. En d'autres termes, un texte impossible est toujours possible et un texte effectivement écrit peut toujours avoir été décrit à un moment donné comme impossible.<sup>25</sup>

Cet hiatus entre le champ de la théorie et le champ de la pratique est peut-être également le symptôme d'une solution de continuité plus générale entre la spéculation théorique et l'observation du fait littéraire, d'une hésitation de la théorie entre la déduction et l'induction. La poétique moderne se présente souvent comme exclusivement déductive : partant de catégories *a priori*, le plus souvent des catégories linguistiques ou métaphoriquement grammaticales, comme le mode en narratologie, elle en déduit des catégories taxinomiques et descriptives, invitant à chercher dans la bibliothèque des exemples propres à illustrer ces catégories. Le modèle linguistique fut d'abord dominant : Vincent Debaene revient plus loin sur les rapports entre théorie littéraire et structuralisme ; il a depuis été remplacé par d'autres modèles, mais les sciences cognitives ou encore certaines théories physiques, comme celle du chaos, occupent une fonction similaire en ce qu'elles offrent un système d'axiomes, plus ou moins métaphoriquement adaptés à la littérature, dont on attend qu'ils autorisent une description systématique. Ainsi définie la méthode théorique est spéculative – et c'est en ce premier sens qu'elle pose des textes virtuels à un moment donné de sa démarche ; en outre, parce qu'elle peut fort bien ne pas trouver d'exemples pour ses catégories, elle est toujours susceptible de se trouver devant une possibilité d'écriture non encore réalisée. Il n'est pas certain toutefois que cette conception de la théorie littéraire comme entreprise de déduction systématique soit tout à fait exacte, et Alexandre Gefen propose dans ce volume une analyse épistémologique de cette ambition que rend notamment sensible la vogue des tableaux à double entrée.

---

25 Pour de plus amples analyses, voir les pages « Textes possibles » de l'Atelier de théorie littéraire sur le site [www.fabula.org](http://www.fabula.org).

Pris que nous sommes entre l'habitude d'analyser ce qui est et le projet de déduire tout ce qui peut être, il est fort possible que nous n'assumions pas toujours pleinement le caractère spéculatif de la démarche. Ainsi s'expliquerait que le théoricien renonce rarement à délimiter son corpus dans l'Histoire, comme si, au moment où il déduit une description générale, il ne pouvait renoncer à produire en même temps une monographie historique. Une théorie des possibles présenterait au moins l'avantage de mettre en valeur ce mouvement de balancier entre induction et déduction, de clarifier le choix – même et surtout si l'on peut choisir de ne pas choisir.

Mais si nous admettons que la théorie littéraire spéculé son objet autant qu'elle l'observe, c'est l'existence même de cet objet qui se trouve remise en question : nous pensons que les textes existent, qu'ils existent en tant qu'objets concrets dans les pages des livres que l'on froisse et dans les rayons des bibliothèques que l'on parcourt, qu'ils existent également comme ensembles d'énoncés soumis à nos exercices de compréhension. Des voix, de plus en plus insistantes, se font pourtant entendre pour insinuer qu'il se pourrait bien que le texte n'existe pas. Michel Charles et Pierre Bayard en font chacun la démonstration, le premier quand il définit « l'existence et l'unité des textes » comme des « préjugés critiques »<sup>26</sup>, le second en notant que « ce n'est pas parce que deux critiques ont en face d'eux la même édition de la même œuvre qu'ils sont pour autant en train de discuter du même texte. »<sup>27</sup>

Chez M. Charles et chez P. Bayard, cette proclamation d'inexistence repose sur le constat qu'aucun lecteur, et *a fortiori* aucun commentateur, ne retient exactement dans sa lecture les mêmes éléments du texte, qu'il ne s'arrête pas aux mêmes difficultés qui sont d'ailleurs, en grande partie, des difficultés construites par le lecteur ou l'interprète, qu'il ne prolonge pas de la même manière les silences ou les inachèvements du texte, enfin que tout commentaire construit pour un texte donné une cohérence qui suppose l'abandon de certains éléments, des restes qui ne sont jamais exactement les mêmes. Le texte n'est pas un donné fixe, mais un objet construit et reconstruit par chaque lecture dont il est l'objet.

La pratique du commentaire s'accommode nécessairement mal de cette instabilité du texte. L'herméneute présente son hypothèse de lecture comme propre à rendre compte de tous les éléments du texte, idéalement sans reste. Il pose en outre généralement que les difficultés qu'il résout existent effectivement et objectivement dans le texte. Il met enfin à l'horizon de sa démarche ce que Charles nomme une « mémoire absolue » du texte : le commentateur entend rendre compte de tous les éléments du texte sans

---

26 *Introduction à l'étude des textes*, éd. cit., p. 40 sq.

27 *Enquête sur Hamlet*, Paris, Minuit, 2002, p. 30.

exception, et on ne commente bien qu'en mettant en rapport toutes les dimensions du texte. Une telle manière de lire présuppose que tout dans le texte est nécessaire, que ce texte donc ne pouvait être autrement ; de ce caractère de pleine nécessité, l'œuvre reçoit l'autorité dont elle jouit dans une communauté donnée. En somme le texte existe car il est nécessaire en chacune de ses parties et en sa globalité et, par là, fait autorité.<sup>28</sup>

Or une théorie des possibles littéraires vient mettre à mal cette idée du texte, peut-être plus radicalement que le relativisme herméneutique évoqué par P. Bayard. Premièrement, on a dit qu'un commentaire rhétorique repose tout entier sur l'idée d'une contingence du texte qui aurait pu ou pourrait encore être autrement : il s'agit donc non de justifier l'état présent du texte existant mais de montrer qu'il porte en lui la trace des textes qu'il n'est pas mais qu'il aurait pu être. Ensuite, quand le théoricien déduit des catégories de manière spéculative, il doit avoir une mémoire totale non du texte mais de ces catégories : le texte littéraire n'est pas alors l'objet d'une vision d'ensemble mais il est morcelé selon les besoins de la théorie, ni plus ni moins que dans les manuels rhétoriques. Le texte vaut seulement, dans cette optique, d'être spéculativement reconstruit par la spéculation : tout texte « réel » n'est jamais qu'un texte possible parmi d'autres.

Dira-t-on que cette dernière conviction, et cette idée du texte, ne vaut pas mieux que le préjugé précédent qui voulait que le texte existe de manière intangible ?

### *Pédagogie des textes possibles*

Anticipons donc le prévisible anathème : si le texte n'existe pas, tout est donc permis ? S'il n'est plus légitime de croire en l'existence du texte, et si l'on fait son deuil de son autorité, que pourra-t-on donc enseigner, et que faut-il espérer ?

Un exemple permettra ici de méditer un peu précisément cette possible pédagogie des possibles que plusieurs des contributions ici rassemblées, et notamment celles d'Éloïse Lièvre, de Pierre Campion et Yvon Logéat, appellent de leurs vœux. Si est désormais bien admise, au nom de considérations qui relèvent certes de la seule histoire littéraire, la nécessité d'un apprentissage de la poétique théâtrale classique pour l'étude des tragédies de Racine et Corneille, pourquoi faudrait-il évaluer encore nos étudiants sur leur seule aptitude au commentaire d'une unique tirade ? Tôt ou tard, la contradiction ne manquera pas de se faire jour : à valoriser les connaissances de poétique que les étudiants manifestent dans leurs « explications de

---

<sup>28</sup> Pour d'autres développements sur une approche théorique de l'herméneutique, voir les actes d'un précédent colloque : M. Escola & B. Clément (éds.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

texte » ou « commentaires composés », au titre seulement d'un savoir contextuel historique, on pourrait bien en venir très vite à l'idée que l'exercice le plus pédagogique, et si l'on y songe bien le seul logique, à l'issue d'un cours sur la tragédie classique, consisterait à inviter les étudiants à imaginer non pas sans doute une tragédie mais au moins une variante à l'architecture dramatique élaborée par Racine et Corneille sur tel ou tel sujet... Qu'il n'est sans doute pas de meilleur moyen de vérifier l'intelligence qu'un étudiant a acquise de la poétique de la tragédie, c'est-à-dire des différents principes qui ont autorisé un dramaturge à produire une version inédite d'un sujet à partir des possibles de la tradition, qu'en l'invitant à lire Racine comme celui-ci a lu Euripide... La chose aurait au moins, entre autres vertus, le mérite de la cohérence.<sup>29</sup>

La cohérence, en l'occurrence, n'a pas à être seulement historique, en ce qu'elle renouerait pour l'étude de textes de l'âge classique avec une façon de lire qui fut celle de leurs contemporains : songeons plus près de nous au statut qui est celui de nombre de fictions contemporaines, où le parti-pris fictionnel est indissociable d'un propos métatextuel – *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (Minuit, 1999) d'Éric Chevillard, où la fiction d'auteur croise le commentaire éditorial, ou au *Vaillant petit tailleur* (Minuit, 2003), du même (?) Éric Chevillard, qui se confond non pas avec une réécriture du conte mais avec la tentative de lui donner l'« auteur » que les frères Grimm n'ont pas su être ; ou encore à *Cinéma* de Tanguy Viel (Minuit, 2002), tentative d'« adaptation renversée » d'un film de Mankiewicz et continuation du commentaire par les moyens propres de la fiction. Est-il si difficile d'imaginer un commentaire qui rapporterait ces fictions à l'éventail des possibles dont elles viennent ? Et puisque Tanguy Viel nous en donne l'occasion et l'exemple : allons de la bibliothèque au cinéma, et demandons-nous ce qu'un théoricien des possibles pourrait avoir à dire de la trilogie de Lucas Delvaux, *Un Couple – Cavale – Après la vie*, où chaque film naît des ellipses du précédent, en nous offrant donc trois versions possibles de la même histoire, traitée qui plus est selon trois « filtres » génériques différents ; on reviendra alors réviser nos classiques : le statut des personnages « épisodiques » dans les tragédies classiques est-il si différent de celui des personnages secondaires dans chacun des volets de la trilogie ? Ne peut-on

---

29 Pour une approche similaire qui retrouve, à travers une réflexion sur les nouvelles technologies, l'idée d'une pédagogie fondée non sur l'interprétation mais sur la réécriture des textes, voire leur interpolation, nous renvoyons aux travaux de M. Cornis-Pope ; voir en particulier M. Cornis-Pope & A. Woodlief, « The Rereading / Rewriting Process : Theory and Collaborative On-line Pedagogy. » *Intertexts: Reading Pedagogy in College Writing Classrooms*. Ed. Marguerite Helmers. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2003, p. 153-72 ; et, pour une approche plus générale, M. Cornis-Pope, *Hermeneutics and Critical Rewriting : Narrative Interpretation in the Wake of Poststructuralism*. London, Macmillan Press ; New York, St Martin's, 1992.



faire « sortir », c'est-à-dire projeter, une « tragédie d'Ériphile » du drame d'Iphigénie, comme Lucas Delvaux a su donner dans *Après la vie* une histoire propre aux « seconds rôles » du premier film ?

Si le texte n'existe pas, tout n'est donc pas permis : une théorie des textes possibles produira bien encore une forme de commentaire, en ce que, procédant à l'analyse d'un texte donné, elle établira la grammaire de ses possibles propres pour projeter à partir d'elle d'autres textes comme autant de « variantes » logiquement possibles.

L'exercice scolaire du commentaire peut de la sorte rejoindre certaines tendances de la création contemporaine, et l'enseignement des lettres se réconcilier par là avec cette tradition rhétorique qui l'a si longtemps animé. Cette perspective peut sembler toutefois sinon frustrante, du moins incomplète : si l'élève écrit, est-ce à dire que son maître n'écrira pas et se contentera de proposer des directions d'écriture ? Ou plus généralement : qui peut avoir envie de relever les défis lancés par la théorie ? À qui plaira-t-il de rendre l'impossible possible ?

### « *Qui est ce nous ?* » ou le partage des tâches

Alors même qu'il définit la force virtuelle de la théorie, G. Genette pose clairement la question du sujet de l'écriture : « Qui est ce "nous", l'invitation s'adresse-t-elle seulement au lecteur, ou le poéticien doit-il lui-même passer à l'acte, je n'en sais trop rien ». Très vite, le théoricien s'exclut du « nous », comme s'il hésitait au seuil même du programme qu'il lance : « Ce n'est certes pas l'affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime. » On peut supposer, sans grande crainte de se tromper, que G. Genette à ce stade de ses réflexions n'envisage pas *sérieusement* qu'un poéticien se mette à écrire. Mais si le poéticien n'écrit pas, qui écrira ? Et pourquoi, au fond, le poéticien ne finirait-il pas par devenir écrivain ?

Le théoricien s'en tenant jusqu'ici à un discours qui tire ses effets de la *dispositio* de l'argumentation plutôt que de son *elocutio*, c'est donc à l'écrivain de prendre la plume pour relever les défis théoriques que lui lance le théoricien. L'exemple de l'autofiction fait seule exception à la belle indifférence des écrivains pour les constructions de la théorie. Combien d'écrivains pourraient déclarer avoir trouvé la source de leur œuvre dans une spéculation théorique ? Quand bien même on décrirait la création littéraire comme un choix entre plusieurs possibles (plusieurs genres possibles, plusieurs histoires possibles, plusieurs combinaisons possibles), il n'est pas certain que ce choix soit l'objet d'un processus conscient, ni non plus que l'écrivain ait besoin d'une construction théorique pour l'accomplir. Les témoignages que livrent à la fin de ce volume deux écrivaines *par ailleurs* théoriciennes, Christine Montalbetti et Tiphaine Samoyault, semblent

confirmer cette solution de continuité entre le travail théorique et la création littéraire.

L'idée qu'un écrivain puisse venir mettre en œuvre les constructions d'un poéticien heurte frontalement notre idée même de la littérature depuis au moins le Romantisme : admettre qu'un écrivain puisse trouver hors le génie qui, par définition, lui appartient en propre, les sources de sa création met à mal l'idée de l'individualité de l'auteur. Attendre de l'écrivain qu'il applique une construction critique renverse, trop brutalement, le rapport entre la critique et le texte : car ce qu'attendrait alors de la pratique le théoricien, c'est une forme de confirmation. Ce n'est plus la réflexion qui rendrait compte de la beauté des textes mais la beauté des textes qui viendrait justifier la réflexion... Inversion de la généalogie de l'autorité littéraire qui reste assurément difficile à admettre – mais pour combien de temps ?

La tradition rhétorique nous rappelle aussi cette vérité plus simple que le rhéteur qui spéculé sur les textes est bien souvent lui-même un producteur de texte. Si nous ne pouvons admettre que l'écrivain écrive à la suite du théoricien, pourquoi ne pas accepter que le théoricien écrive lui-même ? Nombre des contributions ici réunies en témoignent : les théoriciens sont capables de décrire une œuvre possible, notamment d'en imaginer la structure, voire d'en raconter quelques scènes, au mieux d'en inventer une ligne – mais ils ne passent pas facilement à l'acte. La conception romantique de l'auteur n'est pas seule en cause : Platon différait de son côté à réécrire Homère, donnant en prose seulement sa version de l'*Iliade* – faute d'être poète, il ne prétend livrer qu'un « à peu près »<sup>30</sup>. Comme si, dès Platon, le théoricien pouvait concevoir l'idée mais non pas véritablement écrire avec les mots et le style de l'écrivain. Là aussi la voie de l'*elocutio* semble fermée. Une rapide prise de recul historique pourrait néanmoins montrer que cette situation a été différente et qu'elle pourra, donc, évoluer un jour. D'abord, comme on l'a rappelé avec G. Genette, le partage entre fonction critique et fonction poétique est relativement récent et les critiques d'*Horace* ou du *Cid* diffèrent des modernes commentateurs, on l'a dit, en ce qu'ils seraient susceptibles à un autre moment de leur vie (voire de leur journée) d'écrire une tragédie fort proche de celle qu'ils blâment ou dont ils font l'éloge. Ensuite, on ne saurait négliger un des lieux où le théoricien et avant lui le rhéteur est toujours susceptible d'écrire sinon tout le texte, du moins des fragments du texte qu'il est en train de concevoir : il s'agit de l'exemple qui vient illustrer un propos théorique. C'est dans la *Rhétorique à Herrenius*<sup>31</sup>, sur laquelle C. Noille-Clauzade nous propose plus loin de

---

30 « Cela donnerait quelque chose comme cela (*eiche an ôde pôs*). Je parlerai sans utiliser de mètres car je ne suis pas poète (*phraso de aneu metrou. Ou gar eimi poiètikos*) Platon, *République*, loc. cit., Nous traduisons.

31 *Op. cit.*, IV, 1-10.

revenir, que l'on trouve pour la première fois l'idée explicite que le rhéteur doit écrire lui-même ses exemples, non seulement parce que des exemples forgés seront forcément mieux adaptés au propos théorique, mais aussi parce que c'est seulement en produisant des exemples que le maître pourra asseoir son autorité auprès de l'élève. Quand un G. Genette rajoute deux syllabes à un vers de Valéry ou quand il réécrit le début de *La Recherche du Temps perdu*, c'est dans cette tradition de l'exemple forgé qu'il s'inscrit.

C'est peut-être vers cette fusion entre texte critique et texte créatif que s'orientera un jour, sur les pas de Borges (guidé par P. Ménard), la théorie des possibles littéraires. Entre un commentaire qui décèle les possibles d'un texte et une réécriture qui exploite ces possibles, la distance n'est pas si grande que veulent bien le dire les authentiques auteurs... Les livres de P. Bayard indiquent l'un des plus gais chemins – qu'il s'agisse de refaire l'enquête d'Hercule Poirot pour savoir enfin qui a bien pu tuer Roger Ackroyd, ou qu'avec plus d'ambition on se propose d'améliorer les œuvres ratées.<sup>32</sup>

Deux autres textes de G. Genette, sur lesquels se referme (ou s'ouvre ?) le volume de *Figures IV* (1999), font par d'autres voies la même démonstration que commentaire et réécriture peuvent être deux affluents du propos théorique. Dans le chapitre intitulé « Trois traitements de texte » sont proposées trois réécritures de trois pages de Chateaubriand, Butor et Flaubert. Dans les trois cas, G. Genette suppose que l'auteur aurait omis de biffer dans la version *princeps* des bribes élaborées dans ses brouillons. Ces réécritures se donnent ainsi comme une réflexion théorique « appliquée » et sur la critique génétique et plus largement sur la notion de variante ; elles offrent également comme un complément à la poétique de l'hypertextualité, puisque G. Genette avait omis de signaler dans *Palimpsestes* cette manière de réécrire ; enfin ces pages constituent un excellent exemple de commentaire rhétorique qui prend en compte, *de facto*, tout ce que le texte aurait pu être autant que ce qu'il est. Quant au dernier texte du recueil, intitulé « Capriccio », il vient troubler, sans doute intentionnellement, le statut même de l'ouvrage : quelle peut bien être la finalité exacte de cette description de Venise, dont G. Genette dit seulement qu'elle peut « aussi » se lire « comme un pastiche nostalgique – on devinera aisément de quoi » ? Est-ce à dire que G. Genette a ultimement franchi les bornes, qu'il cède au « caprice » d'écrire après s'être voué quelques décennies durant au seul propos théo-

---

32 *Qui a tué Roger Ackroyd ? et Comment améliorer les œuvres ratées?*, Minuit, 1998 et 2000. Sur ce qui sépare toutefois la démarche de P. Bayard, adossée à l'herméneutique psychanalytique, d'une théorie des textes possibles, voir les comptes rendus de ces deux ouvrages donnés par M. Escola dans *Acta fabula* : « P. Bayard contre H. Poirot. Derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd » (<http://www.fabula.org/revue/cr/7.php>) et « L'eau et le moulin » (<http://www.fabula.org/revue/cr/79.php>).

rique ? On retiendra plutôt que c'est au sein d'un recueil de textes critiques que le poéticien a choisi d'inclure ce texte et que par là encore il marque le lien, en l'occurrence assez mystérieux, entre la fonction critique et la fonction poétique. M. Charles s'était livré naguère au même jeu, en affabulant, à la fin de *L'Arbre et la Source*, une fiction de la mort de Bergotte, à la fois commentaire et réécriture de Proust, et prouve par l'exemple que de la réflexion théorique à l'invention, il n'y a qu'un pas.

Un pas à franchir ou peut-être encore une case blanche à remplir : on a dit qu'au début de *Palimpsestes*, G. Genette s'interrogeait sur le possible recouvrement des pratiques hypertextuelles par la fonction métatextuelle ; s'il nous fallait, en un bel effort métaréflexif, dégager une case blanche de la théorie des possibles littéraires, ce serait pour concevoir et dessiner ce mélange de commentaire, de réécriture et de théorie. Mais la case n'est déjà plus vraiment blanche, si l'on accepte d'y verser les quelques exemples précédemment mentionnés...

Une pratique serait-elle donc en train de naître de la spéculation ? Et cette perspective, qui pour la poétique représente un rêve mais aussi l'émergence d'un nouveau paradigme, une « suggestion » comme le dit Genette (voire « un *capriccio* ») mais aussi une nouvelle manière et de théoriser et de lire, contribuera-t-elle à donner à la théorie littéraire une valeur, voire comme une beauté ? C'est bien possible. Ce n'est en tout cas pas impossible...

Marc Escola et Sophie Rabau

## Logique et ontologie de la « case aveugle » : sur le statut du possible en littérature

L'idée d'élaborer une théorie des possibles littéraires à partir d'une recherche de « cases aveugles » soulève un certain nombre d'interrogations relatives au possible. Nous voudrions montrer que les chances d'inventer des possibles littéraires dépendent d'une certaine position philosophique à l'égard du possible qui engage aussi le statut de la littérature.

### *Impossibilités logiques, possibilités réelles*

La case aveugle désignerait une impossibilité logique dans le cadre de la théorie littéraire. Mais, nous savons, par exemple, que ce que Philippe Lejeune considérait, dans *Le Pacte autobiographique*<sup>1</sup>, comme une impossibilité logique, une contradiction interne de la théorie, à savoir que le héros d'un roman déclaré comme roman puisse porter le nom de son auteur, est devenu une possibilité réelle lorsque Serge Doubrovsky a relevé le défi théorique en écrivant *Fils*<sup>2</sup>.

Peut-on, dès lors envisager de tirer parti d'impossibilités logiques de la théorie pour se mettre en quête de possibles littéraires ? C'est du moins ce que suggère Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit*, en évoquant la possibilité d'un récit homodiégétique en focalisation externe, dans sa typologie des situations narratives, lorsqu'il écrit :

Il y a dans ce tableau une case vide, où pourrait venir se loger une sixième situation, celle d'une narration homodiégétique-neutre. Ce sixième type, Linvelt l'évoque pour le rejeter, estimant « qu'une telle construction théorique transgresserait les possibilités réelles des types narratifs ». Une telle abstention peut sembler la sagesse même, mais je me demande s'il n'y a pas davantage de sagesse encore (toute différente, il est vrai) dans ce principe de Borges, qu'il « suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe ». Si l'on admet cette vue optimiste, ne serait-ce que pour sa force d'encouragement, le livre en question doit bien exister quelque part sur les rayons de la bibliothèque de Babel.<sup>3</sup>

---

1 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975; rééd. « Points-Essais », 1996.

2 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977, rééd. Gallimard, Folio, 2001.

3 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983, p. 83.

L'argument de Linvelt semble suggérer que la théorie doit s'en tenir à une fonction descriptive des types narratifs réels, ou actuellement connus. Sa « sagesse » consiste ainsi à refuser que la théorie puisse précéder la littérature. Mais en parlant de « possibilités réelles des types narratifs », il suppose que ces types narratifs sont ontologiquement fondés. Cela implique que toutes les possibilités des types narratifs sont déjà inscrites dans le principe même de leur définition que l'on fait simplement correspondre aux possibilités déjà éprouvées. On peut cependant se demander si les possibilités d'une chose sont toutes impliquées dans sa définition. La question est de savoir si l'on peut, ici, conférer un statut ontologique à une définition descriptive des situations narratives. La conséquence, qu'entrevoit Genette, en serait une limitation du champ des possibilités encore inexplorées de la narration. Linvelt confond une impossibilité logique de la théorie avec une impossibilité réelle parce que rien d'actuel ne correspond à la case vide du tableau. Pourquoi ne pas envisager d'intégrer à la théorie ses propres impossibilités logiques, en pariant sur la possibilité qu'un jour la réalité elle-même relève le défi théorique ? Toutefois, ne franchit-on pas un autre saut ontologique, en sens inverse, lorsqu'on confère une existence, même si elle reste de l'ordre du possible, à ce qui est simplement concevable ? Dans la bibliothèque de Babel, tous les livres possibles existent. Lorsqu'on met la main sur un livre encore inconnu, un possible est actualisé. Si la théorie littéraire prend appui sur l'image d'une bibliothèque de Babel, elle peut s'assurer que toutes les impossibilités logiques actuelles correspondent à une réalité non encore actualisée.

Nous voudrions réfléchir sur ce qu'implique d'un point de vue ontologique, l'image d'une bibliothèque de Babel à laquelle une théorie de la littérature pourrait donner accès de manière aussi bien prospective que rétrospective. Nous verrons qu'en dépend une certaine conception du possible, et que la question d'une théorie des possibles littéraires se pose en fait à deux niveaux, de statuts ontologiques distincts. L'un de ces niveaux pourrait correspondre à ce que l'on appelle en philosophie un *réalisme modal*, et l'autre à l'idée d'un *possible sans aucune antériorité par rapport au réel*.

### ***Le monde théorique des possibles littéraires***

Pour le théoricien inspiré par la fiction borgésienne, la bibliothèque de Babel contiendrait tous les livres écrits et ceux non encore écrits. Chaque livre y existerait au moins en puissance et le critique y aurait un accès privilégié. Sa tâche ne serait plus seulement de théoriser sur ce qui est déjà écrit, mais de révéler les possibles que la pratique littéraire devrait actualiser. Il aurait la liberté d'élargir son domaine d'action du réel aux possibles. Le

champ total de la littérature serait pré-déterminé. On aurait alors réussi à inclure dans le concept de littérature tout ce qui peut lui arriver.

Cette bibliothèque de Babel imaginaire s'apparente à une conception du possible traditionnellement représentée par le réalisme modal. Le réalisme modal est la thèse philosophique selon laquelle les concepts modaux correspondraient à des réalités objectives. Pour Aristote, philosophe par excellence du réalisme modal, il y a du possible, parce que certains êtres ou certaines propriétés ne sont qu'en puissance, et non pas en acte. Le réalisme modal affirme la réalité du possible et dans le réalisme modal, la logique modale se fonde sur la notion d'un possible ontologique. On y suppose l'existence d'une structure ontologique préexistante où le possible est le nom qu'on pourrait donner à un réel non encore réalisé, mais déjà là, en puissance d'être réalisé, existant pour la pensée. Cette structure ontologique préexistante correspond dans l'image de la bibliothèque de Babel, à une universalité qui résume en elle l'essence de tous les possibles littéraires qu'ils soient réalisés ou en puissance de l'être. Mais si, idéalement, une telle universalité est concevable – après tout, la fiction de Borgès nous permet de l'imaginer – que peut-il en être dans la pratique même d'une théorie littéraire ?

Lejeune dit, à propos de l'impossibilité théorique correspondant à une case aveugle « libre à chacun de déclarer la chose possible, mais il faudra alors partir d'une autre définition »<sup>4</sup>. Le problème est de savoir si une définition formelle peut impliquer un possible littéraire. Cette question comprend aussi celle du rapport de la littérature avec la théorie littéraire. À supposer que l'on puisse définir une « littérarité », celle-ci peut-elle être définie *a priori* ? Si tel était le cas, cela supposerait, comme l'a indiqué Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, qu'à chaque définition formelle corresponde une essence dont il suffirait de développer le programme interne en fonction « de relations systématiques avec une totalité appelée "littérature" ou "poésie" »<sup>5</sup>. Mais la théorie littéraire peut-elle ainsi faire fi des conditions historiques, contextuelles, pragmatiques dans lesquelles une forme littéraire prend naissance ? Il s'agit de savoir à quoi peut prétendre une théorie des possibles littéraires. Une théorie littéraire peut-elle légitimement se situer en amont de la pratique littéraire ? Peut-on lui conférer une fonction autre que descriptive ? Le statut d'une case aveugle, si elle est le signe d'un certain rapport du rhétorique au littéraire, est-il celui d'une règle arbitraire ou d'une forme *a priori* ?

Il y a une différence entre le fait de chercher des structures communes, des fondements, des règles *a priori*, ce à quoi semble se prêter la théorie littéraire lorsqu'elle se prend au jeu des tableaux à double entrée, et le fait

---

4 *Op. cit.*, p. 33.

5 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 63.

de poser des contraintes formelles ou des règles arbitraires et d'essayer de s'y conformer, ce que font de nombreux écrivains, et plus particulièrement les oulipiens. Dans le premier cas, on incorpore un principe normatif aux processus linguistiques, indépendamment des usages qu'ils sont susceptibles de prendre dans des œuvres littéraires données, ou encore, on prélève, sur une base empirique constituée par un horizon d'usages et de règles, l'histoire littéraire, les conditions auxquelles ces usages et ces règles seront subordonnés. Dans le second cas, les règles ne se fondent sur aucune structure ontologique préalable, c'est l'usage et la pratique qui créent le possible.

Supposons qu'une théorie fondée sur le présupposé de la case aveugle puisse définir *a priori* des possibles littéraires. Peu importe qu'ils soient actuellement déclarés impossibles, toute impossibilité actuelle ne cacherait en fait qu'une possibilité en puissance d'être réalisée. On peut se demander ce qui pourrait freiner l'imagination théorique puisqu'aucune contrainte réelle, d'ordre pratique ou linguistique, ne saurait retenir l'élan possibiliste. Y aurait-il un critère susceptible de réglementer la prospection des possibles, sachant qu'aucune impossibilité ne saurait être écartée puisqu'elle ne serait impossible que provisoirement ? La question est alors de savoir si un tel critère *a priori* est pensable. La recherche d'un critère *a priori* suppose d'envisager toutes les cases aveugles afin de couvrir le domaine entier de la bibliothèque de Babel. Or, une telle recherche impliquerait une régression à l'infini. Nous nous heurtons ici à la question des fondements d'une théorie. Le problème s'apparente à celui de la recherche d'un inconditionné ou d'un noyau universel. Une prospection de ce genre ressemblerait au paradoxe de Cantor de l'ensemble de tous les ensembles, qui a conduit à la crise des fondements logiques des mathématiques au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le cas de ce paradoxe, le seul moyen de parvenir à un fondement ultime serait de supposer que le principe au fondement duquel il se trouve ne puisse lui être appliqué. Il faudrait que l'ensemble de tous les ensembles ne puisse se contenir lui-même. C'est là le paradoxe et l'exemple concret de l'échec de toute recherche de fondements<sup>6</sup>.

Le problème de la recherche d'un critère *a priori* ou d'une case aveugle de toutes les cases aveugles est celui d'une théorie qui ontologise le pur formel. Forger un concept ou une règle *a priori* et vouloir ensuite que la réalité s'y conforme, revient à franchir un pas métaphysique qui ne se justifie pas. On attribue à des définitions la propriété de contenir la règle qui

---

6 C'est à ce niveau de généralité que l'on pourrait trouver quelque parenté entre la case aveugle en théorie de la littérature et la case vide du structuralisme. Pour le structuralisme, la case vide est ce qui rend possible le jeu, ce qu'on ne peut réellement désigner, mais qui est au principe de toute structure. À ce titre, le structuralisme n'échappe pas au problème qui vient d'être évoqué. Sur la question des rapports entre la case aveugle et la case vide du structuralisme, voir ici même l'article de Vincent Debaene.



dominera, *a priori*, ses applications. Mais peut-on imaginer une règle *a priori*, qui répondrait à la fonction de règle, sans jamais avoir été appliquée ? Le seul moyen d'envisager une règle *a priori* est peut-être de lui reconnaître son caractère arbitraire. En outre, même arbitraire, la règle ne prend réellement sa valeur que dans son usage, car elle ne peut s'ajouter de l'extérieur à nos énoncés et à nos usages. À partir du moment où la théorie ne se pense plus comme simplement descriptive, mais qu'elle veut fournir une structure qui comprendrait toutes les modalités, elle prend le risque d'essentialiser le formel, et par là de se trouver face à un choix de possibilités qui restent liées aux conditions de départ. C'est ce qui se produit lorsqu'on tente d'extraire d'un ensemble de pratiques et d'habitudes de langage donnés, un noyau de règles ou de conditions auquel on voudrait attacher une fonction causale potentielle. L'impossibilité à laquelle correspond une case aveugle au sein de la théorie dépend en effet d'attendus théoriques eux-mêmes fonction de pratiques qui entrent dans la constitution de nos catégories, des genres ou des styles. En définitive, les potentialités associées à la case aveugle restent dépendantes de définitions préalables. Or, nos concepts, nos définitions ne sont pas exclusifs d'autres concepts ou d'autres usages. Et dans ce cas, les alternatives qui peuvent leur être associées n'entrent dans aucune case aveugle préétablie par la théorie, puisque le but est précisément d'imaginer d'autres alternatives.

Il s'agit donc de savoir si une théorie potentielle pourra échapper au risque de se trouver limitée par les conditions de départs sur lesquelles elle se fonde et si, par définition, elle ne passera pas à côté d'un certain nombre de possibles. Si l'entreprise de la théorie potentielle consiste à chercher les conditions de possibilité de l'ensemble des textes ou des jeux littéraires, la question de la *possibilité* est alors destinée à produire du *nécessaire* et la démarche est celle d'une interprétation causale. Mais là où le théoricien devait se faire attentif à la richesse des possibles, l'interprétation causale privilégie un modèle unique. En remontant la chaîne des causes jusqu'au point de faire apparaître un *a priori*, une structure commune, une cause soustraite à l'ordre des causes, il se prive inévitablement d'autres alternatives et d'autres possibles. Wittgenstein suggérait quelque chose de cet ordre lorsqu'il disait à ses étudiants :

En philosophie, on se sent obligé de regarder un concept d'une certaine façon. Ce que je fais, c'est de suggérer et d'inventer au besoin des façons différentes de le considérer. Je vous place en présence d'éventualités auxquelles vous n'aviez pas songé auparavant. Vous pensiez qu'il y avait une possibilité ou seulement deux tout au plus, mais je vous montre qu'il doit y en avoir d'autres. *En outre, je prouve qu'il était absurde d'attendre du concept qu'il se conforme à ces possibilités restreintes.*<sup>7</sup>

---

7 Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier brun et le Cahier bleu*, trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1965.

Mais ce type de pensée non fondationnelle et non essentialiste, implique une autre manière d'envisager le possible.

### *Inventer d'autres possibilités*

Bergson, dans un essai intitulé « Le possible et le réel », dit à propos d'un interlocuteur qui lui demande comment il conçoit « la grande œuvre dramatique de demain » : « Je vis bien qu'il concevait l'œuvre future comme enfermée, dès alors, dans je ne sais quelle armoire aux possibles ; je devais, en considération de mes relations déjà anciennes avec la philosophie, avoir obtenu d'elle la clef de l'armoire ».<sup>8</sup> Dans le même texte, Bergson affirme que si nous remettons le possible à sa place, « l'évolution devient alors tout autre chose que la réalisation d'un programme ; les portes de l'avenir s'ouvrent toutes grandes : un champ illimité s'offre à la liberté »<sup>9</sup>. Ici, la recherche des possibles ne présuppose pas l'existence ontologique de virtualités non encore réalisées. Le possible évoqué n'a pas d'antériorité sur le réel. Musil, dans *L'Homme sans qualités*, suggère par la voix d'Ulrich, ce qu'on pourrait appeler ici une philosophie du possible :

Un événement et une vérité possibles ne sont pas égaux à un événement et une vérité réels moins la valeur « réalité », mais contiennent selon leurs partisans, quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelles.<sup>10</sup>

Nous entrevoyons à présent ce qu'il pourrait être reproché à une théorie littéraire qui se présenterait comme un programme à réaliser. L'idée d'un possible totalement contingent, ne reposant sur aucune ontologie pré-existante, pourrait offrir d'autres perspectives à la théorie littéraire en lui évitant les impasses que nous avons relevées. Mais de quelle façon la théorie pourrait-elle envisager de développer les potentialités de la littérature à partir d'une telle conception du possible ?

Les travaux de l'Oulipo peuvent apparaître comme l'illustration de cette conception du possible. La question des possibles littéraires se situe peut-être au cœur même de la notion oulipienne de potentialité<sup>11</sup>. Il ne s'agit pas d'un

8 Henri Bergson, *Œuvres*, Paris, PUF, (3<sup>e</sup> éd.) 1959, p. 1340.

9 *Ibid.* p. 1343.

10 Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome I, trad. P. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1956, 1982, p. 18, extrait du chapitre 4 intitulé « S'il y a un sens du réel, il doit y avoir un sens du possible ».

11 Voir la contribution de Christelle Reggiani qui fait très justement remarquer qu'il existe différentes acceptions de la notion de potentialité parmi les oulipiens. Je privilégie volontairement ici la version de Jacques Roubaud pour les perspectives qu'elle me paraît offrir sur la question des possibles littéraires.

système théorique dont le but serait de « découvrir » les structures *a priori* de notre langage, renfermant à l'avance les seules possibilités que nos usages nous permettent d'envisager, mais d'une méthode visant à faire apparaître d'autres usages et inventer d'autres possibilités. Afin de renouveler les procédés littéraires, les oulipiens ont proposé de se comporter vis-à-vis du langage comme s'il était mathématisable : « L'épuisement de la tradition, représentée par les règles, est le point de départ de la recherche d'une *seconde fondation* : celle des mathématiques »<sup>12</sup>. Raymond Queneau explique que le but des travaux de l'Oulipo est de « proposer aux écrivains de nouvelles "structures", de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire »<sup>13</sup>. Les potentialités de la structure se situent dans sa réalisation, sous forme d'objet littéraire. Elles ne sont pas impliquées *a priori* dans la structure, comme s'il suffisait ensuite de les déployer. La notion de structure n'a pas exactement la même acception que pour le structuralisme ou pour toute pensée fondationnaliste. Jaques Roubaud remarque qu'elle est un mode d'organisation attaché à la notion de contrainte<sup>14</sup>. À la différence du sens qu'elle prend dans le structuralisme, elle ne représente pas la prééminence de l'ordre signifiant par rapport au réel. Les possibles naissent de la confrontation de la « liberté » de la structure avec les contraintes du milieu (linguistique et autre) dans lequel elle s'inscrit<sup>15</sup>. Ici, nous n'avons pas affaire à l'actualisation de possibles en attente d'être réalisés. Nous sommes en présence d'une possibilisation du réel plutôt que d'une actualisation du possible. La structure joue le rôle d'opérateur du possible. Mais ce possible n'est jamais prédéterminé. Il se construit en même temps qu'il construit le réel. Certes le classement systématique des contraintes établi par Queneau, dans la table de Queneief<sup>16</sup>, fait apparaître des cases vides « qu'il importe, comme l'a fait remarquer Jacques Roubaud, de combler, par une quelconque alchimie oulipienne »<sup>17</sup>. Mais ce tableau n'illustre pas un système théorique qui aurait pour fin de justifier des préalables à toute pratique d'écriture. Comme le disait Queneau dans une présentation de la Littérature potentielle, « nous allons de l'avant sans trop raffiner. Nous essayons de prouver le mouvement en marchant »<sup>18</sup>. Le seul moyen de faire une démonstration oulipienne reste encore de composer un texte selon la ou les contraintes choisies. Rien ne permet de prédire

12 Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », *Oulipo Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1988, p. 66.

13 Raymond Queneau, « Littérature potentielle », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Idées », 1965, p. 321.

14 *Op. cit.*, p. 67.

15 Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 69.

16 Semblable à la table de Mendeleïev qui dispose les éléments chimiques.

17 *Op. cit.*, p. 56.

18 Raymond Queneau, *op.cit.*, 322.

les conséquences de l'énoncé d'une contrainte. Les possibles littéraires ne sont pas antérieurs à l'actualisation d'une contrainte par la pratique de l'écriture. La contrainte ne *révèle* pas des possibles, elle les *prescrit*. La méthode reste purement formelle et arbitraire<sup>19</sup>. La potentialité oulipienne se situe en aval de la contrainte, dans le texte littéraire, qui doit exprimer toutes les potentialités prescrites<sup>20</sup>.

On voit par là ce qui distingue la méthode oulipienne d'une théorie des possibles littéraires qui se fonderait sur le présupposé de la case aveugle. Les oulipiens sont tous, en même temps, des écrivains. Leurs travaux de recherche sont indissociables de leur pratique d'écriture. Ces travaux montrent par eux-mêmes que l'activité de conception des possibles littéraires est semblable à l'activité permettant d'en étendre les applications. On doit alors s'interroger sur la façon dont la théorie – qui s'élabore, par définition, en dehors de toute application pratique – peut s'employer à la recherche de possibles littéraires.

### *Une littérature pensée et pensante*

Si les possibles littéraires ne peuvent se loger *a priori* au sein d'une théorie, ne lui accorde-t-on pas un pouvoir démesuré en lui confiant la charge d'une prospection des possibles ? La théorie littéraire peut-elle se soustraire aux contingences historiques, aux formes de vie, aux pratiques dans lesquelles s'inscrivent les textes littéraires ? La prospection théorique de possibles littéraires privilégie la recherche de lois structurelles internes du langage par rapport à une approche en terme d'usages. Mais la littérature dans sa pratique même conserve la liberté d'entériner ou non l'existence de structures *a priori* conçues par référence à des modèles de rationalité théorique. Les défis à relever que représenteraient les impossibilités révélées par les cases aveugles sont issus du modèle de rationalité théorique qui les ont engendrées. Par conséquent, les limites qui leur sont attachées sont celles que la théorie a préalablement fixées. Or, ni la règle, ni la signification n'existent de manière informelle ou virtuelle. Il ne suffit pas de décider de l'usage ou d'établir des règles, car seul l'usage peut décider de la signification de la règle. L'œuvre littéraire n'est pas l'exemplification d'un système théorique sous-jacent. Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité* souligne « l'événementialité propre de la littérature »<sup>21</sup> :

---

19 Les contraintes et les règles de la poétique traditionnelle sont également arbitraires. Mais, le fait précisément, qu'elles soient traditionnelles et fortement ancrées dans l'histoire tend à les placer au-delà de l'arbitraire. L'habitude et la répétition ont en quelque sorte transmué l'arbitraire en nécessité.

20 Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 69.

21 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2002, p. 14.

Aussi « spéculatif » qu'il se veuille, l'art se doit d'éprouver ses spéculations dans des expérimentations qui les avèrent. Là demeure son réel qui met parfois au défi ses « idées » préalables. [...] L'art se nourrit certes d'« idées », mais il ne saurait demeurer purement spéculatif. Et c'est finalement par leurs impasses ou par leurs réussites formelles que se jugent les innovations esthétiques.<sup>22</sup>

L'expression théorique de « possibles » littéraires se heurte aussi, on le voit, à leur mise en forme littéraire. Les inventions littéraires peuvent finalement différer de celles qu'aurait pu prévoir la théorie. Car les œuvres sont le résultat d'un inévitable réajustement de la théorie par leurs implications formelles.

En outre, la question d'une théorie des possibles littéraires intéresse aussi celle des conditions pragmatiques dans lesquelles la littérature prend naissance. La littérature ne se fait pas dans un pur royaume théorique détaché de nos usages ordinaires du langage, d'un monde commun de croyances, de désirs, de pratiques partagés, d'expériences humaines à partir desquelles peuvent aussi prendre corps les œuvres littéraires, bref d'un hors-texte. Les possibilités littéraires dépendent aussi de l'enracinement pratique de la littérature dans une forme de vie.

Dans le passage de *Nouveau Discours du récit* évoqué plus haut, Genette considère le fait que la case aveugle de son tableau n'ait pas encore trouvé l'œuvre qui l'actualiserait dans la bibliothèque « comme une simple donnée de fait, qui ne répond pas à la question plus noble (“plus théorique”) : une narration à focalisation externe rigoureuse est-elle *possible* ? »<sup>23</sup>. Le problème est qu'ici la question « théorique » du *possible* dépend de l'usage. La possibilité de nouveaux jeux de langage ne peut dépendre de possibilités que le concept d'une chose contiendrait préalablement. En outre, pour reprendre les termes de Wittgenstein, il est absurde d'attendre du concept qu'il se conforme à ces possibilités restreintes. Genette évoque le problème des impossibilités logiques dans le langage, et choisit un exemple susceptible de lui fournir une réponse : une phrase telle que « le tintement de la glace sembla me donner une brusque inspiration » est considérée comme « impossible » ou « absurde »<sup>24</sup>. La question, pour lui, est de savoir si l'on peut énoncer des propositions « absurdes » et si de tels énoncés sont, pour le lecteur, acceptables *en vertu de* leur actuelle anomalie. Sa réponse est la suivante : « ce que le “sentiment linguistique”, toujours en retard d'une phrase, refuse aujourd'hui, il pourrait bien l'accepter demain sous la pression de l'innovation stylistique »<sup>25</sup>. Il reste à savoir en quoi consiste cette innovation stylistique. On ne peut en tout cas rien en dire tant que l'énoncé demeure détaché

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 85.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>25</sup> *Id.*

de tout contexte. Et peut-être que seule une mise en contexte, comme la mise en contexte fictionnelle, par exemple, peut engendrer l'innovation stylistique dont parle Genette. Le tout étant de trouver la bonne. Mais n'est-ce pas, précisément, l'art de l'écrivain ? Une mise en contexte peut faire perdre son absurdité à une proposition isolée telle que « Le tintement de la glace sembla me donner une brusque inspiration ». On peut imaginer, par exemple, un personnage racontant un rêve dans lequel il s'est vu agir, dire « Le tintement de la glace sembla me donner une brusque inspiration ». La nécessité d'un ancrage dans un contexte de pratiques partagées montre que l'innovation stylistique ne peut se concevoir *a priori*. Musil écrivait : « Qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement elle ne serait qu'une impossibilité »<sup>26</sup>. Il se pourrait que la recontextualisation de l'impossibilité débusquée par la théorie en fasse apparaître des usages variés, dont peu correspondront en définitive à celui que la théorie avait cru pouvoir inventer.

Il paraît nécessaire d'admettre, comme l'exprime Laurent Jenny, que « la littérature est à la fois "pensée" et "pensante" »<sup>27</sup>. Nous avons vu que la théorie ne peut injecter directement des possibles dans la pratique littéraire, parce que les possibles ne sont pas préalablement contenus dans le concept d'une chose. La théorie se heurte inévitablement aux implications formelles des œuvres littéraires. Le théoricien doit donc accepter que la pertinence de ses catégories ne se révèle jamais qu'au moment de leur mise en usage et se laisser surprendre, voire contredire par des possibles que sa logique interne n'avait pu envisager. Il se pourrait qu'une théorie des possibles littéraires ne puisse alors trouver une fécondité que de manière indirecte dans la pratique littéraire, les inventions littéraires s'effectuant par un bouleversement de l'ordre théorique plutôt que par son application. La théorie ne se situerait alors pas seulement en amont de l'écriture mais aussi en aval dans un jeu historique de perpétuelle révision.

Nancy Murzilli

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 296.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 12.

# Les théories non écrites, du XVII<sup>e</sup> siècle à Aristote : la logique de l'évitement en rhétorique et en poétique

Pour reprendre une métaphore d'Aristote aussi élégante qu'économique<sup>1</sup>, avançons pour commencer que la théorie littéraire est un analogon de la philosophie : toutes deux travaillent « dans » le concept, elles œuvrent à des modèles rationnels pour rendre compte ici de l'écriture, et là, pour aller vite, de l'homme. Mais qu'est-ce qu'un système conceptuel ?

Une doctrine philosophique est au début une description vraisemblable de l'univers ; les années tournent et c'est un pur chapitre – sinon un paragraphe ou un nom – de l'histoire de la philosophie.<sup>2</sup>

Si la théorisation littéraire est bien une branche de la philosophie, Borges nous rappelle la proximité entre un système conceptuel et une description vraisemblable de l'univers, c'est-à-dire, si l'on comprend bien, une fiction. Ajoutons ici en guise de préambule : avec les théories non écrites, engouffrées dans les cases aveugles des discours doctrinaux élaborés, nous nous déportons du consensus vers les marges et du possible vers l'impossible ; le lien fictionnel est alors simplement compliqué ; nous sommes en présence d'une description invraisemblable, et la théorie que nous ne pouvons ou ne voulons concevoir (*i.e.* voir), peut être nommée théorie-fiction, dans l'univers de laquelle quelques rares écrivains se sont installés, secrets confrères des auteurs de science-fiction. C'est donc à un parcours (épistémologique) dans ce merveilleux théorique que le lecteur est ici convié.

## *L'aveuglement d'Averroès : « tragœdia » et « comœdia » (Borgès)*

La case aveugle surgit parfois, sous le regard incrédule du théoricien, comme une limite à son univers conceptuel, comme un impensable de sa théorie, comme une langue intraduisible : on aura reconnu l'expérience psychologiquement éprouvante d'Averroès (toujours selon Borges) :

---

1 Voir Aristote, *Rhétorique* I, ch. 1, 1354 a 1, éd. M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres (1938), 1991.

2 Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, dans *Fictions*, Paris, Gallimard (1956, trad. 1957), 1981, p. 72.

La veille, deux mots douteux l'avaient arrêté au seuil de la *Poétique*. Ces mots étaient « *tragædia* » et « *comædia* ». Il les avait déjà rencontrés, des années auparavant, au livre troisième de la *Rhétorique* ; personne dans l'Islam n'entrevoit ce qu'ils voulaient dire. En vain, il avait fatigué les traités d'Alexandre d'Aphrodisie. En vain, compulsé les versions du Nestorien Hunain ibn-Ishaq et de Abu Bashar Meta. Les deux mots arcanes pullulaient dans le texte de la *Poétique* : impossible de les éluder. [...]

Les muezzins appelaient à la prière de la première aube quand Averroës rentra dans sa bibliothèque. [...] Quelque chose lui avait révélé le sens des deux mots obscurs. D'une ferme et soigneuse calligraphie, il ajouta ces lignes à son manuscrit : « Aristote appelle *tragédie* les panégyriques et *comédie* les satires et les anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les moallakas du sanctuaire. »<sup>3</sup>

Ce que ne peut penser la tradition herméneutique arabe, dans l'optique de Borges, qui n'est pas forcément innocente, c'est un des modes de la mimesis selon Aristote, à savoir la délégation narrative. Mais sommes-nous devenus des commentateurs si habiles que nous puissions avoir rempli la case vide d'Averroës ? Rien n'est moins sûr, si l'on relit attentivement les annotations de J. Lallot et R. Dupont-Roc dans leur édition de la *Poétique*. Voici comment le texte d'Aristote est traduit :

Il y a encore une troisième différence entre ces arts : le mode selon lequel on peut représenter chaque objet. En effet il est possible de représenter les mêmes objets et par les mêmes moyens, tantôt comme narrateur [*litt.* : en étant l'auteur des discours] – que l'on devienne autre chose (c'est ainsi qu'Homère compose) ou qu'on reste le même sans se transformer –, ou bien tous peuvent, en tant qu'ils agissent effectivement, être les auteurs de la représentation.<sup>4</sup>

Et voici ce que nos commentateurs modernes ont compris :

[...] dans l'autre type de représentation, *tous, en tant qu'ils agissent et passent effectivement à l'action, sont les auteurs de la représentation*. La seconde moitié de la phrase a été généralement considérée comme corrompue et pratiquement impossible à construire. Nous pensons qu'il faut conserver le texte transmis, et nous construisons de la façon suivante [...]. Autrement dit, les personnages en action auxquels l'auteur délègue la parole et qui disent *je* sont ceux-là mêmes qui, sur la scène, effectueront la représentation : acteurs ou auteurs-acteurs à l'origine, la distinction ici n'est pas pertinente [...].<sup>5</sup>

3 Jorge Luis Borgès, *La quête d'Averroës*, dans *L'Aleph*, Paris, Gallimard (1962, trad. 1967), 1977, p. 117-129.

4 Aristote, *Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Le Seuil, 1980, ch. 3, 48 a 20-24, p. 39. 5 *Ibid.*, n. de J. Lallot & R. Dupont-Roc, p. 160-161.



Pas d'aveuglement, peut-être, mais beaucoup de confusion encore : le premier mode mimétique est conceptualisé sans trop de problèmes, en référence à la première lexis platonicienne de la fiction (comme mode du narratif, du récit endossé par une seule et même voix, qu'elle soit simple ou se mette à singer d'autres voix) ; les difficultés commencent avec le second mode mimétique ; l'assimiler à une délégation systématique de la narration à « ceux qui agissent » n'est pas totalement satisfaisant : d'abord parce qu'on n'arrive pas à comprendre dans ce schéma pourquoi le « genre mixte » de Platon, tantôt narration simple, tantôt narration déléguée, devient ici une sous-variante de la narration simple ; et ensuite parce que dans la formulation littérale d'Aristote est exclue une pensée du jeu, du ludique, du comme si : les « hommes qui agissent » ne sont pas dits acteurs, mais « auteurs ».

Or, c'est bien à cela que tend implicitement la nouvelle de Borgès : à nous présenter la culture arabe classique comme une civilisation qui exclut le jeu de son mode de pensée, même s'il resurgit par la bande, dans la pratique des enfants. Sans ludique, pas de dramatique : imaginer une pratique de la poésie où interviennent les êtres héroïques ou comiques de la fiction, chacun à leur tour en agissant, est impensable.

D'où une traduction (intégration théorique) des deux genres théâtraux avec ellipse de la dimension dramatique, ou plutôt identification du déplacement dramatique au déplacement métaphorique, comme le souvenir d'Afrique l'a suggéré à Averroès<sup>6</sup>.

La nouvelle de Borgès fictionnalise ainsi le thème de la case aveugle dans l'aveuglement d'Averroès, en le présentant comme fermeture d'un système incapable de comprendre un autre système. Averroès ou comment rendre possible l'impossible – par renforcement du système, bien entendu ; avec dans le cas présent, un « effet en retour » inversé : à savoir que ce sont l'aveuglement et la solution d'Averroès qui nous sont incompréhensibles – là où les deux genres aristotéliens ne nous posent pas problème ; si tragédie et comédie sont les cases aveugles d'Averroès, l'Averroès de Borgès est notre case aveugle – même avec notre hypothèse crypto-politique du ludique comme chaînon manquant.

Bref, cette théorie-fiction biaisée nous égare plus qu'elle nous éclaire : disons simplement qu'elle allégorise l'histoire de la conversion d'une théorie dans une autre, avec les déperditions afférentes. Mais aussi, faut-il immédiatement ajouter en toute rigueur, avec, sans doute, sur d'autres plans, des gains théoriques, qu'il nous faudrait théoriser – ou encore, devant lesquels il nous faut ouvrir les yeux.

---

6 Voir la discussion sur le pouvoir de la métaphore comme art de la transposition dans Borgès, *La quête d'Averroès*, *op. cit.*, p. 126-127.

À la réflexion, en insistant sur l'écriture métaphorique des genres théâtraux, Borgès-Averroës souligne une dimension importante dans la théorisation aristotélicienne, à savoir la dimension sophistique. Nous allons pouvoir poursuivre notre enquête sur ce terrain sans trop de difficultés, en prenant comme relais à notre culture, le Grand siècle, en la personne de Corneille. Car ce que Corneille met pour nous en situation, c'est précisément le moment où la position d'Averroës bascule de la norme – de l'évidence – vers la marge, autrement dit le moment où la sophistique devient le point aveugle de la poétique.

### *Quatre situations hors-champ dans un processus de théorisation*

Le point commun entre les quatre situations de raisonnement que nous allons maintenant examiner, c'est, au niveau grammatical, la présence de marqueurs indiquant des systèmes hypothétiques ou concessifs, et où, par conséquent, au niveau de l'énonciation, s'effectue une suspension de la valeur « de référenciation » (suspension du jugement sur la vérité ou l'actualité de l'énoncé ainsi conditionné).

Autrement dit, rapportée à une situation d'argumentation – c'est-à-dire d'un point de vue logique –, la théorie-fiction occupe une fonction argumentative particulière, en ce que la théorisation qui occupe le premier plan fait de la théorie-fiction (de la case aveugle) un argument pour déployer une suite de raisonnements ad hoc. Il n'est donc pas interdit de comparer le rôle de la théorie-fiction à celui des fables dans la philosophie de Descartes (entre autres), dont on sait que la fonction est « hypothético-déductive ».

Ces situations sont épistémologiquement riches d'enseignement sur le statut logique de la case vide, dans la mesure où leur enchaînement argumentatif s'appuie sur un passage par la case vidée. Et c'est précisément cette logique d'évacuation d'une théorie hors champ théorique qui va nous intéresser.

Une première caractéristique flagrante – grossière au demeurant – est que le hors-champ théorique occupe une place cruciale à l'intérieur du système démonstratif : dans trois cas sur quatre, la théorisation s'effectue par tension entre le pôle inactuel et l'autre pôle, comme si la théorie focale (pour l'opposer à la théorie aveugle) s'établissait à l'horizon de la case aveugle et comme si cette dernière en déterminait le statut épistémologique ; en conséquence, le passage par la théorie mise hors-champ retentit sur les critères de pertinence de la théorie focale.

## ***La tragédie peut-elle être un « art de louer » ? Corneille et la définition-limite d'Averroès***

Voici le système concessif à l'intérieur duquel Corneille met hors-champ une théorie possible, à savoir celle-là même d'Averroès sur la tragédie comme genre sophistique par excellence, comme art de louer :

Je continuerai donc, s'il vous plaît, et lui dirai [*i.e.* au public] que *Don Sanche* est une véritable comédie, quoique tous les acteurs soient ou rois ou grands d'Espagne, puisqu'on n'y voit naître aucun péril par qui nous puissions être portés à la pitié ou à la crainte. [...]

Enfin je ne vois rien en ce poème qui puisse mériter le nom de tragédie si nous ne voulons nous contenter de la définition qu'en donne Averroès, qui l'appelle simplement « un art de louer ». En ce cas, nous ne lui pourrions dénier ce titre sans nous aveugler volontairement, et ne vouloir pas voir que toutes ses parties ne sont qu'une peinture des puissantes impressions que les rares qualités d'un honnête homme font sur toutes sortes d'esprits, qui est une façon de louer assez ingénieuse et hors du commun des panégyriques. Mais j'aurais mauvaise grâce de me prévaloir d'un auteur arabe, que je ne connais que sur la foi d'une traduction latine, et puisque sa paraphrase abrège le texte d'Aristote en cet article, au lieu de l'étendre, je ferai mieux d'en croire ce dernier, qui ne permet point à cet ouvrage de prendre un nom plus relevé que celui de comédie.<sup>7</sup>

Nous sommes tout d'abord en présence d'une très lourde machine démonstrative, au sein de laquelle s'effectue un retrait d'accréditation à la théorie d'Averroès : celle-ci bascule dans l'hypothétique, hors de toute poétique crédible. Or, c'est précisément en désignant ce cas hors-limite du système que Corneille valide la nécessité d'émergence d'une nouvelle et contre-théorie. Dire l'inactualité (le manque de rigueur, la faiblesse) d'une théorisation reconnue possible conforte dans son actualité une théorisation alternative (de la comédie héroïque en l'occurrence). Le système théorique promu est ainsi renforcé par délimitation de ce qui lui est extérieur.

Mais il y a plus : car la théorie évacuée, que Corneille ne veut plus penser, s'avère, à l'analyse des préfaces qu'il a écrites avant cette date, la théorie la plus anciennement ancrée en lui, la plus implicite aussi, la moins « travaillée », la moins « théorique », si l'on veut, celle qui lui a permis de penser l'art dramatique comme art du *placere* (par dosage des enrichissements et des agréments attendus par le public), avant que s'autonomise dans les paratextes des premières pièces, une théorisation rhétorique du théâtre (comme ensemble de situations de communications aux ressources oratoires variées), et avant qu'émerge, après la crise du *Cid*, une théorisation véritablement

---

<sup>7</sup> Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon, Comédie héroïque* (1649), Épître « À Monsieur de Zuylichem » (1650), dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 496-497.

poétique de la tragédie comme art du sujet et de l'intrigue<sup>8</sup>. Autrement dit, la tragédie comme art de louer constitue originellement la pensée focale de Corneille sur la tragédie, avant d'être ici, dans l'occurrence que nous considérons, mise hors-champ par renforcement d'un système théorique de plus en plus fort.

C'est ainsi que pour Corneille, l'actualité d'une théorie se définit doublement : d'abord en termes d'intégration des initiatives nouvelles, de complication conceptuelle ; mais aussi en termes de persuasion, de crédibilité (*confer* le déficit de crédibilité qui permet de mettre hors champ la théorie d'Averroès). On peut alors parler d'un double ancrage de la pertinence dans une validation rhétorique et dans une validation épistémologique.

### ***Un art sans nom, une parole sans rien : possibilité théorique et inactualité pratique chez Aristote***

Mais l'art qui fait usage seulement du langage tout nu, ou des vers, et qui, dans ce dernier cas, peut combiner entre eux différents mètres ou n'en utiliser qu'un seul, n'a pas reçu de nom jusqu'à présent.<sup>9</sup>

La démonstration d'Aristote fait entrer dans son champ une théorie (l'hypothèse d'un « logos psilois » d'une parole toute nue) qui en même temps conserve son inactualité. Quelle conséquence peut-on observer sur l'ensemble de la proposition ? Décrochée de l'actualité empirique, sa pertinence est redéfinie en termes de possibilité de droit, motivée selon une démarche systématique et générale visant à boucler la cohérence d'une théorie. Aristote est un familier de ce processus qui consiste à intégrer des points aveugles par rapport à la pratique – décrochés de toute actualité – pour établir la systémativité de la thèse focale<sup>10</sup>.

Pour Aristote, ce qui est induit par son système démonstratif (son argument *a fortiori*), c'est que l'actualité d'une théorie est pensée non pas en référence aux cas existants (en termes de vérité, si l'on veut), mais en termes de négation de la non-possibilité : bref, une théorie est actuelle en

8 Sur cette évolution, voir Ch. Noille-Clauzade, « *Le Cid* et la rhétorique des passions », dans *Lectures du jeune Corneille*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 93-110.

9 Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, ch. 1, 47 a 29- 47 b 2, p. 35.

10 Voir cet autre passage de la *Physique* (Aristote, *Physique*, éd. H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres (1926), 1983, I, 2, 184 b 15 sq. : « Il doit y avoir un principe ou plusieurs [...]. S'il y en a un seul [...] ou il est immobile ... [exs.] ... ou mobile ... [exs.], s'ils sont plusieurs, ils doivent être soient limités, soit illimités ... [exs.] ... en nombre, et s'ils sont limités, il doit y en avoir deux, trois ou quatre ou un autre nombre défini. » La rigueur entraîne la mention de tous les cas, même si, en l'occurrence, l'exemplification n'est possible que dans certains. Bref, la systémativité du raisonnement l'emporte sur son actualité.

tant qu'elle est possible. On peut parler d'un ancrage de la pertinence dans une validation logique de la théorie (logique du possible).

### ***Théorie impossible et théorie inutile : les hésitations de Pascal***

On peut observer, à propos d'une conceptualisation pascalienne (en l'occurrence, le développement sur la rhétorique de l'agrément dans la dissertation *De L'Esprit géométrique et De L'Art de persuader*), un traitement tout à fait intéressant concernant les théories envisagées, mais non écrites : Pascal opère une suspension du possible et fait basculer son argumentaire dans un va-et-vient entre théorie impossible et théorie inutile :

[...] De sorte que l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre, tant les hommes se gouvernent plus par caprice que par raison!

Or, de ces deux méthodes, l'une de convaincre, l'autre d'agréer, je ne donnerai ici que les règles de la première; et encore au cas qu'on ait accordé les principes et qu'on demeure ferme à les avouer : autrement je ne sais s'il y aurait un art pour accommoder les preuves à l'inconstance de nos caprices.

Mais la manière d'agréer est bien sans comparaison plus difficile, plus subtile, plus utile et plus admirable; aussi, si je n'en traite pas, c'est parce que je n'en suis pas capable, et je m'y sens tellement disproportionné, que je crois la chose absolument impossible.

Ce n'est pas que je ne croie qu'il y ait des règles aussi sûres pour plaire que pour démontrer, et que qui les saurait parfaitement connaître et pratiquer ne réussit aussi sûrement à se faire aimer des rois et de toutes sortes de personnes, qu'à démontrer les éléments de géométrie à ceux qui ont assez d'imagination pour en comprendre les hypothèses.

Mais j'estime, et c'est peut-être ma faiblesse qui me le fait croire, qu'il est impossible d'y arriver. Au moins je sais que si quelqu'un en est capable, ce sont des personnes que je connais, et que personne n'a sur cela de si claires et de si abondantes lumières.<sup>11</sup>

Un lien est à l'évidence établi entre inactualité et théorisation impossible. Mais il y a plus : la suspension du possible pour la seule version théorique acceptable (l'art d'agréer aux caprices de l'homme) dit alors l'inutilité et l'impertinence de la théorie référentielle, à savoir la démonstration géométrique :

Or, il y a un art, et c'est celui que je donne, pour faire voir la liaison des vérités avec leurs principes soit de vrai, soit de plaisir, pourvu que les principes qu'on a une fois avoués demeurent fermes et sans être jamais démentis.

Mais comme il y a peu de principes de cette sorte, et que hors de la géométrie, qui ne considère que des lignes très simples, il n'y a presque point de

---

11 Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 348-359.

vérités dont nous demeurions toujours d'accord, et encore moins d'objets de plaisir dont nous ne changions à toute heure, je ne sais s'il y a moyen de donner des règles fermes pour accorder les discours à l'inconstance de nos caprices.<sup>12</sup>

Ce qui est en jeu, ici, c'est l'impossibilité d'une théorie digne de ce nom, par rejet hors-cadre de la théorie acceptable et dévalorisation consécutive de la théorie de référence. Dans ce type de raisonnement, le système institue finalement non pas un mais deux points aveugles : l'impossible de la théorie, et la non-systématicité de la théorie focale.

Dans ce « balancement douteux » entre théorie idéale imprescriptible, et théorie actuelle inutile, Pascal n'est pas un cas unique : nous pouvons reconnaître un mode de raisonnement semblable dans les réflexions que Platon consacre à la poésie dans les pages fameuses de sa *République*.

### ***Une hypothèse d'école : la poésie de la vertu chez Platon***

Après avoir banni la poésie mimétique, Platon donne à sa critique un horizon idéal, en s'appuyant sur une hypothèse d'école, le lyrisme de la vertu :

Il est une manière de s'exprimer et de raconter qu'adoptera l'homme bien né lorsqu'il aura quelque chose à raconter [...]. Son récit sera donc tel que nous l'avons trouvé dans Homère, en partie simple, en partie imitatif, de manière cependant que l'imitation en paraisse qu'à de longs intervalles. [...] Or, cette forme de récit comporte peu de changements, et lorsqu'une fois on aura donné à un discours l'harmonie et le rythme convenables, il faudra, si on veut bien dire, très peu changer de ton, et maintenir presque invariablement la même harmonie et le même rythme. [...]

Si jamais un homme habile dans l'art de prendre divers rôles et de se prêter à toutes sortes d'imitation, venait dans notre cité [...], nous le congédierions après avoir épandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes, et nous nous contenterions d'un poète et d'un faiseur de fables plus austère et moins agréable, mais plus utile, dont le ton imiterait le langage de la vertu.<sup>13</sup>

Dans l'argumentation platonicienne, la théorie hors-champ (du lyrisme honnête) entraîne une dévalorisation de la pratique focale (supportée par la théorie mimétique) : à l'impraticabilité pratique de la théorie-fiction (autrement dit à son inactualité), répond l'inutilité théorique de la théorie focale (autrement dit, son impertinence épistémologique).

Mettre une théorie hors-champ n'est donc pas sans conséquence sur la validité de la théorie focale : toutes deux sont en effet liées dans une même

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>13</sup> Platon, *La République*, éd. R. Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966, l. III, p. 148-150.

dynamique de l'argumentation, dans une stratégie pragmatique globalement cohérente.

### ***Bilan : pour une pragmatique des cases vides***

La mise en place d'une théorie-fiction trahit ainsi les principes théoriques inhérents au raisonnement et la définition qui est la sienne de ses critères de validation: qu'elle s'avère fonction de la possibilité du système, de sa crédibilité ou de sa cohérence épistémologique, l'actualité d'une théorie nous rappelle sa fondamentale relativité, sa subordination au sujet théoricien et aux conditions idéologiques qui président à la production d'une théorisation et de sa validation (de son acceptabilité). Il en va de même pour l'inactualité, le hors-champ théorique : il varie lui aussi selon les conditions subjectives de son émergence.

L'idée – bien diffusée aujourd'hui – est qu'on ne peut échapper à la détermination socio-historique d'un problème de la connaissance à un temps *t* donné. Dans les quelques systèmes théoriques antiques et classiques que nous avons répertoriés, la construction de cases « vides », de théories-fictions s'opère de façon consciente et maîtrisée, en relation avec une stratégie démonstrative complexe retentissant sur le statut de la théorie focale. Or, il s'avère qu'il en va à peu près de même des cases « vidées » – volontairement non écrites – et des cases « vides », « aveugles », laissées blanches en raison d'une cécité théorique.

Rappelons que ces cases aveugles se sont multipliées dans notre actualité récente, dans les années 1970-1980 dans la mouvance structuraliste française. C'est à l'évidence une problématique ancrée dans un temps et un champ social donnés – à l'intérieur duquel, pour reprendre les thèses du philosophe pragmatiste américain Richard Rorty, la position généralement adoptée par le théoricien de trans-historicité ou de supra-historicité est elle-même éminemment historique<sup>14</sup>.

Pour trouver des cases vides dans la *Poétique* d'Aristote, le théoricien français procède, l'on s'en souvient, par recoupement et superposition de critères, selon ce mouvement général qui est le sien de supra-historicité et de distanciation par rapport à la dynamique démonstrative du texte, sans prendre en compte (sans juger pertinents) l'ordre de surgissement desdits critères dans un raisonnement ou dans une polémique. La case vide est ainsi un artefact, le produit d'un usage dépragmatisé des critères que l'ancienne théorie a institués dans le fil d'un développement. Quand on dit que la *Poétique* ignore le narratif d'hommes bas, qui est aveugle ? le très systématique Aristote, dont on a vu précédemment qu'il a marqué l'histoire de la

---

14 Voir R. Rorty, *L'Homme spéculaire*, trad. Thierry Marchaisse, Paris, Le Seuil, 1990.

philosophie précisément par sa capacité à prendre en compte les possibles non actuels ? ou le théoricien contemporain, qui ne voit pas qu'il véhicule ce faisant une problématique crypto-romantique du roman comme genre aveugle de l'histoire de la théorie ? Dans ce cas précis, la case est peut-être consciemment vidée par le théoricien de référence (nous y reviendrons), mais elle est surtout aveuglée par le théoricien relecteur.

Prenons comme contre-exemple – que les théoriciens ont jusqu'ici dédaigné, et n'ont donc pas soumis au soupçon de la case vide, c'est-à-dire du mal pensé ou de l'impensé –, les divisions de Macrobie au début de son *Commentaire au Songe de Scipion*<sup>15</sup>. Que penser des critères de distinction progressivement mis en œuvre par Macrobie pour classer les œuvres de fiction ? Macrobie institue des divisions et des sous-catégories en se soumettant à une double contrainte : la contrainte interne d'une logique de raisonnement (intégrer le *Songe de Scipion* dans les œuvres sapientiales) et la contrainte externe d'une réfutation (dédouaner le *Songe* du défaut de science et de vérité lié à la qualification de fiction). Ainsi resituée, la théorie apparaît comme un raisonnement, ancré dans une stratégie de persuasion : bref, à la croisée d'une rhétorique de l'argumentation et d'une logique du discours.

C'est donc bien dans un cadre globalement pragmatique, auquel ni la théorisation littéraire ni de façon générale la science ne peut échapper<sup>16</sup>, que les cases « aveugles » peuvent être conçues comme résultats d'une déréfenciation des critères : les décontextualisations logiques et dialectiques des critères se produisent ainsi à l'occasion d'ellipses, de télescopes temporels : Aristote rencontrant Averroès ou Genette.

L'on peut ici reprendre l'analyse sociologique que Bruno Latour a consacrée à la vie d'un laboratoire médical, et plus particulièrement aux conditions d'émergence des hypothèses de travail et par là même des théories scientifiques ; il s'avère que les conditions d'émergence sont éminemment dialectiques (la connaissance scientifique étant déterminée par des stratégies pragmatiques). Mais ce n'est pas tout : un second volet de l'enquête, tout à fait décisif, analyse les conditions de surgissement et de validation d'un fait déviant, c'est-à-dire susceptible de mettre en cause la pertinence d'un modèle théorique établi. Nous sommes là précisément en présence de notre problème, puisque cette déviance, c'est celle d'un cas im-

---

15 Macrobie, *Commentaire au Songe de Scipion*, éd. Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles-Lettres, 2001. Rappelons que Macrobie fait précéder son commentaire proprement dit, d'une classification des différentes fictions : il marginalise tout d'abord les fables écrites pour le plaisir, pour s'intéresser aux seules fables utiles, lesquelles sont ensuite spécifiées en fables ayant recours au faux à l'instar des fables d'Ésope (Macrobie les délaisse) et – point focal de ces distinctions – en fables ayant la vérité pour base. Macrobie ne parle alors plus de *fabula*, mais de *narratio fabulosa*.

16 Voir Bruno Latour et Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques* (1979), Paris, La Découverte, 1996.



pensé, d'une case aveugle soudain jetée en pleine lumière et amenant à une invalidation du modèle théorique dans lequel elle surgit.

Dans le laboratoire médical, les faits déviants, ce sont les écarts de mesure (par rapport à un modèle théorique de mesures lentement élaboré). Que fait le savant devant un relevé de mesures surprenant ? Il le met à la poubelle. En effet, les écarts, même importants, même récurrents, sont évalués sans importance, c'est-à-dire impertinents par rapport à la théorisation en train de se construire, car ils sont rapportés à la variation *in situ*, à la contingence, à la détermination de l'expérience. Bref, il y a ce qui relève des conditions de l'expérience, et en font partie ces fameux écarts, lesquels sont traités comme des effets induits qu'un montage peut produire-construire et auxquels il faudra simplement apporter un correctif ; et il y a ce qui ne relève pas des perturbations contextuelles, et qui met en cause le modèle théorique élaboré.

La décision à prendre sur la pertinence épistémologique ou l'impertinence d'un « écart » dépend donc d'une réflexion sur les paramètres de l'expérience scientifique, d'une enquête sur la détermination du champ contextuel, englobant le champ de la spéculation proprement dite.

Nous pouvons alors tout à fait importer cette socio-épistémologie de la recherche scientifique dans notre domaine de la théorie littéraire, en prenant donc comme exemple les silences d'Aristote dans sa *Poétique*.

### ***Les silences d'Aristote. Enquête sur la détermination du champ contextuel dans la Poétique***

Aristote ne dit rien du narratif mimétique d'homme bas (ch. 2-3), de la *mimesis* d'hommes tels que nous (ch. 2), et il ne nous dit presque rien de la *mimesis* opérée par ceux qui « agissent effectivement » (ch. 3).

Un rappel s'impose avant de nous demander si Aristote, comme Homère, était parfois aveugle : il est inutile de supposer qu'Aristote n'est pas capable de penser des possibles non attestés, puisqu'au contraire, nous avons vu plus haut que ses procédures de validation théorique passaient précisément par l'extension au domaine du possible. S'il n'a pas pensé le croisement du narratif et de l'objet bas dans la poésie mimétique, c'est qu'il s'agissait pour lui d'un croisement non pertinent, et c'est sur cette impertinence-là que nous allons enquêter. Car le problème qui nous agite, de savoir s'il y a là matière à une case aveugle (invalidant quelque chose de la théorisation) ou un fait non pertinent, issu d'une perturbation contextuelle à la théorie, est précisément celui que nous avons posé à l'instant à travers la synthèse de quelques remarques de Bruno Latour sur les faits déviants dans la pensée scientifique.

### *La différence narratif / dramatique*

L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et, pour la plus grande partie, celui de la flûte et de la cithare ont tous ceci de commun qu'ils sont des représentations. Mais il y a entre eux des différences de trois sortes : ou bien ils représentent par des moyens autres, ou bien ils représentent des objets autres, ou bien ils représentent autrement, c'est-à-dire selon des modes qui ne sont pas les mêmes.<sup>17</sup>

Pour comprendre l'originalité de ce développement, rappelons tout d'abord la position de Platon sur les modes de la poésie : Platon développe une pensée de la poésie comme *logos* (*logos* mythique), qu'il prolonge, grâce au couple *logos / lexis* (énoncé/énonciation), dans une analyse de la *lexis*, tantôt simple, tantôt mimétique, et tantôt mixte<sup>18</sup>. Ce schéma ne doit pas être repris pour analyser le mode aristotélicien, sous peine de décontextualisation pragmatique de la théorie. En effet, Aristote ne développe pas une pensée de la poésie comme *logos* et *lexis* spécifiés, mais une pensée de la poésie comme *poièn*, artefact, et plus précisément, fabrication d'un simulacre, ou encore simulation<sup>19</sup>. Comment Aristote motive-t-il le critère du mode (de fabrication), comment le penser autrement qu'une manière du discours, qu'un style ?

La citation précédente peut nous mettre sur la voie : les trois critères (plus un quatrième, nous le verrons) retenus dans le chapitre inaugural de la *Poétique* réfèrent à la réflexion qu'Aristote a développée concernant les causes des objets fabriqués, des artefacts – situation fondamentale de la poésie (*poiesis*) pour lui, redisons-le. Soit une sculpture : quatre causes sont à « l'origine » de cet artefact – une cause agentuelle (l'agent qui s'agit, le sculpteur), une cause matérielle (le matériau, marbre, où est taillée la pièce), une cause formelle (l'idée, le plan, le dessein pré-établi par le sculpteur) et une cause finale (la destination de la statue : ornementation ou religion, par exemple).

*Mutatis mutandis*, les trois critères (plus un, je sais) suscités par la réflexion théorique d'Aristote sont cohérents avec une pensée de la poésie comme fabrication d'un simulacre (ou simulation, si l'on n'oublie pas de penser la simulation comme une opération de *poiesis*, de production).

Pour ce qui est des causes finales (les fins de la poésie : divertissement, loisir honnête, éducation, action, purgation..., ah ! la *catharsis*), Aristote n'en parle pas ici (silence volontaire du chapitre 6 sur la *catharsis*), car elles

17 Aristote, *Poétique*, éd. cit., ch. 1, 47 a 13, p.33.

18 Platon, *République*, éd. cit., ch. II-III.

19 Nous reprenons cette traduction de la *mimesis* à J.-M. Schaeffer et à un des modèles qu'il a mis en place dans sa théorisation de la fiction: *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, ch. 1, p. 29 et sq.

relèvent de la politique (*confer* la *Politique*, Livre VIII, où elles sont étudiées).

Pour ce qui concerne les causes agentuelles (l'agent de la simulation), c'est précisément ce dont il s'agit avec la question que Lallot et Dupont-Roc traduisent par celle des modes de la *mimesis* : car que nous décrit Aristote, sinon que pour mettre en œuvre la production de simulation, on peut le faire seul ou à plusieurs (et les cas intermédiaires sont bien impossibles !). Bref, les modes ne sont pas manières (du *logos*), mais correspondent aux modes d'intervention sur le matériau (à un ou à plusieurs).

Ainsi redéfini comme désignant l'agent concret de la simulation, le mode est donc réduit à une question d'intervenant extérieur, extérieur à la théorisation du processus interne de simulation. Il est alors rejeté du côté de l'extra-technique, de l'extérieur à la *techne pœtike* (par écrasement, bien sûr, des niveaux de l'acteur, du narrateur et de l'auteur). Savoir s'il y a un ou plusieurs entrepreneurs de la simulation, c'est une grave question, mais qui n'a aucune incidence sur la pensée interne de la poésie, tant et si bien que ce point du mode est envisagé extrêmement brièvement (un seul paragraphe, ch. 3). Il est en quelque sorte noté juste pour mémoire, dans un esprit de rigueur et de système (ne pas oublier la cause agentuelle).

Quant à la question de la *lexis* proprement dite, de la manière du *logos*, elle sera traitée ailleurs (ch. 19-22), et indépendamment des remarques sur les modes d'intervention, tant le mode d'intervention est hors-champ, du côté des contingences, aux côtés de la catégorie, elle aussi extra-technique, du spectacle.

D'une certaine façon donc, la variation des agents opérateurs n'est pas pertinente : elle relève des conditions extra-techniques de la poésie.

Pour en arriver là, à cette conclusion, il a fallu donc mettre en évidence la spéculation, la réflexion d'Aristote sur le « donné » (comme il dit en rhétorique des preuves qui sont extra-techniques), sur ce qui relève des conditions structurelles de l'analyse, à savoir le spectacle et l'agent.

Alors, il faut ajouter que les variations d'hypothèse par rapport au spectacle ou à l'agent sont inopérantes : pas de case aveugle ou laissée vide, pas d'impensé, mais un variant sans intérêt technique, déterminé par la construction du « donné ».

## **La *mimesis* des hommes comme nous, et pires que nous (ch. 2)**

On peut réitérer une semblable analyse sur le critère dont nous n'avons pas parlé, celui de l'objet, qu'il est aisé d'assimiler à la cause formelle.

Essayons donc de penser les objets de la *mimesis* comme causes formelles du projet de simulation.

Que nous dit Aristote au chapitre 2 de sa *Poétique* ? Il définit ce qu'est un objet de *mimesis*. Quel objet en effet puis-je projeter de simuler (de quel objet puis-je former le projet de produire un simulacre) ? Une fausse réponse tout d'abord, ce serait de dire, je me donne comme objets à imiter, soit un être humain, soit un animal, soit un meuble ou immeuble : ce n'est pas cela, la cause formelle. Pour Aristote, la simulation du poète est restreinte à un seul cas : simuler un homme en train d'agir. Voilà pour « l'objet » au sens grammatical de C.O.D. et non au sens de projet de simulation, de dessein formalisé en esprit avant la mise en œuvre. Donc, je reste avec Aristote dans l'hypothèse globale que je simule un être humain en train d'agir.

Mais à partir de là, trois possibilités peuvent être projetées (trois causes formelles) : je fais le projet de prendre comme modèle d'agissement à simuler, soit une idée d'agissement humain, soit un quidam humain agissant ainsi, soit un reflet dégradé et dégradant, un stéréotype grossier d'agissement. Soit on travaille (sa simulation) sur projet, soit sur pied, soit sur cliché. La noblesse ou la bassesse ne sont pas uniquement celles des hommes agissants que je veux simuler, elles ne sont pas uniquement éthiques, mais aussi méthodologiques : elles renvoient à la noblesse ou à la bassesse de mon projet de simulation. Que le projet de former un dessein formalisé d'agissements humains recoupe une tendance à concevoir un agissement humain de qualité, que l'éthique ressurgisse par la bande, va de soi, mais ce n'est pas une nécessité : prendre pour projet de simulation les agissements humains en mieux, tels que la conception en forme l'idée, peut aboutir à simuler la colère – en mieux<sup>20</sup>.

Toute la suite de la *Poétique* se focalise sur la *mimesis* en mieux, et construit un art de la simulation indexé sur la compétence à formaliser le dessein des agissements pour lesquels on veut produire un simulacre. La *mimesis* de la tragédie et de l'épopée finit par se confondre avec une opération intellectuelle, une compétence de formalisation – cette projection rationnelle prenant la forme de l'intrigue logiquement enchaînée (selon les liens du nécessaire et du vraisemblable). En effet, simuler des hommes agissant de telle ou telle sorte (selon la pente de leur façon d'être ou selon les bonnes raisons dont ils se gargarisent), c'est mettre au point, à l'état de projet, l'enchaînement des agissements en cause, autrement dit la synthèse de l'histoire (l'intrigue)<sup>21</sup>. Bref, le travail de formalisation, de construction d'un dessein (et d'un beau dessein), c'est donc un travail de réflexion sur la synthèse des faits. Au bout de la théorisation de la *mimesis*, prévaut le concept intellectuel, et plus précisément logique, de la *synthesis*.

20 Voir Aristote, *Poétique*, éd. cit., ch. 15, p. 87.

21 *Ibid.*, ch. 6, p. 55.

Nous avons ainsi de nouveau redéfini le « cœur » du métier de poète – et de la théorie poétique aristotélicienne : à savoir la *synthesis* (formalisation logique du dessein mimétique), c'est-à-dire la *mimesis* du mieux. En conséquence, redéfinissons aussi le hors-champ théorique : on assiste à une perte de pertinence des catégories de la *mimesis* du même au même et du même au pire : confer la case vidée de la *mimesis* dont le modèle est directement mon prochain, et donc, la case « sautée » de la comédie (et notons d'ailleurs que tout ce qui est dit de la comédie met en valeur, non cette modélisation sur les stéréotypes pré-existants, mais l'insertion progressive d'un art de l'intrigue – autrement dit d'un travail de formalisation « synthétique » – au sein même de la comédie).

Nous pouvons dire que les simulations prenant pour modèle mon prochain ou un cliché sont ressentis comme relevant d'un domaine extérieur à la *techne* poétique, de plus en plus fortement précisée, comme élaboration d'un projet intellectuel, rationnellement déterminé. Qu'on s'y mette tout seul ou à plusieurs, la fabrication d'un simulacre à partir d'un cliché ne mobilise pas la compétence qui est propre au poète, à formaliser des modèles d'agissement dans une belle synthèse de faits : Aristote exclut toute *mimesis* d'hommes bas (qu'elle soit narrative ou dramatique), toute *mimesis* qui en resterait aux attendus les plus communs. Il ouvre grand la voie à une poésie de la fiction comme travail de l'intrigue : le roman en sera une des versions possibles.

Ainsi redessinée, la théorie aristotélicienne n'est pas trouée de cases aveugles ; les « silences » d'Aristote sont des sanctions : ils témoignent du rejet hors champ théorique qu'Aristote fait de tout ce qui ne relève pas de la technique, de tout ce qui dépend de déterminations (et de perturbations) extra-techniques – et ce, en restreignant la poétique à une technique de plus en plus intellectualisée. La théorie restée non écrite, dans un système aussi fortement compréhensif que celui d'Aristote, n'est pas une « case » aveugle ou vide : elle est fondamentalement une case vidée, le lieu dans lequel la théorie focale situe son en-dehors, le contexte en retrait duquel elle a défini son propre domaine de compétence.

C'est ainsi qu'un parcours dans les théories évitées par quelques systèmes démonstratifs antiques et classiques nous a rappelé l'urgence d'une appréhension pragmatique du geste théorique en général – et notre propos ici même ne saurait faire exception à la règle : qu'il soit perçu comme un hommage à toutes les initiatives théoriques, surtout quand elles ont pris la forme (contextuelle) d'un échange collégial presque estival.



## Sainte-Beuve et La Rochefoucauld : l'auteur, case aveugle de la théorie littéraire ?

Ce grand silence moderne de la littérature : la rivalité de l'auteur et du commentateur.

Michel Charles, *L'Arbre et la source*

C'est désormais la lecture, notre lecture, qui accorde – belle condescendance ! – une raison d'être au texte.

George Steiner, *Réelles présences*

### *D'une certaine gêne devant la théorie de la théorie*

Sans doute conviendrait-il, avant même d'interroger nos pratiques, nos préjugés et nos théories, de prendre conscience de ce qu'une telle entreprise a de vertigineux, c'est-à-dire aussi de vain. Parmi toutes les charges produites contre cette vanité, George Steiner, dans son bel ouvrage impossible qui vient défaire son propos au moment même où il le tient, *Réelles Présences. Les arts du sens*, a donné de forts arguments. Il rappelle ainsi<sup>1</sup> que les universités soviétiques (l'ouvrage date de 1989) et occidentales fournissent chaque année trente mille thèses de doctorat ; que les bibliothèques universitaires reçoivent chaque année, pour les seules humanités, entre trois et quatre mille périodiques ; que depuis 1780, on dénombre vingt-cinq mille livres, essais ou articles consacrés à la véritable signification de *Hamlet* ; ou que le centenaire de la mort de Hugo a donné lieu à trente-cinq colloques en 1985.

Autant de données qui nous inscrivent *ipso facto* dans l'ère du commentaire :

Les périodes, les climats culturels où dominant le critique et l'exégète sont qualifiés d'« alexandrins » ou de « byzantins ». [Ces épithètes] sont révélatrices de l'impérialisme du commentaire et du commentaire sur le commentaire. À notre époque, le nom d'une seule métropole ne suffit pas à désigner un phénomène analogue à Alexandrie ou à Byzance. Peut-être notre époque sera-t-elle d'ailleurs connue comme celle des annotateurs, des clercs qui exercent sur la place publique. Où sont les causes ? Qui, pour emprunter le mythe homérique de la tempête et de la destruction, a ouvert l'outre d'Éole

---

1 George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1989, p. 46.

qui contenait les vents ? Je ne suis pas certain qu'il existe de réponse entièrement satisfaisante.<sup>2</sup>

Peut-être une de ces causes réside-t-elle dans la force de l'annotateur, qui n'hésite jamais à rajouter une ligne, une note, un mot à ce qui a déjà été écrit : quelle importance, puisque cela est, déjà, infini ? Profitons donc à notre tour de cette insignifiance du commentaire pour hasarder quelques lignes sur ce commentaire qui dénonce les commentaires, et proposer une hypothèse pour comprendre l'ère où nous nous trouvons. L'hypothèse sera l'une de celles proposées par G. Steiner, l'une des datations larges qu'il propose pour elle, ce « depuis 1780 » qui a vu se multiplier les interprétations de *Hamlet*. Ainsi l'âge du commentaire s'ouvrirait (si l'on veut reprendre la métaphore homérique) avec la naissance même de la littérature, ce régime particulier du littéraire ou des Lettres inventé au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles à Iéna, et dans sa suite<sup>3</sup>. Et une telle rencontre serait tout sauf une coïncidence : le romantisme, pour le dire rapidement, aurait imposé le commentaire comme centre de sa théorie ; celui-ci ne serait plus une digression marginale, un texte secondaire, mais aurait accédé à une forme de primauté, parce que le romantisme définit la « littérature [comme] se produisant en produisant sa propre théorie »<sup>4</sup>. La conséquence d'une telle définition serait alors de donner à cette théorie un point de fuite, une case aveugle, celle de la figure de l'auteur elle-même.

### ***D'une certaine gêne devant l'évidence du commentaire***

Pour explorer cette hypothèse, il convient alors d'interroger le propos de Steiner, et sa possibilité. *Réelles présences* pose la question de la valeur de la littérature, ou, plus précisément, considère cette question comme résolue en opposant non *texte premier* et *texte second*, mais deux types de textes seconds, *commentaire* et *réécriture*. Steiner juge en effet (en un geste aussi ancien que l'existence même du commentaire) que le commentaire, explicatif ou interprétatif, est « ontologiquement » inférieur à la réécriture, définie comme un « discours du créateur », qui seul produit « une présence actuelle » du texte passé, une « affirmation vitalisante » d'une présence du passé :

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>3</sup> Sur la question, voir notamment Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1978 ; Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998 ; Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, « Domaine Romantique », 2003. Les analyses proposées différemment par ces ouvrages guident la présente étude.

<sup>4</sup> *L'Absolu littéraire*, éd. cit., p. 22.



Dans la critique que le poète fait du poète à l'intérieur du poème, l'herméneutique lit le texte vivant que Hermès, le messager, a rapporté du royaume de ces morts qui ne meurent jamais.<sup>5</sup>

De cette valeur de la réécriture comme opposée au commentaire, c'est-à-dire finalement de cette valeur de la littérature, le critique ne s'explique jamais ; il ne rend en effet jamais raison du rapport de la réécriture et du commentaire, et considère leur opposition comme un fait. Telle est bien la force (rhétorique ?) d'un affrontement *ontologique* : en séparant ainsi, avec la force de l'évidence, discours premier et discours second, discours littéraire et discours critique, George Steiner reformule la question de la valeur en termes de responsabilité (un créateur est plus responsable qu'un critique), c'est-à-dire en termes d'auctorialité<sup>6</sup>. Mais comment se pense, c'est-à-dire comment se fonde la différence d'auctorialité du « récrivain » et du commentateur ? La question est in fine renvoyée au cimetière des évidences.

Or une telle différence est devenue, depuis la révolution romantique de la littérature, assez difficile à penser.

### *D'une certaine gêne de la théorie littéraire*

L'une des conséquences de la théorie romantique de la littérature (de cette théorie qu'est la littérature dans son régime romantique) est en effet de rendre difficile à penser l'articulation, c'est-à-dire pour Steiner l'opposition, de la réécriture et du commentaire.

Au sein même d'un des discours les plus précis et les plus fins jamais consacrés à la typologie littéraire, un tel trouble fait en effet retour. Dans le texte qu'il a consacré aux textes issus d'autres textes, *Palimpsestes*, Gérard Genette note :

On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire de la critique comme genre ; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attention qu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle. Cela pourrait venir.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Présences réelles*, p. 33.

<sup>6</sup> Sur la question du rapport de la responsabilité et de l'auctorialité, voir notamment Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, n° 63, 1969 ; et Roger Chartier, *L'Ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVIème et XVIIème siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1982, rééd. « Points-Essais », p. 11-12. Le texte renvoie alors aux travaux de M. Charles, qui ont effectivement exploré cette question ; nous ne pouvons que signaler notre dette envers ces travaux et cette démarche, dans la filiation desquels cet article aimerait s'inscrire, comme le laissait déjà entendre notre titre, et notre épigraphe.

Dans la taxinomie qu'il établit, G. Genette propose alors de différencier *hypertexte* et *métatexte*, sans pour autant durcir excessivement cette différence : les « cinq types de transtextualité ne doivent pas être considérés comme des classes éternelles, sans communication ni recoupement réciproques »<sup>8</sup>. C'est cette perméabilité des types que nous aimerions tenter d'évaluer, et plus précisément cette perméabilité de l'hypertexte et du métatexte ; il faut alors revenir sur leur définition :

Posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (*Œdipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.<sup>9</sup>

Lisons ces lignes avec la plus grande et la plus totale mauvaise foi (c'est parfois une condition nécessaire pour reconnaître les implicites d'un énoncé). La définition est négative : est *transformation* ce qui ne parle pas de A, mais qui le suppose – encore l'évocation de A est-elle « plus ou moins » manifeste : dans cette variation possible se noue l'espace d'une ambiguïté que la suite du texte vient creuser.

Comme on le voit par ces exemples, l'hypertexte est *plus couramment*<sup>10</sup> que le métatexte *considéré comme* une œuvre « proprement littéraire » pour cette raison simple, *entre autres*, que, *généralement* dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe *pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public*, dans le champ de la littérature ; mais cette détermination ne lui est *pas essentielle, et nous lui trouverons sans doute quelques exceptions*.

Les précautions que multiplie le texte ne laissent pas d'intriguer le lecteur ; la typologie semble ici (notre mauvaise foi de lecteur aidant) quitter la scientificité désirée par Schelling pour se faire soudain empirique : tout se passe comme si, soudain, la détermination des catégories se faisait d'abord dans une hésitation constante<sup>11</sup>.

Car, si l'on prend ces lignes au pied de la lettre, et si donc la détermination en jeu n'est « pas essentielle », c'est toute la distinction entre métatexte et hypertexte qui devient plus fragile : la fragilité du critère, ici, vient

8 *Ibid.*, p. 16.

9 *Ibid.*, p. 13.

10 Ici comme après, nous soulignons.

11 Voir, dans *Fiction et diction*, les analyses que Gérard Genette consacre à l'appartenance constitutive de la fiction à la littérature (Paris, Seuil, 1991, p. 31 *sq.*).

pointer en retour la difficulté de toute autre définition. Ce sont alors non seulement les « exceptions », mais bien l'ensemble des hypertextes qui basculent dans la métatextualité. Dès lors, comment (et pourquoi) empêcher la réciproque, c'est-à-dire le basculement de la métatextualité dans l'hypertextualité ?

Un tel basculement, du reste, semble porté par la théorie du texte : elle occupe ainsi une place centrale dans l'article « Texte (théorie du) », que Roland Barthes donne, en 1973, à l'*Encyclopaedia Universalis* :

Que le commentaire soit lui-même un texte, voilà en somme ce qui est demandé par la théorie du texte : le sujet de l'analyse (le critique, le philologue, le savant) ne peut en effet se croire, sans mauvaise foi et bonne conscience, extérieur au langage qu'il écrit ; son extériorité n'est que toute provisoire et apparente : lui aussi est dans le langage, et il lui faut assumer son insertion, si « rigoureux » et si « objectif » qu'il se veuille, dans le triple nœud du sujet, du signifiant et de l'Autre, insertion que l'écriture (le texte) accomplit pleinement, sans recourir à l'hypocrite distance d'un métalangage fallacieux : la seule pratique que fonde la théorie du texte est le texte lui-même. On voit la conséquence : c'est en somme toute la « critique » (comme discours tenu « sur » l'œuvre) qui est périmée ; si un auteur est amené à parler d'un texte passé, ce ne peut être alors qu'en produisant lui-même un nouveau texte (en entrant dans la prolifération indifférenciée de l'intertexte) : il n'y a plus de critiques, seulement des écrivains. On peut préciser encore : de par ses principes mêmes, la théorie du texte ne peut produire que des théoriciens ou des praticiens (des écrivains), mais nullement des « spécialistes » (critiques ou professeurs) ; comme pratique, elle participe donc elle-même à la subversion des genres qu'elle étudie comme théorie.

La théorie du texte, ainsi, accomplit cette fusion des catégories, rabattant le métatexte sur l'hypertexte.

### ***Une case pour deux : d'une gêne historique***

C'est à la lumière de la thèse de Steiner que s'éclaire peut-être le silence de G. Genette, qui autorise la porosité du métatexte et de l'hypertexte qu'affirmait Roland Barthes.

métatexte	Hypertexte
-----------	------------

Si la frontière entre métatexte et hypertexte se trouble, c'est que se dissimulent dans le tableau des *entrées* elles-mêmes troubles et que l'on ne peut nommer (trouble redoublé, si l'on veut).

Critique	<b>Auteur</b>
métatexte	Hypertexte

Le trouble aveugle doublement le tableau : d'une part parce que la case de *l'auteur* est tue par la théorie littéraire, car elle menace toujours de faire entrer dans le jeu de la pensée du texte l'histoire littéraire ; d'autre part parce que le romantisme a toujours-déjà brouillé les entrées, confondant (en droit sinon en fait) la place du critique avec celle de l'auteur : est auteur celui qui accomplit cette théorie qu'est la littérature, c'est-à-dire précisément celui qui est critique.

Or un tel critère de différenciation (le statut auctorial) est pour Genette indicible : il constitue en effet un retour de la figure de l'auteur, pis encore, une véritable reconnaissance de son statut discursif<sup>12</sup>. Or, si une telle différenciation est indicible, c'est que tel est le fondement du romantisme. Faire de la littérature la production de sa propre théorie, pour reprendre encore une fois l'expression de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, c'est aussi, par là même, fondre ensemble les figures de l'auteur et celle du critique ; ou, plus précisément : faire de cette (con)fusion le moment même où advient la littérature, et donc penser la figure de l'auteur comme celle du critique (d'une certaine façon, est critique jusqu'au romantisme celui qui peut ou prétend parler en auteur, de d'Aubignac à Houdar de la Mothe ; est auteur à compter du romantisme celui qui peut ou prétend parler en critique).

Ainsi se comprend une raison de ce silence dont parle Michel Charles, et qui entoure la rivalité de l'auteur et du commentateur. Ce sont des éléments d'une histoire de cette confusion que l'on aimerait maintenant dégager.

### ***Romantisme et théorie***

Nous prendrons comme premiers indices trois fragments qui disent symboliquement, en raccourci, ce déplacement de la figure auctoriale sur la figure critique opéré par le romantisme. Les deux premiers font partie des *Fragments critiques* de Friedrich Schlegel<sup>13</sup>. Le premier a pour effet de vider l'intention de l'auteur de toute efficacité :

Nombre de ceux qu'on appelle des artistes sont à vrai dire des œuvres d'art de la nature.

---

<sup>12</sup> De cette exclusion de la figure auctoriale de la typologie et de la théorie de la littérature, le débat qui a opposé G. Genette et W.C. Booth sur la question de l'auteur impliqué constituerait un indice. Voir W.C. Booth, *The Rhetoric of fiction*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983, et G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983.

<sup>13</sup> Traduits dans *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, fragments 1 et 89.

L'esthétisation de la figure de l'artiste a aussi pour effet de déplacer la question de l'origine d'un individu à une instance, celle de la nature. Le geste est capital, parce qu'il assure l'autonomie de l'œuvre, ainsi vidée de tout rapport à une voix particulière, pour devenir expression d'une réalité supra individuelle (ainsi les romantiques purent aussi affirmer, à de nombreuses reprises, qu'Homère n'était pas auteur de son œuvre).

Le second fragment tend alors à rabattre *ce qui reste* de l'auteur (sa vie) sur la vérité de son œuvre, inversant ainsi de façon décisive le modèle d'engendrement du texte :

Ne devrait-il pas être superflu d'écrire plus d'un roman, si l'artiste n'est pas devenu plus ou moins un autre homme ? – Il est manifeste que les romans d'un même auteur vont souvent ensemble et, en quelque façon, n'en forment qu'un seul.

La conception de la littérature comme *expression*, et non comme *représentation*<sup>14</sup>, a alors pour effet de payer la constitution de l'Œuvre (en un tout homogène et unique) du prix de la possession d'une biographie de l'auteur, devenue elle-même un tout cohérent et faisant sens, c'est-à-dire devenue un texte tenu par le critique.

Le troisième fragment est emprunté à l'*Athenäum* de Novalis :

Je ne montre ma compréhension d'un auteur qu'à partir du moment où je peux œuvrer dans son esprit ; où, sans amoindrir son individualité, je peux le traduire et le transformer de diverses manières.<sup>15</sup>

L'auteur privé d'intention véritable, vidé du substrat de sa vie, peut ainsi être remplacé par son exemplaire lecteur, le critique, dont la tâche est « d'œuvrer » à sa place. C'est bien lui qui touche le bénéfice de l'opération, en récupérant cette œuvre payée de la vie de l'auteur.

Identifiant la littérature à sa propre théorie, le romantisme donne de l'auteur une définition nouvelle : le romantisme, c'est « la littérature close sur la loi de son propre engendrement, le moment de l'absolu littéraire, la Poïétique où le sujet se confond avec sa propre production »<sup>16</sup>. De ce déplacement, la théorie littéraire porte la trace<sup>17</sup>. Rabattant tout l'auteur sur son œuvre, le

14 Voir J. Rancière, *op. cit.*

15 Traduits dans *L'Absolu littéraire*, éd. cit., fragment 287.

16 Selon l'expression de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, éd. cit., quatrième de couverture.

17 Il serait trop long, et sans doute trop ambitieux, de retracer les voies par lesquelles le motif passe de Iéna à la théorie littéraire française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Qu'on nous permette seulement d'en indiquer certains fils : le principal conduit à Hegel, puis, à travers lui, à Marx, Freud et Nietzsche, c'est-à-dire aux principaux lieux de la crise du sujet ; de Nietzsche à Heidegger, sans doute, et de là à Blanchot, et au Foucault de « Qu'est-ce qu'un auteur ? » ; de Marx à Brecht, aussi, et de là au Barthes de la « mort de l'auteur ». Un

romantisme conduit ainsi à l'assimiler à son *corpus* sacré : le poète est « tel qu'en lui même l'éternité le change », comme l'écrit avec force Mallarmé.

### *La vie de l'auteur, ou le texte du texte*

Un moment (post)romantique de ce rabattement, de cette identification, se trouve en effet dans le lieu même que Proust viendra récuser avec violence. C'est en effet la grande figure de lecteur et de critique du XIX<sup>e</sup> siècle, Sainte-Beuve<sup>18</sup>, qui en fait la démonstration dans un article qu'il consacre, dans ses *Portraits de femmes*, à... La Rochefoucauld<sup>19</sup>. S'il rattache, dit le critique, le moraliste à cette féminine galerie, c'est en raison de ses liaisons avec celles qui y figurent ; reste que le moraliste témoigne implicitement, par la place qui lui est assignée dans un texte qui n'est pas son genre, de (l'exorbitant ?) pouvoir de la critique en matière d'écriture de l'histoire littéraire – celle-ci révèle au passage sa nature scripturale, c'est-à-dire la force de déréférentialisation qui l'anime, puisque Sainte-Beuve pour dire la vérité de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle peut bien prétendre inscrire La Rochefoucauld parmi les femmes du Grand Siècle.

Le moment est capital : cela même que Sainte-Beuve accomplit du texte de La Rochefoucauld, en fixant par l'écriture sa vie, en faisant de son existence un texte, la modernité à venir le redéploie lors même que, comme Proust, elle prétend s'en défaire. Critiquant Sainte-Beuve parce qu'il le radicalise, l'auteur de *La Recherche du temps perdu* s'inscrit en fait dans le même socle, dans le même discours. Sainte-Beuve, déjà, est de plain-pied dans ce moment romantique de la littérature que la théorie littéraire rejoint à bien des égards, parce qu'il est entièrement dans ce nouveau rapport du critique et de l'auteur qu'institue Iéna.

Car Sainte-Beuve fait œuvre littéraire, en même temps qu'œuvre critique. Ce qui est en jeu dans son jugement, ce sont en effet les critères de ce jugement, critères établis – c'est le romantisme encore qui le veut — selon

autre emprunterait des voies françaises, pour arriver aux mêmes lieux : Proust, introduit au romantisme allemand par le lycée, ou Mallarmé, fasciné par le système hégélien, ont joué dans cette diffusion du motif un rôle essentiel. Peut-être un autre fil conduirait-il à la critique française du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers les figures de Sainte-Beuve et de Cousin (sur ce dernier, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Victor Cousin et les moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle : de l'éclectisme à la mort de l'auteur », dans *Figures paradoxales de l'auteur XIX<sup>e</sup>-XX(I)<sup>e</sup> siècles*, Actes de la Journée d'étude du 13 juin 2002, Presses de l'Université de Grenoble, *Recherches et Travaux* n° 64, 2004).

18 Sur Sainte-Beuve, nous empruntons une grande partie de notre information au livre de Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002. Il va sans dire que pour nous Sainte-Beuve fait plus que se tenir au seuil de la modernité : il en manifeste, déjà, les pleins pouvoirs. Sur le rapport à La Rochefoucauld, voir notamment p. 199 sq.

19 Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, édition Gérard Antoine, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 354-391.

ce qui n'est pas de l'ordre d'un savoir (seulement) scientifique, disons historique, mais selon l'ordre esthétique de la littérature. Constamment, le portrait soumet en effet chez Sainte-Beuve sa *vérité* à sa *beauté*. C'est le cas, exemplairement, avec les lignes que le critique consacre dans son portrait de Mme de Lafayette à la liaison de celle-ci avec La Rochefoucauld, dont le critique écrit explicitement le roman :

La liaison si longue et si inviolable qu'eut Mme de La Fayette avec M. de La Rochefoucauld fait ressembler sa vie elle-même à un *roman*, à un *roman sage* (*roman toutefois*), plus hors de règle que la vie de Mme de Sévigné, qui n'aime que sa fille, moins calculé et concerté que celle de Mme de Maintenon, qui ne vise qu'au sacrement avec le roi. *On aime à y voir* un cœur tendre s'alliant avec une raison amère et désabusée qu'il adoucit, une passion tardive, mais fidèle, entre deux âmes sérieuses, où la plus sensible corrige la misanthropie de l'autre ; de la délicatesse, du sentiment, de la consolation réciproque, de la douceur, plutôt que de l'illusion et de la flamme ; *Mme de Clèves, en un mot*, malade et légèrement attristée, à côté de *M. de Nemours* vieilli et auteur des *Maximes* : telle est la vie de Mme de La Fayette et le rapport *exact* de sa personne à son roman.<sup>20</sup>

On le voit, le geste est d'importance, qui prétend trouver dans le *placere* du goût du lecteur, dans ce qu'il aime à voir, l'exactitude du fait passé. Qu'est-ce que la vie de Mme de La Fayette pour Sainte-Beuve ? Non pas le cadre de son roman, mais la vérité de celui-ci. Ce n'est pas ici la vie qui vient dire la vérité du texte, comme Proust feindra de le croire, mais le texte qui détermine le sens, la valeur et la vérité même de la vie, dans toutes ses circonstances.

Dès lors, le discours critique affirme la vie comme la légende des auteurs, en une fiction qui repose d'abord sur l'exactitude de l'écriture, et non sur la précision des faits, appuyée tout entière sur l'*ethos* très puissant du critique. Encore faut-il, pour accommoder ainsi l'histoire à la légende, se débarrasser de ce qui gêne ; en l'occurrence, et comme dans un vaudeville, les époux : c'est l'affaire d'une digression pour M. de La Fayette, dont « on n'apprend rien [...] qui le distingue »<sup>21</sup>, et d'une note de bas de page pour Mlle de Vivonne, « dont [Sainte-Beuve] ne voi[t] pas qu'on dise rien de plus par rapport à [La Rochefoucauld], sinon qu'il en eut cinq fils et trois filles »<sup>22</sup>.

L'œuvre ainsi réécrite par le critique qui en établit la logique défait l'histoire ; l'écriture de Sainte-Beuve rabat la vie tout entière sur l'œuvre. Encore cette réduction opère-t-elle, à en croire le critique, dès la vie de l'écrivain.

<sup>20</sup> *Ibid.*, « Mme de Lafayette », p. 313. Nous soulignons.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>22</sup> *Ibid.*, « M. de La Rochefoucauld », p. 356.

L'Œuvre devient *telos* de la vie, dans la vie même ; elle en épuise toute la raison.

« Sa nature, sans qu'alors il s'en doutât, avait son *arrière-pensée* dans toutes les entreprises : cette arrière-pensée était d'y réfléchir quand ce serait passé. Toutes les aventures devaient finir chez lui, non comme la Fronde par des chansons, mais par des maximes : une moquerie aussi, couverte et grave. Ce qui semblait un débris ramassé par l'expérience après le naufrage, composa le vrai centre, enfin trouvé, de sa vie.<sup>23</sup> »

Cet « enfin » de la découverte, qui révèle le destin dans la vie, c'est bien sûr celui du discours critique, seul capable de centrer ainsi le divers d'une personne sur l'impersonnel d'un texte.

En deçà de la « pensée de la vengeance » dans laquelle Wolf Lepenies voit un aspect fondamental de la réflexion de Sainte-Beuve<sup>24</sup>, en deçà même des jugements éthiques somme toute très sympathiques du critique sur l'auteur, se met ainsi en place une lisibilité de la vie de celui-ci dans l'écriture de celui-là, naturellement ordonnée, c'est-à-dire devenue, par la grâce de la littérature et de l'écriture du commentateur (mais n'est-ce pas, au fond, romantiquement la même chose ?), ce *soi même* dont parlera Mallarmé. Vie « naturellement » divisée en trois parties, « destination expresse de la nature »<sup>25</sup> : comme toujours, la naturalisation sert à priver l'auteur de toute fonction, puisqu'il n'est plus origine de son œuvre, mais l'un de ses effets<sup>26</sup>. C'est d'autant plus visible dans le cas de La Rochefoucauld que ce *soi même*, comme peut-être le maître mal larmé du Sonnet en -yx, est absent, ou absenté de l'œuvre. Ce sont donc les femmes qui diront l'organisation de cette vie, Mme de Longueville et le « goût naturel [...] de l'hôtel de Rambouillet », Mme de Sablé et son salon, ou bien Mme de Chevreuse qui fait « pratiquer le roman », Mme de Longueville « l'histoire, la politique », Mme de La Fayette les maximes<sup>27</sup>. Déjà se joue, dans ce rapport de l'auteur à une collectivité qu'il exprime (qui l'exprime), la possibilité pour le critique de se donner à entendre. Se développe, à la fin du texte consacré à La Rochefoucauld, un commentaire des *Maximes*, avant que la critique par la réception (la critique par la critique) ne se construise autour des humeurs du lecteur.

Le critique a fait œuvre, dans la mesure même où il a fait la vie de l'auteur.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, chapitre 10, « Le maître mot », p. 375 à 430.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 355 et 365.

<sup>26</sup> La même démarche semblait guider, quoique assez différemment, l'entreprise de Cousin. Sur la question, voir notre article, « Victor Cousin et les moralistes du xvii<sup>e</sup> siècle : de l'éclectisme à la mort de l'auteur », cité ci-dessus.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 360 sq.



### *De Sainte-Beuve à Proust, et retour*

Aussi bien le biographisme de l'auteur de *Volupté*, que Proust attaque avec virulence dans les articles rassemblés dans le *Contre Sainte-Beuve*, procède-t-il en fait du même socle romantique que celui de l'auteur de la *Recherche*<sup>28</sup>. Comment ne pas noter en effet que l'entreprise de Sainte-Beuve procède bien de la tâche fixée par Novalis au critique : il s'agit bien d'*œuvrer dans l'esprit* de l'auteur. Tel semble bien aussi la raison de la théorie de « l'autre moi », dont il ne faut pas oublier qu'elle précède immédiatement une doctrine de la lecture que ne récuserait pas Sainte-Beuve :

Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vies. Ce moi là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut dispenser cet effort de notre cœur.<sup>29</sup>

La position radicalement romantique de Proust, ainsi, le rapproche paradoxalement de Sainte-Beuve : s'il le condamne, c'est au nom des principes critiques mêmes que suit le portraitiste, sans peut-être les assumer entièrement. Ce à quoi l'écriture du critique semblerait alors s'opposer, elle qui se déploie de figure en figure, de personnage en personnage, c'est à la figure désindividualisée de l'Auteur, du génie, qui ferme l'article consacré à Baudelaire :

[Baudelaire] a surtout sur ce dernier portrait une ressemblance fantastique avec Hugo, Vigny et Leconte de Lisle, comme si tous les quatre n'étaient que des épreuves un peu différentes d'un même visage, du visage de ce grand poète qui au fond est un, depuis le commencement du monde, dont la vie intermittente, aussi longue que celle de l'humanité, eut en ce siècle ses heures tourmentées et cruelles, que nous appelons vie de Baudelaire, ses heures laborieuses et sereines, que nous appelons vie de Hugo, ses heures vagabondes et innocentes que nous appelons vie de Gérard et peut-être de Francis Jammes, ses égarements et abaissements sur des buts d'ambition étrangers à la vérité, que nous appelons vie de Chateaubriand et de Balzac, ses égarements et surélévation au-dessus de la vérité, que nous appelons deuxième partie de la vie de Tolstoï, comme de Racine, de Pascal, de Ruskin, peut-être de Maeterlinck.<sup>30</sup>

---

28 Voir Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Les Méridiens Klincksieck, 1983 (1981) ; *Proust romancier, Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983 ; *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

29 Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 127.

30 *Ibid.*, p. 186.

Or ce geste romantique n'est pas étranger à la démarche de Sainte-Beuve. Il semble même se retrouver sous sa plume lorsqu'il constitue, avant Proust, sa propre mise en série, dont les accents nous permettraient, à nous aussi, de mettre en série le biographe et le romancier :

Dans l'histoire de la langue et de la littérature française, La Rochefoucauld vient en date au premier rang après Pascal, et comme en plein Pascal, qu'il devance même en tant que pur moraliste. Il a cette netteté et cette concision de tour que Pascal seul, dans ce siècle, a eues avant lui, que La Bruyère ressaisira, que Nicole n'avait pas su garder, et qui sera le cachet propre du dix-huitième siècle, le triomphe perpétuellement aisé de Voltaire.<sup>31</sup>

L'absurdité chronologique, qui superpose l'après, le pendant et l'avant Pascal, et qui finit par faire de La Rochefoucauld, de Pascal, de La Bruyère et de Voltaire un seul et même visage, montre bien qu'est en jeu, comme chez Proust, tout autre chose qu'une histoire littéraire : une théorie de l'auteur, peut-être, qui n'est rien d'autre qu'une théorie de la désauctorialisation. Le romantisme, triomphe de l'auteur, en signe aussi la mort.

Encore faut-il avouer que Proust lui-même rend justice à Sainte-Beuve en lui concédant quelque talent, non pour sa critique, mais pour ses vers :

Je me demande, par moments, si ce qu'il y a encore de mieux dans l'œuvre de Sainte-Beuve, ce ne sont pas ses vers. Tout jeu de l'esprit a cessé. Les choses ne sont plus approchées de biais avec mille adresses et prestiges. Le cercle infernal et magique est rompu. Comme si le mensonge constant de la pensée tenait chez lui à l'habile facticité de l'expression, en cessant de parler en prose il cesse de mentir. [...] Il n'y a rien de plus touchant que cette pauvreté de moyens chez le grand et prestigieux critique, rompu à toutes les élégances, les finesses, les farces, les attendrissements, les démarches, les caresses de style. Plus rien. [...] Mais ce peu de chose, ce peu de chose charmant et sincère d'ailleurs qu'est sa poésie, [...] montre – parce qu'on sent que c'est la seule chose réelle en lui – l'absence de signification de toute une œuvre critique merveilleuse, immense, bouillonnante – puisque toutes ces merveilles se ramènent à cela. Apparence, les *Lundis*. Réalité, ce peu de vers. Les vers d'un critique, c'est le poids à la balance de l'éternité de toute son œuvre.<sup>32</sup>

Au terme du chapitre consacré à « la méthode de Sainte-Beuve », voici donc le critique racheté, sauvé par le passage du discours critique au discours poétique, du discours second au discours premier. Faisant ainsi jouer l'opposition du poète et du commentateur à l'intérieur même de la figure de Sainte-Beuve (et avec d'autant plus de facilité et de légitimité que son propre texte hésite, du commentaire au roman, conformément à la confusion

31 *Portraits de femmes*, « M. de La Rochefoucauld », p. 368.

32 *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 145.

décidée par le romantisme), Proust parle en auteur, et non en commentateur, et, sauvant le poète, condamne irrémédiablement le critique.

De ce salut du critique par son talent d'auteur, la fin du portrait de La Rochefoucauld vient elle aussi apporter un témoignage.

### ***De Sainte-Beuve à La Rochefoucauld, et retour***

La fin de l'article voit en effet Sainte-Beuve se faire moraliste, et décider de rassembler

un certain nombre de pensées qui ont paru plus ou moins analogues de forme ou d'esprit aux *Maximes*. Si au premier vent qu'on en eut, l'envie en prenait *comme un rhume* vers 1665, rien d'étonnant que nous l'ayons gagnée à notre tour par un long commerce avec le livre trop relu. Il faut y voir surtout un dernier hommage à l'auteur, et même d'autant plus grand qu'on aura moins réussi.

Il serait facile d'ironiser sur la qualité de l'hommage. Il semble ici plus intéressant de rétablir le caractère incroyable de ce geste d'auctorialisation du commentateur, qui manifeste ici (et avec quelle force) le partage des cases opéré par le romantisme. L'exemple est presque trop beau de fusion du métatexte et de l'hypertexte, et de la décision opérée par le critique de rabattre sur soi l'autorité de l'auteur qu'il commente. De la cinquantaine de maximes laissées par Sainte-Beuve, il n'est pas sûr qu'il reste plus qu'un geste ; encore faut-il rendre à ce geste toute sa valeur, qui inscrit l'écriture dans la suite du commentaire, et en fait presque le secret (le silence ?) enfin nommé.

\*\*\*

Ce qui semble ainsi s'être révélé, dans ce trajet où une destination cache l'autre, c'est d'abord la complexité des catégories avec lesquelles nous travaillons, qui pourrait bien s'appeler l'histoire. Si, comme l'écrivait H.R. Jauss dans le titre d'un article fondateur de son esthétique de la réception, l'histoire littéraire représente un véritable défi lancé à la théorie littéraire<sup>33</sup>, c'est peut-être aussi que la proposition s'inverse, et que la théorie, par le défi qu'elle prétend lancer à l'histoire, risque toujours d'oublier les ruptures qu'elle institue. Le romantisme allemand, et la théorie littéraire – parce qu'elle en est issue – travailleraient ainsi dans une double temporalité ; une

---

33 « L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

temporalité héritée, celle de l'auteur (qu'on l'appelle rhétorique ou moderne), dans laquelle n'est critique que celui qui peut parler en auteur ; une temporalité gagnée, romantique, dans laquelle n'est auteur que celui qui peut parler en critique. Le déplacement peut paraître mince et trouble, d'autant moins clair que le sujet de l'écriture, moderne ou contemporain, parle toujours en critique *et* en auteur : il ne nous en semble pas moins capital, parce qu'il change le lieu de la légitimation du sens de l'œuvre. Encore faut-il se rappeler que la révolution romantique ne réalise pas de complète *tabula rasa* : le maintien même de distinctions devenues floues et difficiles à fonder en témoignage. Texte premier, texte second ; hypertexte, métatexte ; les distinctions sont bien difficiles à assurer avec les seuls concepts forgés par le romantisme ou la théorie littéraire. Nous travaillons avec des catégories dont l'évidence même masque le caractère exogène.

Un mot encore, pour revenir aux critiques de G. Steiner, et nous interroger sur la productivité du romantisme comme théorie de la littérature. Peut-être celle-ci réside-t-elle d'abord dans cela même que le critique déplore, dans cette inflation byzantine du commentaire auquel nous venons d'ajouter une bien modeste pierre. Que le commentaire soit d'inégale valeur ne change rien, alors, à cette productivité de la théorie.

Un mot enfin, pour pointer un changement possible dans les discours issus du romantisme. Ce que la promotion de la théorie par celui-ci pourrait avoir changé, c'est peut-être dans l'écriture la prise en compte progressive, par les auteurs eux-mêmes, de la rivalité silencieuse qui les oppose à la figure du commentateur qui toujours menace de s'emparer du texte. Ainsi s'expliquerait dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, de *Feu pâle* à *Pierre Ménard*, de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* à l'*Éloge de la pièce manquante* et à *La Caverne des idées*<sup>34</sup>, l'inflation somme toute curieuse des dispositifs destinés à rendre cette figure impossible, c'est-à-dire à la piéger, l'empêcher, ou la tuer.

Alain Brunn

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

---

34 Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 1965 [1962] ; Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957-1965 ; Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981 ; Antoine Bellot, *Éloge de la pièce manquante*, Paris, Gallimard, 1998 ; J. C. Somoza, *La Caverne des idées*, Arles, Actes Sud, 2002.

## **Pourquoi une case vide n'est pas une case blanche**

### **Structuralisme et théorie littéraire**

À l'origine de ce colloque, il y avait donc une formule : la case aveugle. Dans les nombreux échanges qui l'ont précédé et au cours des discussions qui l'ont animé, on a pu observer un relatif flottement dans la formulation : « case vide », « case aveugle », parfois « case blanche ». Cette indécision était aussi la mienne, et je me suis aperçu que l'expression « case vide » me renvoyait à deux références très différentes : d'une part, à la case vide du tableau de narratologie dont l'illustration canonique figure chez Philippe Lejeune (l'absence d'« exemple » – c'est le terme de Lejeune – pour illustrer le cas qu'il faut bien dire « théorique » d'un roman *déclaré tel* dont le héros aurait le même nom que l'auteur)<sup>1</sup> ; d'autre part, à la réflexion de Gilles Deleuze sur la notion de structure dans *Logique du sens* (1969) et l'article « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (1972)<sup>2</sup> : la présence d'une case vide est le sixième des sept critères définitoires de la structure (le *snark* chez Lewis Carroll, le signifiant flottant chez Lévi-Strauss, la lettre volée dans l'analyse de la nouvelle de Poe par Lacan, etc.) ; pour Deleuze, sans case vide, pas de structure. En fait, il y avait, dès le départ, un malentendu puisque Lejeune parle de « case aveugle » et Deleuze de « case vide » et, en un sens, il n'y avait pas de raison de rapprocher ces deux expressions ; les deux notions n'ont sans doute aucun rapport, ou un rapport purement circonstanciel tenant à une circulation de la formule dans des univers intellectuels et sociaux divers, de sorte qu'ici ou là, trouver un élément manquant, une case blanche, une forme vide élevait d'emblée l'objet étudié à la dignité d'une structure, symptomatique d'une « logique du sens ». S'il ne s'agissait que de mots de passe et d'effets de mode, l'enquête ne mériterait sans doute aucune peine.

Mais il me semble que ce malentendu n'est pas que de mon fait, et qu'il est aussi le signe d'une confusion plus générale car, après tout, le rapprochement entre théorie littéraire et structuralisme n'est pas surprenant ; il est même très fréquent ; on le relève un peu partout depuis le discours de l'université jusqu'à l'exposition « Roland Barthes » au Centre Georges Pompidou en 2002. Or deux choses rendent ce rapprochement suspect : d'abord, le fait

---

1 *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, rééd. « Points », p. 28, p. 31.

2 [in:] *Histoire de la philosophie, t. VIII : le XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de François Chatelet, Paris, Hachette, p. 299-335.

qu'il dissimule souvent une réaction qui tend à envelopper d'un seul geste sous l'étiquette « structuraliste » Lévi-Strauss et Foucault, Robbe-Grillet et Genette, Barthes et Ricardou – tous réputés coupables d'avoir proclamé « la mort du sujet », de s'être laissés tenter par une excessive abstraction, d'avoir oublié l'histoire, le texte, le contexte, etc. –, réaction qui prétend « revenir » aux saines évidences d'un empirisme de « bon aloi », comme si celui-ci était exempt de « préjugés ou postulats touchant la définition, les fins et les fonctions de la littérature et de la lecture »<sup>3</sup> ; ensuite, le fait que l'identification de la théorie littéraire au structuralisme passe sous silence les critiques brèves, mais cinglantes, de Lévi-Strauss concernant le « structuralisme littéraire ». Il y a là quelque chose d'intrigant : la référence à l'anthropologie structurale (d'où vient la diffusion du terme « structuralisme ») est omniprésente dans la théorie littéraire des années 1960 et 1970 ; Barthes s'en réclame explicitement au moins jusqu'en 1970 ; Genette fait fréquemment référence à *La Pensée sauvage* ou aux *Mythologiques* et participe au numéro spécial « Claude Lévi-Strauss » de *L'Arc* en 1965, numéro pour lequel il écrit l'article « Structuralisme et critique littéraire »<sup>4</sup>. Pourtant, les rares fois où Lévi-Strauss a mentionné de tels travaux, c'est pour relever le caractère usurpé de l'étiquette « structuraliste » et signaler le manque d'intérêt que présentent, à ses yeux, de telles tentatives. Un seul exemple : la réponse à une enquête menée par une revue italienne en 1965, concernant le récent et « vif intérêt (de la critique littéraire) pour les procédures structuralistes et [...] post-saussuriennes » :

Visionnaire et incantatoire, cette critique est sans doute structurale pour autant qu'elle utilise une combinatoire à l'appui de ses reconstructions. Mais ce faisant, elle offre à l'analyse structurale une matière brute bien plutôt qu'une contribution. Comme manifestation particulière de la mythologie de notre temps, elle se prête fort bien à l'analyse, mais au même titre et de la même façon qu'on pourrait, par exemple, interpréter de façon structurale, la lecture des tarots, du marc de café, ou des lignes de main : pour autant qu'il s'agit là de délires cohérents.<sup>5</sup>

Autrement dit, si les critiques prétendument inspirés du structuralisme intéressent l'anthropologue, ce n'est pas comme des collaborateurs dont le travail serait symétrique du sien (étudier la littérature écrite des sociétés modernes à la façon dont lui-même étudie la littérature orale des sociétés sans écriture) mais bien comme des indigènes, dont le « délire cohérent » est

---

3 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995, p. 10.

4 Repris ensuite dans *Figures I*. Barthes donnera quant à lui un article pour la réédition partielle du même numéro de *L'Arc*, augmenté de nouvelles contributions, et parue en 1979 dans la collection « Idées » de Gallimard sous le titre *Claude Lévi-Strauss*.

5 *Anthropologie structurale II* (1973), rééd. Paris, Plon « Pocket », 1996, p. 324.

révélateur d'une mythologie qui est celle « de notre temps ». Il est vrai qu'on ne sait pas à quels travaux Lévi-Strauss pense lorsqu'il écrit cela (en 1965, Genette n'a pas encore publié *Figures I*, et sans doute les critiques visent-elles plutôt Barthes, ou peut-être certains travaux inspirés de Lacan), mais les mêmes réticences réapparaîtront plus tard à propos de *S/Z*<sup>6</sup> ou dans le finale de *L'Homme nu*<sup>7</sup>. On peut faire des remarques semblables à propos de Deleuze qui, lorsqu'il définit le concept de structure dans *Logique du sens* puise ses exemples chez Jakobson, Lacan, Lévi-Strauss ou Lewis Carroll, mais nullement dans la critique littéraire – s'il évoque Barthes et Tel Quel dans l'article « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », c'est très furtivement, et comme pour ne pas les froisser.

Il m'a donc semblé que cette hésitation entre case vide et case aveugle était une sorte de cristallisation du malentendu entre structuralisme, entendu au sens strict, et théorie littéraire, et que tenter, sinon une généalogie de la notion – qui n'en est pas une –, au moins une étude des diverses occurrences de la formule pouvait être un moyen de mieux comprendre ce malentendu. On peut voir que je m'éloigne ici du projet de théorie potentielle associé à ce colloque, mais je retrouverai certaines de ses interrogations au terme du parcours, en particulier autour de la question du statut de cette case vide, aveugle, ou blanche.

### *Fenêtres aveugles, points aveugles et angles morts*

Je voudrais d'abord interroger l'épithète « aveugle » pour essayer sinon de repérer les différentes acceptions de la formule *case aveugle*, au moins de saisir dans quelles directions elle entraîne la réflexion. Il est évident que le terme ne renvoie pas ici au fait d'être privé de la vue, mais au sens second, par métonymie, qui consiste à désigner un lieu d'où l'on ne voit pas ; cependant, on s'aperçoit rapidement que le processus métonymique est particulièrement complexe et suit deux orientations différentes. Si on consulte le dictionnaire, on apprend qu'en anatomie, le point aveugle est

---

6 À propos de *S/Z*, Lévi-Strauss avoue avoir eu à la lecture le sentiment désagréable d'être pastiché et compare les commentaires de Barthes à « ceux du professeur Libellule dans le *À la manière de Racine*, de Muller et Reboux » (*De près et de loin*, entretiens avec Didier Éribon (1988), Paris, Odile Jacob, rééd. « Points », p. 106). En réponse à l'envoi de Barthes, il lui adressera une « petite fantaisie » marquée par une surenchère quelque peu ironique dans la virtuosité interprétative ; ce texte est repris à la fin du volume *Claude Lévi-Strauss* (Paris, Gallimard, « Idées », 1979).

7 Le propos y est plus acerbe encore à l'encontre des « entreprises frelatées menées par des pêcheurs en eau trouble, tel ce “structuralisme-fiction” qu'on a vu fleurir dans le monde philosophico-littéraire et dont les productions représentent [...] un dévergondage sentimental nourri de connaissances sommaires et mal digérées [...] né pour servir d'alibi à l'insupportable ennui qu'exsudent les lettres contemporaines » (*L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 573).

« la partie de la rétine qui ne comporte pas de cellules visuelles » ; dans le même ordre d'idées, une tache aveugle est un « trou dans la vision dû à une papille optique qui ne contient pas d'éléments de perception », et le dictionnaire ajoute : « *métaph* : le point aveugle d'une théorie ». Mais on voit ici qu'il y a eu, en fait, deux métonymies consécutives : d'abord de l'effet pour la cause, puisque c'est en réalité l'observateur qui est, localement, aveugle ; la cause est une cécité locale, l'effet est le trou dans la vision ; puis à nouveau de l'effet pour la cause, puisque les expressions *tache aveugle* ou *point aveugle* en viennent à désigner les « angles morts », c'est-à-dire les régions du réel inaccessibles à la perception à cause de ce « trou » qui est lui-même l'effet d'une cécité de l'observateur. On trouve d'ailleurs la même ambiguïté dans l'expression « angle mort » qui désigne à la fois cette zone inaccessible à la perception et le fait que cette insuffisance provient d'une forme structurelle d'aveuglement. En ce sens, le « point aveugle » de la théorie en vient à désigner non seulement l'impensé de la théorie, mais aussi son « impensable », ce qu'elle ne peut structurellement pas penser, en particulier à cause de la position du théoricien dans le domaine qu'il observe. On voit ici se dessiner un champ d'interrogations qui touchent au rapport entre l'observateur et l'observé, aux silences du théoricien ne pouvant rendre compte de sa propre position d'énonciation, et pour la théorie littéraire, aux conditions de possibilité d'un métalangage.

Or lorsque Lejeune parle de « case aveugle », il ne désigne pas, semble-t-il, une insuffisance structurelle de la théorie, mais plutôt une possibilité non réalisée, une forme d'incomplétude du donné qui s'offre au théoricien. Le terme de « case vide » semble en ce sens plus adéquat, mais on peut comprendre d'où vient ici l'expression : en architecture, une fenêtre aveugle est une fenêtre qui ne laisse pas passer la lumière, c'est là le point de vue d'un habitant, mais pour un spectateur extérieur, une fenêtre aveugle est un simulacre ; elle indique qu'il aurait pu y avoir une fenêtre à cet endroit ; le tracé extérieur atteste d'une possibilité qui n'a pas été exploitée ; « aveugle » est un équivalent de possible non réalisé ; c'est sinon une autre métonymie, du moins un même mot pour un point de vue différent. On a donc une distribution sémantique qu'on pourrait schématiser de la façon suivante :

« qui ne laisse pas  
passer la lumière » :

tache aveugle	Mét 1 : tache aveugle – point aveugle : l'impensable
aveugle	
mur aveugle	
fenêtre aveugle	Mét 2 : fenêtre aveugle – case aveugle : le possible non réalisé



Il y a presque un rapport d'inversion entre les deux sens puisque d'un côté, est désigné ce que, constitutivement, la théorie ne peut pas prendre en charge (ex : la valeur littéraire comme case aveugle) et de l'autre, une possibilité qui n'a pas été actualisée (ex : une épopée comique en prose) ; d'un côté, une insuffisance de la théorie, de l'autre une incomplétude du donné. Quant à la case vide de Deleuze, je pense tout simplement qu'elle n'a de rapport avec aucune de ces deux orientations sémantiques – et que si elle en a un, il est tellement lointain qu'il vaut mieux se garder de rapprocher les deux expressions.

### *Langue, code et phonème zéro*

On peut d'abord commencer par essayer de cerner ce qui rapproche, au premier abord, l'anthropologie structurale et la théorie littéraire. Dans les deux cas, il s'agit de procéder comme un linguiste face à un nombre limité d'énoncés dont il faudrait reconstituer la langue ; dans les deux cas, on postule un code dont les récits ou les mythes sont les messages, code qu'on veut retrouver et dont on suppose qu'il organise des unités constitutives plus larges que la phrase. Cela reste très vague et sans doute contestable, mais cela permet d'emblée d'écarter certains usages du terme « structure », en particulier celui de « structure d'une œuvre » ou « structure d'un texte ». Une telle expression désigne simplement un effet d'ordre, le sentiment que l'objet est organisé, c'est une métaphore anatomique, mais la méthode structurale ne s'intéresse pas aux organismes, elle s'intéresse aux invariants. S'il y a structure, c'est donc forcément de plusieurs œuvres, de plusieurs récits, de plusieurs mythes.

Cette idée de code, ou de « super-code », est sans doute la source des confusions entre case vide et case aveugle. L'idée de « case vide » chez Deleuze trouve son origine dans celle de « signifiant flottant » qu'il emprunte à Lévi-Strauss, notion que ce dernier reprend lui-même des travaux de Jakobson. Le « phonème zéro » (le *e* muet en français) « s'oppose à tous les autres phonèmes du français en ce qu'il ne comporte aucun caractère différentiel et aucune valeur phonétique constante », mais il a « pour fonction propre de s'opposer à l'absence de phonème »<sup>8</sup>. Relu par Deleuze, cela donne quelque chose comme : pour que la langue fonctionne au niveau phonologique, les séries d'oppositions différentielles ont besoin en quelque sorte d'être activées et le phonème zéro, par son caractère à la fois vide et oppositif, permet justement la « mise en branle » du système et la production du sens. Lévi-Strauss trouve quant à lui un signifiant flottant dans la

---

8 R. Jakobson & J. Lotz, « Notes on the French phonemic patter » (*Word*, vol. 5, n°2, New York, 1949, p. 155) ; la traduction citée est celle que propose Claude Lévi-Strauss dans son « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » (1955).

notion de *mana*, sorte de valeur symbolique zéro, qui permet à la pensée symbolique de s'exercer en dépit de ses contradictions. On voit en tout cas pointer l'analogie avec la case vide du tableau : si, d'une part, pour qu'une langue fonctionne et pour que du sens soit produit, il faut une case vide, un phonème zéro, etc. et si, d'autre part, le tableau est la mise en évidence d'un code, alors on passe très vite de la case aveugle du tableau au phonème zéro de la langue et à la case vide de la structure ; là-dessus viennent se greffer quelques analogies qui diffusent autour de l'idée de « point aveugle », et on arrive à une sorte de foyer métaphorique extrêmement productif, que l'on peut tirer dans de nombreuses directions. Ainsi Blanchot : l'œuvre a « pour centre une lacune qui est comme l'origine et la source de cette extrême clarté par laquelle nous voyons tout sauf elle-même »<sup>9</sup> ; Lacan : l'énonciation manque à elle-même, il n'y a pas de métalangage ; Foucault : toute la mise en scène des *Ménines* est orientée vers un point aveugle, un vide essentiel, révélant par là que la représentation classique trouve son origine et son fondement dans l'invisibilité de celui qui voit, etc. – avec aussi des effets de relecture, Barthes associant par exemple phonème zéro et degré zéro<sup>10</sup>. Cette communauté est en grande partie factice, mais outre qu'elle a eu des effets dans « l'opinion », elle signale malgré tout une forme d'unité très lâche sur laquelle je reviendrai.

### ***Le « structuralisme » de Barthes***

Comme on peut s'en douter, l'une des sources de la confusion est dans ce postulat qu'il y a une « langue » du récit, postulat tout à fait explicite chez Barthes : les grandes unités constitutives du discours au-delà de la phrase sont non seulement organisées (ce n'est pas nouveau) mais ce mode d'organisation est analogue à une langue. À quoi s'ajoutent deux autres erreurs qui ne se situent pas au même niveau : l'idée qu'un tableau puisse figurer une structure ; la confusion entre langue et code. Je voudrais d'abord envisager le cas de Barthes qui, de tous les critiques, est celui qui a revendiqué le plus explicitement l'étiquette « structuraliste », avant de dire un mot de la case aveugle du tableau de narratologie dont on trouve une sorte d'équivalent chez Lévi-Strauss.

---

9 *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, rééd. « Folio-Essais », p. 220. Ce développement intitulé « La tache aveugle » et consacré au *Voyeur* de Robbe-Grillet se poursuit ainsi : « Ce point obscur qui nous permet de voir, ce soleil situé éternellement au-dessous de l'horizon, cette tache aveugle que le regard ignore, îlot d'absence au sein de la vision, voilà le but de la recherche et le lieu, l'enjeu de l'intrigue. »

10 « Sociologie et socio-logique. À propos de deux ouvrages récents de Claude Lévi-Strauss » (*Information sur les sciences sociales*, 1962, repris dans le volume *Claude Lévi-Strauss* et dans *L'Aventure sémiologique*, rééd. Paris, Seuil « Points-Essais », 1985 ; c'est cette dernière édition que je cite dans la suite).

La proximité la plus grande, au vu en tout cas du programme affiché, semble donc entre Barthes et Lévi-Strauss. Chez Barthes, la référence à l'anthropologie structurale apparaît très tôt : « Sociologie et socio-logique. À propos de deux ouvrages récents de Claude Lévi-Strauss » (*Information sur les sciences sociales*, 1962), « L'activité structuraliste » (*Les Lettres nouvelles*, 1963), « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), etc. On trouve dans ces textes de constantes allusions (plus ou moins fantaisistes) à Lévi-Strauss, au bricolage, au phonème zéro, ainsi donc qu'une revendication de « structuralisme ». Mais il y a chez Barthes une confusion centrale qui apparaît dans l'usage qu'il peut faire du terme de *structure* (confusion au regard du sens que revêt le terme en anthropologie ou en linguistique) :

il y a toujours un moment où la société de masse en vient à structurer le réel.

la société de masse structure le réel de deux façons concomitantes en le produisant et en l'écrivant.

qu'une société donnée préfère, à prix égaux, tel modèle d'automobile à tel autre, ce choix de fait renseigne [...] sur la façon particulière dont un groupe social se sert de cette structure.

[le] catalogue et la publicité sont, on s'en doute, de puissants facteurs de structuration. Etc.<sup>11</sup>

Autrement dit, la structure est pour Barthes un système d'intelligibilité qui s'impose silencieusement aux acteurs. De là, la place centrale accordée à la *connotation*, conçue comme un « langage » second qui véhicule un autre sens que le langage premier. Cela apparaît d'ailleurs explicitement dans le texte repris dans le volume *Claude Lévi-Strauss* de 1979, où Barthes considère que l'analyse structurale (il n'est plus question d'anthropologie) appliquée aux sociétés modernes doit passer par une étude de la connotation :

L'analyse structurale ne [peut] faire autrement que de développer, si l'on peut dire, une sociologie de la connotation, dont les matériaux seraient évidemment linguistiques, et dont l'objet serait la structure seconde que la société impose, en l'écrivant, à un réel qu'elle structure déjà lorsqu'elle le fabrique.<sup>12</sup>

Et au fond, c'est le projet du *Système de la mode*, le livre le plus ennuyeux de Barthes, qui est une sorte de formalisation extrême de ce langage second<sup>13</sup>. *Le Système de la mode* n'est, du reste, pas si loin des *Mythologies* –

11 « Sociologie et socio-logique... », art. cit., p. 235-236.

12 *Ibid*, p. 236.

13 « Reste l'évidence qui s'impose : *Le Système de la mode* est à tomber d'ennui. Tout comme *La Dernière Mode* [de Mallarmé]. Chez Mallarmé, l'ennui naît de l'Un qu'est deve-

l'esprit de sérieux en plus, l'efficacité démystificatrice en moins – car même dans les textes les plus formalistes de Barthes, on retrouve toujours le projet d'un dévoilement :

...retrouver, *derrière* les raisons de la société de masse, ou, si l'on préfère, dans ses récits, la socio-logique dont ses raisons sont les *masques* et ces récits le véhicule.<sup>14</sup>

Notre société *escamote* aussi soigneusement que possible le codage de la situation du récit : on ne compte plus les procédés qui tentent de naturaliser le récit, en *feignant* de lui donner pour cause une occasion naturelle et, si l'on peut dire, de le désinaugurer. Etc.<sup>15</sup>

Lorsque je disais que le point commun, au premier abord, du structuralisme et de la théorie littéraire était le projet de découverte du code régissant les grandes unités du discours, il faut concevoir que cette découverte est toujours chez Barthes, un geste *critique*, une dévoilement, une mise à nu.

De là également l'idée qu'il y a des « œuvres structuralistes », ce qui est une aberration, mais une œuvre est structuraliste comme une autre est surréaliste : parce qu'elle *exhibe* non pas « le fonctionnement réel de la pensée », mais le fonctionnement du langage et la production subreptice d'intelligibilité dont il est le lieu (d'où une prédilection pour les œuvres qui font intervenir une « combinatoire » et qui témoignent d'un « projet structural »)<sup>16</sup> ; de la même façon, il y a une « activité structuraliste », comme il y a eu une activité surréaliste.

On voit pourtant en quoi, superficiellement, de telles analyses semblent se rapprocher de celles de Lévi-Strauss : Barthes peut lire l'opposition entre *ten-galon-hat* (chapeau de cow-boy) et *tweed* comme connotant une opposition plus fondamentale (mais idéologique et diffuse) entre « westernité » et rusticité aristocratique ou relever que l'épithète *sophistiqué* ne signifie pas de la même façon selon qu'elle apparaît dans le cadre d'une opposition naturel / artificiel ou d'une opposition entre ce qui est « passé de mode » et ce qui est « à la page » ; au premier abord, cela « ressemble » à Lévi-Strauss lisant l'opposition berge/fleuve dans un mythe comme une déclinaison

nue la mode, dans un lieu qui l'a prise pour seule matière et la décline en recettes de cuisine, en patrons de robe, en conseils d'éducation ; chez Barthes, l'ennui naît du système lui-même, devenu le labyrinthe reflétant à l'infini l'unique structure du signe unique. Le système n'est rien de plus que la réfraction indéfinie de l'Un. », J.-C. Milner, *Le Périphe structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, 2002, p. 127.

14 « Sociologie et socio-logique... », *op. cit.*, p. 241. Je souligne.

15 « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'Aventure sémiologique*, éd. cit., p. 199-200. Je souligne.

16 « L'activité structuraliste » (1962), repris dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, rééd. « Points / Essais », p. 217. L'œuvre « de projet structural » « met en plein jour le procès humain par lequel les hommes donnent du sens aux choses », p. 218.

locale de l'opposition terre/mer dans une de ses variantes. Pourtant, il suffit de comparer le *Système de la mode* et *Les Mythologiques* pour s'apercevoir que les deux projets n'ont rien de commun ; reste donc à comprendre cette différence.

Au fond, ce que Barthes conserve de la linguistique structurale, c'est que l'intelligibilité est différentielle ; le sens se construit dans la relation entre les termes, et non dans la référence. À cet égard, Barthes est fidèle au programme des formalistes russes et à sa lutte contre ce qu'il appelle la « conscience symbolique » à l'œuvre dans « la critique biographique ou historique, la sociologie des “visions” [du monde], le roman réaliste ou introspectif, et d'une manière générale, les arts ou langages “expressifs”, postulant un signifié souverain, extrait soit d'une intériorité, soit d'une histoire »<sup>17</sup>. Mais ce système de différences n'est pas une structure pour au moins deux raisons :

1. Il s'impose aux acteurs : la structure est le produit d'une « structuration » silencieuse et idéologique ; or, pour la méthode structurale, la langue ne « s'impose » pas au sujet parlant, pas plus que le système symbolique ne « s'impose » au récitant du mythe. Ils ne contraignent qu'au sens où ils définissent les conditions du message<sup>18</sup>.

2. Ce n'est pas la mise en rapport des différences qui est étudiée, mais l'opposition entre les termes en tant que telle ; pour le dire autrement, les connotations, chez Barthes, *s'empilent* : le « langage » second renvoie à un « langage » troisième qui lui-même, etc. Les oppositions se traduisent les unes dans les autres à l'infini<sup>19</sup>. *Il s'agit malgré tout d'un travail d'interprétation*. Le propre de la littérature sera justement cette « évation de sens » qui tient au caractère non superposable des différents niveaux. Ce sera le projet de *S/Z* de retrouver, de façon analytique, dans la nouvelle de Balzac, le *jeu* entre les cinq « codes » initialement définis (herméneutique, sémantique, symbolique, etc.). Chez Lévi-Strauss, en revanche, les oppositions ne

---

17 « L'imagination du signe » (1962), *Ibid.*, p. 211.

18 Ce que dégagent les *Mythologiques*, ce sont les conditions d'exercice de la pensée mythique, de la même manière que la langue définit les conditions du message ; face au structuralisme en linguistique et en anthropologie, on s'est récréé : « Ce sont les structures qui décident, et non l'homme ! L'homme n'est plus rien, etc. » mais c'est confondre la condition et la cause : la langue donne les moyens de parler, mais ce n'est pas la langue qui fait parler (c'était, très tôt, l'objection de Sartre ou Ricœur au structuralisme), elle définit simplement les conditions de possibilité d'un énoncé sensé.

19 À l'infini, dans le jeu des variantes : l'opposition naturel / artificiel peut se retrouver dans l'opposition cuir / simili comme dans l'opposition boutonné / lacé. En revanche, pour ce qui est des « codes », Barthes en considère quatre, en se contentant de démultiplier le modèle pyramidal déjà élaboré dans les *Mythologies* (où l'association contenu / expression devient contenu du message second, doté lui-même d'une expression qui le déborde, etc.) : le code vestimentaire, le code rhétorique et le code terminologique tous trois surplombés par le « métalangage de l'analyste » qui constitue le quatrième et dernier niveau.

« s'empilent » pas ; elles se transforment les unes dans les autres en passant d'une version du mythe à l'autre. De là l'idée – souvent répétée mais qu'il faut prendre au sérieux – que ce ne sont pas les rapports qui comptent mais bien les rapports entre rapports : ce qui compte, dans le passage d'une version à l'autre du mythe, ce n'est pas le retour d'une même différence mais bien l'affaiblissement des oppositions, le renversement des corrélations, le fait qu'une opposition devient fonction d'un autre, etc. (ex : l'opposition terre / eau est symétrique de l'opposition berge / fleuve dans la version Skeena, mais dans la version Nass, l'opposition berge / fleuve est neutralisée à cet égard puisque le couple berge / fleuve figure la terre et s'oppose à la mer, etc.)

On voit tout ce qui sépare les deux démarches : Lévi-Strauss travaille à partir de plusieurs versions et étudie les règles de transformation dans le passage d'une version à l'autre : tel élément est retenu dans une version parce que, sur le modèle du phonème, on en retient un faisceau de traits distinctifs ; par exemple, s'il est question d'un panier, c'est parce que le panier s'oppose au pot au regard de l'opposition ouvert / fermé et de l'opposition végétal / minéral ; dans une autre version, les mêmes oppositions peuvent être supportées par un autre élément où le panier peut réapparaître mais pour être, cette fois, associé au pot ou pour supporter une opposition entre animé et inanimé. Ces oppositions peuvent être neutralisées, médiatisées par un troisième terme, accrues ou diminuées. En ce sens, le mytheme est bien une unité constitutive au-delà du morphème et le système symbolique est bien assimilable à une langue seconde (Lévi-Strauss parle de métalangage) au sens où il définit les conditions d'exercice de la pensée mythique. Pour l'analyse structurale des mythes, la langue ne constitue pas un modèle analogique (qui serait doué d'une certaine efficacité heuristique) : à un certain niveau d'analyse, il s'agit de phénomènes de même nature, non pas seulement parce que le mythe est d'ordre verbal, mais bien parce qu'il est la mise en œuvre d'un mode d'intelligibilité différentielle définissant les « messages » possibles (mais non pas autorisés ou interdits). Chez Barthes, en revanche, les expressions « langage second » ou « code » restent très métaphoriques<sup>20</sup> ; les « codes » ne désignent finalement que des « niveaux » de signification « empilés » sur un discours premier, mais *ils ne sont pas des langues*. Lévi-Strauss parle lui aussi de « codes » dans un sens qui peut sembler assez proche (code géographique, cosmologique, sociologique, visuel, etc.), mais c'est toujours pour les appliquer

---

20 Cet emploi très extensif du terme de langue est constant chez Barthes, et se poursuivra lorsqu'il passera, selon ses propres termes, de l'analyse structurale à l'analyse textuelle (voir « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *L'Aventure sémiologique*, éd. cit., p. 329 ; voir aussi des affirmations comme « le texte reconstruit une autre langue » dans *Le Plaisir du texte*, etc.).

1/ à une séquence narrative complète (et non à un fait de langage local à la façon dont le « chat jaune » de Rancé « suggère », pour Barthes : de couleur fauve, disgracié, pauvre, etc.),

2/ à une version donnée. Ce que l'analyse doit ensuite mettre en évidence, c'est d'une part les règles de conversion d'un code dans un autre au sein de la variante en question et d'autre part les transformations que subissent les rapports entre les différents codes dans le passage d'une version à l'autre. Parallélismes connotatifs chez Barthes, décalages fonctionnels chez Lévi-Strauss<sup>21</sup>.

On aperçoit également ici une autre différence qui est fondamentale, et peut-être même le cœur du problème : une telle analyse n'est possible que parce que l'étude du mythe peut se contenter du niveau sémantique. Comme tout récit, comme tout fait de langage, le mythe comporte plusieurs niveaux : phonétique, syntaxique, prosodique, sémantique, etc., mais l'analyse structurale peut se restreindre au niveau de l'histoire. Pour des raisons pratiques, d'abord : elle doit continuer à « aller de l'avant, même quand [comme c'est souvent le cas], la base proprement linguistique fait défaut »<sup>22</sup>, mais aussi à cause d'une propriété essentielle du mythe qui persiste à apparaître comme un mythe, même « dans la pire traduction » :

On pourrait définir le mythe comme ce mode de discours où la valeur *traduttore, traditore* tend pratiquement à zéro. [...] La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée.<sup>23</sup>

Les codes cosmologique, sociologique, auditif, etc. ne sont pas des niveaux de signification rapportés à un énoncé au sens strict *in-variable* (comme les « codes » herméneutique, proïarétique, symbolique, etc. de *S/Z – Sarrasine* « raconté autrement », ce n'est plus *Sarrasine*), mais bien des codes, c'est-à-dire des règles d'élaboration et de transmission d'une information à partir d'une série d'oppositions (est vs ouest ; amont vs aval ; soleil vs lune, etc.) et tous ces codes se rapportent à l'histoire, c'est-à-dire au niveau sémantique du mythe, et non à un énoncé donné.

---

21 Fonctionnels au sens où « cette “convertibilité des codes” (sociologiques, auditifs, visuels, etc.) que le mythe instaure à travers la transformation d'une séquence dans un code en une autre séquence dans un autre code permet de rendre le monde cohérent, ce qui est la fonction du mythe : “les spéculations mythiques cherchent non à peindre le réel, mais à justifier la cote mal taillée en laquelle il consiste”. Le mythe sert donc de modèle logique pour résoudre des problèmes, qui viennent toujours du décalage entre les différents niveaux du réel, ou de la difficulté à systématiser le réel, et de faire se confirmer, par exemple, la manière dont on organise le mariage, avec la manière dont on conçoit les rapports cosmologiques » (Patrice Maniglier, *Le Vocabulaire de Lévi-Strauss*, Paris, Ellipses, 2002, p. 34).

22 Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « *Les Chats* de Charles Baudelaire » (note liminaire), *L'Homme*, II, 1, 1962, p. 5.

23 « La structure des mythes », *Anthropologie structurale* (1958), rééd. Paris, Plon / « Pocket », 1974, p. 240.

Différence donc dans l'usage du terme *structure* : pour Barthes une structure, c'est un mode (subreptice) d'organisation de la signification ; différence dans le projet : dévoiler chez Barthes, restituer les conditions d'exercice de la pensée symbolique chez Lévi-Strauss ; différence dans la méthode : démontage d'un empilement des significations chez Barthes, étude des règles de transformation chez Lévi-Strauss ; différence dans l'objet enfin : étude d'un énoncé donné chez le premier – *Sarrasine*, *Goldfinger*, ou le catalogue de mode –, étude chez le second de différentes versions d'une même histoire décrochées de leurs bases linguistiques.

Que reste-t-il de commun ? Deux choses : l'idée de signification différentielle, et – mais c'est lié – le refus de considérer le sens comme expression ; pour le dire en un mot : l'opposition à Jung. Si on trouve, dans deux récits différents, une noble héritière cloîtrée, inutile d'en chercher la raison dans un archétype inconscient ou une obscure « structure anthropologique de l'imaginaire » ; la signification d'un tel motif est « relative dans un système d'oppositions doté d'une valeur opératoire »<sup>24</sup>, « Un *roi* n'est pas seulement un *roi* et une *bergère* une *bergère* »<sup>25</sup>.

Et la case vide, qu'en est-il ?

Barthes y fait parfois allusion, mais toujours dans un sens très métaphorique ; il évoque effectivement le phonème zéro et le *mana* de Lévi-Strauss, mais c'est pour y lire quelque chose comme le « neutre », le non-marqué ; Barthes est fidèle au fond à une conception du signe sur le modèle du « décrochage » : la valeur symbolique zéro, ce n'est pas ce qui *définit* le marqué et le non-marqué ou ce qui oriente une série différentielle en s'opposant à la fois à tout phonème et à l'absence de phonème, c'est ce qui *signifie* le non-marqué<sup>26</sup>. Ce n'est pas inintéressant, mais cela n'a rien à voir. (On retrouve ensuite les expressions « point aveugle » et « tache aveugle », mais dans la première des deux perspectives dégagées initialement, celle de l'impensable – par exemple, la castration dans *S/Z*).

### ***La case vide du système mythique***

En revanche, la notion de case vide correspond à un aspect fondamental de la réflexion de Lévi-Strauss, non pas seulement le *mana* et la valeur sym-

24 *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 64.

25 *Anthropologie structurale II*, *op. cit.*, p. 170.

26 La différence entre Barthes et Lévi-Strauss est finalement dans la conception du sens lui-même. Barthes demeure fidèle à l'idée d'un signifié « décroché » par rapport au signifiant ; c'est ce qu'on observe dans le schéma directeur de l'essai « Le mythe aujourd'hui » qui conclut les *Mythologies* : une expression, un contenu, et l'association des deux devient le contenu du niveau suivant. Pour Lévi-Strauss, « comprendre le sens d'un terme, c'est le permuter dans tous ses contextes » (*Anthropologie structurale II*, éd. cit., p. 162).



bolique zéro, mais bien la « case vide » au sens de virtualité non réalisée, et je voudrais l'évoquer rapidement car cela permettra d'en venir au tableau narratologique (je laisse de côté le *mana* qui, quoique relevant d'une logique similaire, se situe à un autre niveau). On peut semble-t-il distinguer deux types de cases vides chez Lévi-Strauss. Le premier correspond effectivement à un possible non actualisé. Telle structure de parenté autorise virtuellement tel système d'alliance, mais on ne l'observe nulle part. Que telle ou telle virtualité soit empiriquement observable, cela relève de l'Histoire, dit Lévi-Strauss. Le second cas est plus intéressant. Il apparaît plusieurs fois dans les *Mythologiques* avant de faire, en tant que tel, l'objet de l'article « De la possibilité mythique à l'existence sociale ». Lévi-Strauss y envisage un cas particulier, celui où

...une population consacre plusieurs versions d'un de ses mythes à examiner diverses éventualités, sauf une qui serait en contradiction avec les données du problème qui la confronte. Elle laisse donc une lacune dans le tableau des possibles, permettant à une population voisine, qui ne se pose pas le même problème, de s'emparer du mythe et de remplir la case vide, mais à la condition de détourner ce mythe de sa destination première, et même d'altérer profondément sa nature.

Dans cet article paru pour la première fois en 1982, Lévi-Strauss revient sur une analyse livrée en 1958 sous le titre « La Geste d'Asdiwal »<sup>27</sup>. Il s'agissait alors de comparer quatre versions d'un mythe provenant des Indiens Tsimshian (trois de la vallée du fleuve Skeena, une autre de la vallée du fleuve Nass) et de montrer que

ce mythe recourt simultanément à plusieurs codes : cosmologique, climatologique, géographique, topographique, pour faire ressortir une homologie entre des oppositions naturelles : ciel empyrée / monde chtonien, haut / bas, montagne / mer, amont / aval, hiver / été, et des oppositions d'ordre sociologique ou économique : filiation / alliance, endogamie / exogamie, chasse / pêche, abondance / disette, etc., comme s'il voulait prendre acte du fait que le mariage avec la cousine croisée matrilatérale, bien que préféré par une société composée de lignées rivales, échoue à surmonter leurs antagonismes. Le mythe a donc pour fonction d'excuser un échec sociologique par l'inexistence objective de termes médiateurs entre des pôles que la nature a diamétralement opposés.<sup>28</sup>

Or il s'avère qu'on retrouve le mythe d'Asdiwal dans une tradition familiale d'une maison noble Kwakiutl (les Kwakiutl sont les voisins méridionaux des Tsimshian), et qu'à la différence des versions tsimshian qui déclinent

27 Repris dans *Anthropologie structurale II*, éd. cit., p. 175-233.

28 « De la possibilité mythique à l'existence sociale », *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 220-221.

toutes les issues négatives d'une même intrigue, Asdiwal n'y est plus un anti-héros. Le mythe initial en effet est profondément pessimiste puisqu'Asdiwal « incapable de concilier les genres de vie dont il a fait successivement l'expérience, meurt victime de la nostalgie irrépressible que, selon les versions, il éprouve pour l'un ou pour l'autre ». Il n'y a donc pas à s'étonner que le mythe ne corresponde pas à la réalité tsimshian ; les possibilités extrêmes qu'on y trouve envisagées (par exemple, un mode de résidence intégralement patrilocal ou intégralement matrilocal) sont des virtualités latentes de la structure mythique mais ne sont imaginées, écrit Lévi-Strauss, que pour être démontrées intenables<sup>29</sup>. Mais la version kwakiutl est toute différente et relate une quête initiatique réussie :

Pour transformer [Asdiwal] en héros véritable, glorieux ancêtre d'une maison noble et dont elle puisse s'enorgueillir, il suffisait de repérer dans cette table de permutations, la case que les Tsimshian ne pouvaient remplir en raison de la fonction négative qu'ils assignaient au mythe (présenter comme fondée sur la nature des choses une contradiction inhérente à leur forme d'organisation sociale). L'« histoire familiale » d'une maison kwakiutl parvient à combler cette lacune de façon très simple : elle inverse l'armature de la version du Nass qui [...] se situe à un point d'équilibre entre les versions du Skeena [et, au lieu de] neutraliser les termes en opposition, la version kwakiutl effectue leur synthèse : elle les concilie et, loin de faire s'annuler réciproquement leurs aspects positifs, elle en fait la somme.

Cette ressaie complète du problème exigeait cependant d'une part que celui-ci fût emprunté par une population ne le reconnaissant pas pour tel, que le récit cesse, en un mot, d'être un mythe et que banalisé, il « devînt un simple canevas sur lequel on pourrait broder d'autres motifs », d'autre part que « cette appropriation ne se produisît pas au niveau de la société générale, mais au niveau d'une de ses fractions, et, précisément, de ce type de fraction – la maison noble – pour qui s'inverse de négative en positive la valeur de la rivalité », rivalité que le mythe, dans une société en équilibre instable comme la société tsimshian, a précisément pour fonction de conjurer.<sup>30</sup>

Il y aurait ainsi à distinguer entre une case vide contingente, dont la vacance relève de l'histoire, et une case vide « fondatrice », incluse dans le système mais uniquement sur le mode de l'exclusion et à partir de laquelle les différentes variantes se distribuent *justement comme des variantes*. Il faut abandonner l'image du tableau croisant deux séries de critères et laissant une case « blanche » ; deux versions d'un mythe ne sont pas dans un rapport de proximité au sens où elles auraient, comme les deux cases voisines d'un ta-

29 « La geste d'Asdiwal », *op. cit.*, p. 209.

30 « De la possibilité mythique... », p. 229 & p. 231.

bleau, « tout en commun à un critère près » : la modification d'un élément entraîne une réorganisation complète de l'ensemble selon des règles de transformations qu'il faut précisément mettre au jour. La case vide n'est donc pas vraiment une case ; il faut la concevoir moins comme une lacune que comme ce qui oriente les transformations : « dans l'exploration du problème, il y a une "solution" qu'il faut intégrer pour pouvoir considérer les différentes solutions comme alternatives les unes aux autres (pour constituer ce qu'on appellerait en psychologie cognitive, "l'espace du problème"), mais qui n'est en réalité rien d'autre qu'une autre manière de traiter le problème, ou plutôt l'éventualité d'un autre problème. C'est en même temps, pour ainsi dire, qu'un problème se résout et qu'il se donne à critiquer »<sup>31</sup>.

L'intérêt de cette réflexion de Lévi-Strauss trop sommairement résumée est double ; on comprend d'une part que, pour un système de variantes mythiques, la case vide doit être *in fine* référée à une extériorité sociologique puisque la « lacune » correspond à l'expression de cette contradiction sociale que le mythe a justement pour fonction « d'excuser » : tentative pour fonder en nature la contradiction entre résidence patrilocale et filiation matrilineaire, « subterfuge logique » utilisé par une société pour s'apparaître comme une totalité complémentaire et fermée, alors qu'elle est en réalité instable et hiérarchique<sup>32</sup>, etc., mais d'autre part et surtout, *la case vide est ce qui rend le système proprement symbolique en l'ouvrant à d'autres systèmes*. En effet, plusieurs versions d'un même mythe forment système dès lors qu'on peut les ordonner « en une série, formant une sorte de groupe de permutations, et où les variantes placées aux deux extrémités de la série offrent, l'une par rapport à l'autre, une structure symétrique et inverse »<sup>33</sup>. Or ce « bouclage » fait intervenir une opération spéciale, une « torsion surnuméraire », qui consiste en ceci qu'on ne peut « boucler un cycle de transformations sans faire appel à un état qui n'est pas donné dans les mythes illustrant les autres états »<sup>34</sup>. Les exemples donnés par Lévi-Strauss sont innombrables. « Autrement dit, écrit Patrice Maniglier dans un article récent, le propre de tout ce qui fait sens, c'est d'établir des cycles ou des circuits d'éléments qui ne se ferment que par une sorte de tour de passe-passe, de torsion, de forçage. [...] C'est pour cette raison que tout mythe est la transformation d'un autre, et toute culture est ouverte sur d'autres : "Loin d'être isolée des autres, chaque structure recèle un déséquilibre qu'on ne peut compenser sans faire appel à un terme emprunté à la structure adjacente" (*L'Origine des manières de table*, p. 294). Et c'est la raison pour la-

---

31 Patrice Maniglier, « La liberté d'un être mortel », *Cahiers de l'Herne* « Claude Lévi-Strauss », printemps 2004.

32 « Les organisations dualistes existent-elles ? », *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 170.

33 *Anthropologie structurale*, éd. cit., p. 248.

34 *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, rééd « Presses / Pocket », p. 77.

quelle la tentative pour établir le système des variantes d'un mythe, par exemple, doit nécessairement recourir à un autre mythe, dont il faut reconstruire le système des variantes, ce qui permet de définir le système de ces systèmes, mais en affrontant la même contrainte, etc. On reconnaît là, bien sûr, le programme des *Mythologiques* »<sup>35</sup>.

Pour ce qui nous intéresse, on peut retenir ceci : dans un système symbolique, il peut y avoir deux types de « case vide » (en essayant, encore une fois, de se défaire de l'image de la case blanche du tableau) : d'un côté, une case vide *de fait* (et c'est, *mutatis mutandis*, me semble-t-il, le cas évoqué par Lejeune du roman déclaré tel dont le personnage central porte le même nom que l'auteur ; rien n'exclut *a priori* une telle possibilité, il se trouve simplement qu'aucun donné ne vient l'illustrer – et comme on sait, cela ne durera pas, la publication de *Fils* ne modifiant pas, d'ailleurs, les données du problème). Le second cas est constitué d'une case vide qui est au principe même du système, qui est ce à partir de quoi il s'organise. On pourrait alors qualifier la case vide de « structurante » au sens où c'est à partir d'elle que se constitue le système *et que se distribuent les possibles*. Ici peut-être case aveugle et point aveugle viennent se recouvrir : la lacune du système, c'est aussi l'impensable, et c'est précisément depuis cet impensable que s'élabore le système.

### ***Systèmes symboliques et tableaux narratologiques***

Il est peu probable qu'on puisse étendre de telles conclusions aux tableaux narratologiques, et sans doute faudrait-il distinguer entre eux : le tableau à six cases défini par le croisement des critères de focalisation et de narration n'a pas le même statut que le tableau de *Palimpsestes* qui distingue parodie, plagiat, forgerie, etc., ou que le tableau de Lejeune croisant les noms de l'auteur, du narrateur et du personnage. Le statut de la case vide dépend évidemment du statut épistémologique du tableau. Il n'est pas exclu, après tout, que, pour un état historique donné de la question littéraire (schèmes de perception, distribution des fonctions dans le dispositif des lettres<sup>36</sup>, etc.), les possibles s'ordonnent autour d'une case aveugle, d'un impossible qui soit aussi un impensable (le croisement de la fiction et du

---

35 Patrice Maniglier, art. cit. Voir aussi plus haut : « Le système symbolique est donc à la fois ce qui rapporte les uns aux autres plusieurs "messages" possibles au sein d'une même "langue", mais aussi ce qui rapporte les unes aux autres les langues. Un message est *par nature* traduisible ».

36 Par « dispositif des lettres », Judith Schlanger entend ce qui configure pour chaque époque « l'attente collective » de la littérature. Ce dispositif est caractérisé par les relations entre les trois fonctions de production, de critique et d'enseignement : quoi écrire ? quoi apprécier ? quoi enseigner ? (*La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1992.)

régime conditionnel est peut-être aussi impensable pour nous que, pour un Tsimshian, un mode de résidence intégralement patrilocal). Mais je ne suis pas sûr qu'un tel rapprochement ait d'autres vertus qu'analogiques, car un tableau narratologique ne figure pas un système symbolique, et ce pour au moins deux raisons :

— Le propre d'un système symbolique, pour Lévi-Strauss, est d'être ouvert sur d'autres systèmes : un système de variantes n'est bouclé que par l'introduction d'une variante extérieure au système qui invite à reconstruire un autre système de variantes, etc. De sorte qu'on ne peut *énoncer* un « système des systèmes » (comme cette « taxinomie des taxinomies » dont rêvait Barthes<sup>37</sup>) et que les *Mythologiques* ne sont pas un métalangage qui viendrait « dire la vérité » de la pensée mythique étalée sous nos yeux comme les coupes d'un cerveau sur la paillasse d'un étudiant en neurologie, mais simplement une transformation parmi d'autres des systèmes symboliques dont elles sont homologues. C'est en ce sens qu'on peut comprendre certaines affirmations de Lévi-Strauss :

Insoucieuse de partir ou d'aboutir franchement, la pensée mythique n'effectue pas de parcours entiers : il lui reste toujours quelque chose à accomplir. Comme les rites, les mythes sont *in-terminables*. Et, en voulant imiter le mouvement spontané de la pensée mythique, notre entreprise, elle aussi trop brève et trop longue, a dû se plier à ses exigences et respecter son rythme. Ainsi ce livre sur les mythes est-il, à sa façon, un mythe.<sup>38</sup>

— Plus concrètement, un système symbolique est reconstruit à partir de variantes, c'est-à-dire d'une série d'histoires qui sont dans un rapport de transformation les unes par rapport aux autres. Il constitue un espace de possibilités en nombre *fini*, non cependant pour « interdire » d'autres versions, mais uniquement « parce que c'est en limitant son espace, et en définissant *les unes relativement aux autres* les possibilités d'action, qu'il fait de toute effectuation d'une de ces possibilités un *signe*, définissable par rapport aux autres [...]. Un système où "tout est possible" serait donc effectivement un système où rien n'a de sens »<sup>39</sup>. Or la narratologie ne vise nullement la restitution d'un système de possibilités à partir d'une série d'histoires dont elle aurait isolé les traits pertinents et établi les règles de transformation ; elle cherche à établir – pour peu qu'on puisse synthétiser des démarches extrêmement variées – des formes de description adaptées à son objet. Les récits dont elles traitent sont beaucoup plus complexes qu'une

---

37 « Sociologie et socio-logique... », *op. cit.*, p. 237.

38 *Le Cru et le Cuit*, *op. cit.*, p. 14.

39 Patrice Maniglier, art. cit. Voir la définition que Peirce donne du signe et que cite Lévi-Strauss dans sa leçon inaugurale au Collège de France : un signe, c'est « ce qui remplace quelque chose pour quelqu'un » (*Anthropologie structurale II*, éd. cit., p. 19).

version mythique, nullement réductibles au niveau sémantique, et le tableau à double entrée n'a rien d'un système de permutations. On peut abstraitement considérer que tous les récits sont homologues les uns des autres, mais c'est une pétition de principe qui n'a pas beaucoup de sens et à partir de laquelle on peut, au mieux, découvrir quelques permanences isolées qui appauvrissent tellement l'objet qu'elles finissent, selon le mot de Lévi-Strauss, par « l'anéantir »<sup>40</sup>. Les vertus heuristiques de la narratologie me semblent avant tout descriptives ; elle propose des outils, procède au « nettoyage des situations verbales » (pour reprendre une expression que Genette emprunte à Valéry), tente d'établir des lignes de partage pertinentes et introduit de la discontinuité dans une réalité qui se laisse malaisément saisir. Mais, pour revenir à la question de départ, il me semble aussi qu'on peut considérer comme acquis que la narratologie n'a pas pour objet d'établir une « langue » du récit. Dans « Structuralisme et critique littéraire », Genette avait évoqué la « linguistique des discours » comme une sorte d'accomplissement scientifique de la rhétorique, mais dès *Figures III* qui propose pourtant un système formel extrêmement abouti, il prenait soin de préciser qu'il avait élaboré les catégories d'ordre, voix ou fréquence « en empruntant pour le choix des termes à une sorte de métaphore linguistique qu'on voudra bien ne pas prendre de façon trop littérale »<sup>41</sup>.

De tout ce qui précède, on retiendra donc deux choses seulement :

— La case vide chez Deleuze et la case blanche du tableau n'ont vraisemblablement rien à voir, et mieux vaut sans doute éviter de les rapprocher, ne serait-ce que parce qu'un tableau à double entrée ne pourra jamais figurer une structure qui est un système réglé de *transformations* entre non pas des éléments mais des *relations* différentielles. Deleuze propose une philosophie du structuralisme qui, à partir du concept de différence, conduit

---

40 C'est l'objection très profonde de Lévi-Strauss à Propp : « À moins de réintégrer subrepticement le contenu dans la forme, celle-ci est condamnée à rester à un tel niveau d'abstraction qu'elle ne signifie plus rien, et qu'elle n'a pas davantage de valeur heuristique. *Le formalisme anéantit son objet*. Chez Propp, il aboutit à la découverte qu'il n'existe en réalité qu'un seul conte. Dès lors, le problème de l'explication est seulement déplacé. Nous savons ce qu'est *le conte*, mais comme l'observation nous met en présence, non pas d'un conte archétypal, mais d'une multitude de contes particuliers, nous ne savons plus comment les classer. Avant le formalisme, nous ignorions, sans doute, ce que ces contes avaient en commun. Après lui, nous sommes privés de tout moyen de comprendre en quoi ils diffèrent. On a bien passé du concret à l'abstrait, mais on ne peut plus redescendre de l'abstrait au concret » (*Anthropologie structurale II*, éd. cit., p. 159). On voit en quoi un tel constat s'applique également aux travaux de Barthes, dont la théorie du récit demeure formaliste (et non, quoi qu'il en dise, structurale) puisqu'il s'agit de dégager une forme pour des contenus, contenus qui, de variables, paraissent aussitôt arbitraires et dont il faut percer le mode sous-jacent d'organisation.

41 *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 75.

à une conception du sens : « Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens ». Il s'agit d'instituer, par opposition à la logique du vrai et du faux, exclusifs l'un de l'autre, une logique du sens et du non-sens, conçue comme un certain mode de coprésence ; c'est la circulation du non-sens qui produit cet « effet de surface et de position » qu'est le sens<sup>42</sup>. Le non-sens s'oppose ainsi à l'absurde qui, en logique, comme en philosophie et en littérature, « se définit par le manque et l'absence : le non-sens, c'est au contraire un "trop" dont la surabondance produit le sens »<sup>43</sup>. Il n'est pas interdit de penser qu'une telle construction peut, ponctuellement, avoir une certaine efficacité métaphorique pour lire une œuvre, mais ce n'est certainement pas un modèle général d'interprétation au sens où il faudrait trouver la « case vide du texte » pour en saisir la clé.

— Concernant le pseudo-structuralisme littéraire, outre le modèle de la langue qui n'est pas pertinent pour décrire l'organisation des grandes unités constitutives du récit, je voudrais revenir une dernière fois sur ce qui le distingue de l'anthropologie structurale en soulignant deux choses : l'analyse structurale porte sur un corpus, un ensemble de variantes ; redisons-le encore une fois, il n'est pas pertinent de parler de critique structurale pour un récit donné pas plus que de prétendre exhiber « la structure d'une œuvre ». Mais surtout, ce qui distingue cette discipline de la critique littéraire formaliste est un souci constant de validation externe par l'Histoire et les données ethnographiques ; l'analyse structurale des mythes n'est pas étrangère sans doute au formalisme russe et aux travaux de Propp sur la morphologie du conte<sup>44</sup> mais, contrairement à ce qu'on a pu écrire, elle n'est pas immanente, si l'on entend par là qu'elle traite le récit comme un système clos et espère trouver en lui-même la clé de son intelligibilité. À propos de deux des mythes d'origine des Indiens Pueblo entre lesquels il observe une inversion de motivation, Lévi-Strauss écrit : « ce changement de motivation d'une variante à l'autre est si peu arbitraire qu'il entraîne la transformation corrélatrice de toute une série de fonctions. En dernière analyse, il se rattache à des manières différentes de poser le problème des rapports entre la chasse et l'agriculture. Mais il serait impossible d'atteindre cette explication si les rites, les techniques, les connaissances et les croyances des populations ne pouvaient être étudiés sociologiquement, et indépendamment de leur incidence mythique. Sinon on serait enfermé dans

---

42 *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 88-89.

43 Barbara Cassin, article « Nonsense » de l'*Encyclopaedia universalis*.

44 Sur ce point, voir l'article capital déjà cité « La structure et la forme », *Anthropologie structurale II*, éd. cit., p. 139-173.

un cercle »<sup>45</sup>. À aucun moment de l'analyse, le mythe ne cesse d'être conçu comme exercice d'une faculté inséparablement sociale et symbolique.

Cela dit, il y a eu indubitablement un effet de l'anthropologie structurale sur la critique littéraire, et – comme on sait – un malentendu est souvent fécond ; on peut penser par exemple à l'analyse « structurale » que Genette propose dans « L'or tombe sous le fer » (*Figures I*) et qui, à travers une sorte de pastiche mi-ludique mi-sérieux du « triangle culinaire » de Lévi-Strauss<sup>46</sup>, ouvre magistralement l'interprétation de la poésie baroque non seulement quant à sa rhétorique, mais aussi quant à ses implications idéologiques et aux valeurs qui sont les siennes. Avec l'idée de signification différentielle, le structuralisme au sens strict (en anthropologie et en linguistique) a fourni à la critique une arme essentielle pour se défaire des pesanteurs de l'histoire littéraire et de la critique des sources. Comme je l'ai dit, dans les deux disciplines, on partageait l'idée qu' « Un *roi* n'est pas seulement un *roi* et une *bergère* une *bergère* », mais cela ne suffit pas à identifier les méthodes ni les projets car il faut bien reconnaître que s'il y a beaucoup de façons d'être un roi, il est sans doute encore plus de façons de ne pas en être un.

Vincent Debaene

*Université de Paris-Sorbonne / Fondations Thiers*

---

<sup>45</sup> *Anthropologie structurale II*, éd. cit., p. 168.

<sup>46</sup> « Le triangle culinaire », *L'Arc*, n° 26, 1965, p. 19-29.



## **Du bon usage des tableaux à double entrée : stratégies taxinomiques et ambitions épistémologiques de la théorie littéraire**

Les poétiques ne sont d'aucune utilité directe aux artistes qui doivent bien se garder de les lire ; il faut d'abord qu'elles agissent sur le public. Par exemple, s'il y avait en France une bonne théorie de la sculpture, le public ne supporterait par une statue de Louis XIV en perruque et les jambes nues.

Stendhal, *Vie de Rossini*,  
Appendice de 1824

C'est un matin de février 2004 que fut découvert par les chercheurs du Dubna (Institut de Recherche Nucléaire) en Russie et du Laboratoire National Lawrence Livermore aux USA, l'ununtrium (nombre atomique 113), substance restée une case vide du tableau périodique des éléments de Mendeleïev depuis la découverte des éléments de numéro atomique 112, 114, 115 et 116 dans la dernière décennie du vingtième siècle. Si contrairement à l'annonce en 1999 de l'observation de l'ununoctium (nombre atomique 118) par des chercheurs de Berkeley qui durent se rétracter deux ans plus tard à grands fracas, cette découverte était confirmée, elle viendrait combler une case supplémentaire du tableau périodique des éléments de Mendeleïev, dont le remplissage, par synthèse artificielle d'éléments souvent instables ou par découverte dans la nature de la substance postulée par la théorie, a été l'une des plus productives enquêtes de l'histoire des sciences. Dans sa progression par à-coups et avancées inattendues, cette entreprise de deux siècles a fourni à la fois la vérification des principes fondamentaux de la physique atomique autour d'un modèle unificateur simple et profond, un outil pratique de comparaison entre les éléments chimiques permettant d'étudier rationnellement l'ensemble varié des connaissances naturelles, pour ne rien dire des progrès induits dans les techniques d'analyse ou les méthodes de synthèse des corps « nouveaux » et les innombrables applications concrètes de la chimie moléculaire moderne dans nos vies quotidiennes...

Si le sondage des cases vides du tableau de Mendeleïev constitue la démonstration par excellence des vertus cognitives des entreprises de spéculation synthétique, en matière de sciences humaines, la quête des cases

vides d'un système descriptif est un geste épistémologiquement plus équivoque. Souvent en effet, relever l'existence d'un cas théorique non ou faiblement vérifié par la littérature – considérée comme un corpus statistique ou un matériau expérimental – est un moyen d'opposer la raison commune et les réalités empiriques des œuvres contre ce qu'A. Compagnon nous a entraîné à nommer les « démons de la théorie ». Alors que l'échec des chercheurs de Berkeley à synthétiser l'ununoctium et que la discrétion de l'élément 113, resté introuvable des années durant, n'a pas causé le moindre vacillement des sciences physico-chimiques, on ne saurait accorder à la théorie littéraire (par exemple celle des genres) une telle solidité. Bien au contraire, la première lacune fera prétexte pour s'en prendre à la prétention à la scientificité de savoirs invalidables par l'épreuve de la vérification scientifique déductive, en stigmatisant le « mirage linguistique » et les ambitions du structuralisme. Qu'il s'agisse alors, selon une distinction proposée par Th. Pavel, « de rejeter en principe les méthodes formelles au nom de la spécificité radicale des études humaines », « d'argu[er] qu'elles sont inadéquates, non pas en principe, mais uniquement en pratique » ou d'« affirmer que les formalismes, sans être exclus par principe, ni pour des raisons d'économie, restent le plus souvent stériles »<sup>1</sup>, on dénoncera les pratiques casuistiques de la théorie littéraire comme les plus virulents symptômes d'un retour caché du positivisme<sup>2</sup>, quitte à sauver *in extremis*, comme le fait R. Boudon, le structuralisme classique de son extension indue à la théorie littéraire, où il « se trouve complètement détourné de sa signification » et « assume la fonction de reporter le crédit des “ méthodes structurales ” – dont le succès en linguistique ou en anthropologie est incontestable » sur de simples séries d'énoncés, au bénéfice de « la mystérieuse autorité de “ l'homme structural ” »<sup>3</sup>. Déjà contestée dans les sciences de la nature mêmes, au nom du caractère circulaire de l'observation et de la conceptualisation<sup>4</sup>, les vides des édifices taxinomiques avoueraient l'incapacité de la

---

1 Th. Pavel, *Le Mirage linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 148-149.

2 F. Dosse, qu'on ne peut soupçonner de réduire le structuralisme à une fiction pseudo-scientifique, reconnaît « le déplacement du positivisme de l'autre côté du miroir » dans « la quête de système clos, lieu de refuge des méthodes scientifiques » propre au structuralisme (F. Dosse, *Histoire du structuralisme. I. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1991, p. 438).

3 R. Boudon, *À quoi sert la notion de « structure » ? Essai sur la signification de la notion de structure en sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1968, p. 228. R. Boudon, qui cherche à démontrer que la notion unificatrice de structuralisme recouvre en fait des théories et des méthodes particulières, s'en prend au R. Barthes de « L'introduction à l'analyse structurale des récits » (1966). Sur les critiques « scientifiques » du structuralisme, voir J.-B. Fages, *Le Structuralisme en procès*, Paris, Privat, 1968, p. 81-86.

4 « Les classifications ne sont pas de simples procédures de rangement dans un monde objectivement divisé en catégories évidentes. [...] Et la chronique des revirements taxinomiques opérés au cours de l'histoire nous donne l'idée la plus juste des révolutions conceptuelles

théorie littéraire à se soumettre à la validation par les faits textuels historiques, les cases vides trahissant le caractère faiblement axiomatisé ou purement inductif de ses typologies.

Chez les tenants d'une théorie littéraire rationaliste – qu'ils s'inspirent du naturalisme aristotélicien ou de la prétention structurale à « introduire un ordre explicatif dans une incohérence phénoménale »<sup>5</sup> pour répondre positivement à la question de savoir s'il est « possible de former des concepts objectifs et une théorie vérifiable objectivement à partir de structures de signification subjective »<sup>6</sup> – l'aveu de modestie qui s'attache au dévoilement d'un échec partiel vient au contraire renforcer la scientificité déployée par la théorie littéraire. Si, au nom du courant dit moniste de l'épistémologie moderne, l'on refuse ainsi l'insularité et l'irrationalité du fait littéraire, l'on fait alors des études littéraires non une logique autonome de déchiffrement de l'humaine condition mais une *science* du langage relevant d'une logique commune et susceptible de produire, par l'entremise de disciplines (la narratologie, la poétique, la stylistique) secondes mais consciemment articulées aux sciences premières dans l'arbre des savoirs, des taxinomies ordonnant événements et faits littéraires (catégories ontologiques dont l'existence même est contestée par les tenants du rattachement de la théorie littéraire au *trivium* humaniste). C'est ici, on le voit, le rôle d'une variable d'ajustement théorique que joue alors la case vacante du système, puisque s'y manifeste la possibilité objective de mise à l'épreuve des théories par la comparaison de leur puissance de classement<sup>7</sup> et non la défaillance épistémologique de l'acte théorique.

Dans cette hypothèse, les justifications épistémologiques des vertus heuristiques des cases vides deviennent nombreuses. Soit qu'en faisant de la case manquante une case *aveugle*, on fasse remonter l'échec de l'analyse à un aveuglement de l'observateur explicable par la nouveauté et la radicalité paradigmatique de la théorie en jeu (au risque certes de verser dans ce que K. Popper nomme la procédure « auto-immunisante » des pseudo-sciences, telles que, selon lui, le marxisme ou la psychanalyse, qui s'autorisent de leur portée englobante pour corriger les résultats rencontrés par des hypothèses surnuméraires *ad hoc*). Soit plutôt qu'en faisant de la case vide une case *blanche*, en attente de comblement, on veuille insister sur les pouvoirs

---

intervenues dans la pensée humaine », note par exemple le biologiste S.-J. Gould (*L'Éventail du vivant*, 1997).

5 R. Boudon, *À quoi sert la notion de « structure » ?*, *op. cit.*, p. 205.

6 Selon une formule de J.-M. Berthelot, *Épistémologie des sciences sociales*, Paris, PUF, 2001, p. 254.

7 Sur la possibilité de distinguer entre observation et conceptualisation et de revaloriser les méthodes inductives écartées par K. Popper, voir I. Scheffler, *The Anatomy of Inquiry. Philosophical Studies in the Theory of Science*, Indianapolis, Hackett Publishing Co.

prédictifs de la théorie littéraire, qui se situerait volontiers à l'horizon des événements textuels possibles (que la case blanche soit placée en amont du cours de l'histoire littéraire, les poétiques invitant au remplissage des vides des systèmes et poussant les écrivains par delà même l'expérience des usages génériques avérés à la production de textes idoines, ou que, au contraire, le vide soit placé en aval parce qu'il conduit à une relecture de l'histoire littéraire passée et à la redécouverte d'événements textuels ou génériques « chargés de théorie » mais passés jusqu'alors inaperçus<sup>8</sup>). Soit, encore et surtout, qu'en faisant de la case manquante une case *vide*, on assume tactiquement l'échec temporaire de la modélisation comme le moment pivot d'une saine concurrence des systèmes, cette dernière forme de revalorisation de la case vide venant prouver *in fine* la scientificité même de l'entreprise théorique, à l'aune de l'épistémologique falsificationniste proposée par K. Popper, qui exige de toute théorie qu'elle définisse les tests susceptibles de l'invalider en refusant la prétention de tout dispositif théorique sérieux à l'irréfutabilité.

### ***Le statut épistémologique de la théorie littéraire***

On comprend maintenant l'opposition : si un manque invalide une théorie littéraire, c'est que celui-ci est conçu selon un principe empirique d'adéquation heuristique au réel textuel (au risque de se dissoudre dans un utilitarisme local consistant à entériner *a posteriori* des catégories immanentes ou à tenter des inductions instrumentales, limitées ou circulaires, sans prendre en compte le fait que la critique littéraire repose ultimement sur le socle de théories scientifiques et raisonnablement formalisables : sciences du langage, sciences cognitives, etc.). Si, au contraire, on conçoit qu'un système tire sa validité de sa logique interne en possédant sa propre grammaire, on expose la théorie à être invalidée non par le monde, mais plutôt par ce que Popper nommait des « falsificateurs virtuels », à savoir par les incohérences internes des conjectures proposées. Vue alors comme une création autonome, la théorie littéraire vivrait et tirerait sa scientificité des textes impossibles qu'elle engendrerait, rêve d'émancipation disciplinaire dont il reste à prouver qu'elle possède un écho chez les créateurs et sur le public.

---

<sup>8</sup> La novation théorique est alors source de reclassements rétrospectifs, à la manière dont une « révolution scientifique » (au sens que donne au terme Th. Kuhn) est ce qui rend explicables des faits précédemment relevés mais considérés comme insignifiants ou suspects par les paradigmes antérieurs. « Un autre intérêt de la poétique est la redécouverte de lignées », écrit par exemple J.-Y. Tadié : « il s'agit de regrouper des exceptions, qui ne sont telles que pour n'avoir pas été convenablement décrites, c'est-à-dire rassemblées » (*Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 6).

On retrouve ici des oppositions bien connues en épistémologie des sciences « dures » : l'opposition entre le courant « réaliste », qui ne saurait découpler la validité d'une théorie de son efficacité prédictive et les tenants d'un « anti-réalisme » qui soutiennent, à l'instar de Th. Kuhn, la possibilité d'un découplage, au moins temporaire, entre succès avéré et vraisemblance d'une théorie, ou encore les débats relatifs à la nécessité du formalisme pour une théorie et à la possibilité de retrouver dans le monde empirique des vérités structurales. On y retrouvera également des questions épistémologiques propres aux sciences sociales, qui ont souvent débattu des preuves qu'elles devaient ou pouvaient employer, bien que le champ des études littéraires se soit souvent restreint en la matière à des polémiques dénonçant l'usage de preuves d'autorité ou d'argumentation métaphorique<sup>9</sup>. Voudrait-on sauver la théorie littéraire des reproches que lui adressent les tenants de la « tradition artiste » et l'intégrer dans l'arbre des savoirs rationnels, qu'il faudrait néanmoins préciser son statut particulier par une série de distinctions.

La première tient au fait que, contrairement à une théorie physique, la théorie littéraire pense des objets préconstruits. Les phénomènes observés y sont non seulement « chargés de théorie », c'est-à-dire rendus visibles par un programme de recherche particulier à l'intérieur d'un paradigme bien particulier, mais aussi chargés de valeur, préévalués par des choix esthétiques patents ou latents, dans un mouvement circulaire où le rôle de l'intuition sensible s'ajoute à celui des partis pris intellectuels. C'est que la théorie littéraire n'observe pas des faits récurrents, mais des faits isolés et non prévisibles : elle relève, comme d'ailleurs l'éthologie, la botanique ou encore la géologie, de ce que l'on appelle les sciences idéographiques, qui, par opposition aux sciences nomothétiques, ne sauraient prédire par des lois, autres que statistiques, l'émergence de nouveaux phénomènes.

À ce titre, la théorie littéraire propose des interprétations et non des explications, selon une opposition posée par W. Dittley entre sciences de la nature (produisant des explications et des prédictions à l'aide de démonstrations expérimentales ou de raisonnements mathématisables) et sciences humaines, productrices de *compréhension*. Ces dernières, que K. Popper nommera sans connotation négative sciences « métaphysiques », usent de preuves argumentatives soumettant à un assentiment commun toujours renégociable et non susceptible de progrès non une *explication* au sens fort mais plutôt une *interprétation* du monde. Celle-ci relève d'une discipline, l'herméneutique, potentiellement systématisable – pensons à l'entreprise de

---

<sup>9</sup> Je pense ici aux débats autour de l'affaire Sokal (voir A. Sokal et J. Brimont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997) et aux réflexions plus théoriques sur l'usage de l'analogie comme preuve démonstrative de J. Bouveresse dans *Prodiges et vertiges de l'analogie. Raisons d'agir* (1999).

Gadamer –, mais demeurant inéluctablement différente de l'épistémologie et de la méthodologie scientifiques qu'impliquent en sciences « dures » le déploiement d'une taxinomie para-scientifique en un tableau à double entrée. Cette différence est riche de conséquences méthodologiques : elle prescrit aux théoriciens de la littérature de parler non en terme de « conséquences » mais en terme d'« effets », en terme d'« horizon » et d'« influence » plutôt que de « causes ». Elle les invite à prendre en charge les biais démonstratifs introduits par les interactions entre la connaissance et la production de faits textuels, tant au niveau des écrivains qu'au niveau du public, en leur démontrant que toute théorie littéraire est plus ou moins directement une théorie comportementale des acteurs individuels, si ce n'est, comme le suggérait P. Bourdieu, une théorie des interactions socialisées de ces acteurs.

### Une ou des théories ?

Seconde distinction notable : la théorie littéraire n'est pas un système ; sans être à même de proposer un algèbre formel d'axiomes, la théorie littéraire peut nourrir l'ambition d'offrir un langage unifié de propositions. Mais un tel ensemble théorique ne constitue pas un système du monde : malgré l'ambition du *linguistic turn* de penser de vastes ensembles de faits culturels à travers les processus « littéraires » (la démarche hypothético-fictionnelle, les stratégies rhétoriques, la structuration des temporalités en intrigue, etc.), force est de constater le caractère secondaire de nombre des concepts utilisés en matière de critique et théorie littéraire, importés qui de la psychanalyse, qui de l'histoire, qui de la psychologie, etc. Ces concepts sont réarticulés par des méthodes descriptives (l'analyse stylistique, narratologique, pragmatique, etc.) elles-mêmes issues d'une science spécifique, la linguistique, dont on notera qu'elle pense le littéraire comme un usage atypique et anormal des normes communicationnelles et des systèmes sémiotiques, grignotant pour ce faire l'espace propre aux savoirs empiriques et présocratiques de la rhétorique, qui en constituait pourtant jusqu'alors la matrice conceptuelle, et, pour reprendre une opposition proposée par A. Compagnon, le grand modèle *intrinsèque* d'analyse du littéraire<sup>10</sup>.

Malgré les incursions heuristiques de la théorie littéraire hors de ses frontières, la définition esthétique de la littérature moderne comme un champ autonome mais dérivé conduit ainsi à penser toute théorie littéraire comme la mise en système non seulement de particularités mais aussi d'anomalies. On en veut pour preuve le fait que la théorie littéraire ne progresse que par le progrès des disciplines connexes qui l'entourent,

---

10 Article « Critique », *Encyclopaedia Universalis*.

accumulant les dettes depuis l'Antiquité à l'égard de la philosophie (les dialogues de Platon), de la logique (la *Poétique* d'Aristote) sans connaître les mutations internes par crise et par changement de paradigme. C'est assurément le caractère cumulatif de ces « emprunts » qui explique l'extraordinaire éclectisme méthodologique de la critique littéraire : comme l'analyse d'après n'importe quelle table des matières le confirmera, un recueil d'articles sur un même objet juxtapose sans apparent choc épistémologique des approches fondées sur le *close reading*, le comparatisme, l'interprétation subjective, l'histoire des idées, la narratologie, l'étude thématique, etc., dans un éclectisme qu'aucune autre discipline, même dans les sciences humaines ne connaît. Même si cette hétérogénéité conceptuelle et disciplinaire est plus maîtrisée chez les théoriciens contemporains qui se sont souvent érigés (avant, d'y revenir, comme G. Genette ou A. Compagnon) contre le pragmatisme méthodologique de leurs prédécesseurs, les synthèses tabulaires proposées par les théoriciens des formes et des genres littéraires, manifestent clairement cette hétérogénéité. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le classement des genres hypertextuels par G. Genette dans *Palimpsestes*<sup>11</sup>, fondé comme on s'en souvient sur le croisement du critère du régime et de la relation, combine une notion relevant de la psychologie des représentations (le régime, qui peut être ludique ou sérieux) à une discrimination pragmatique (le mode de relation intertextuel) : si nombre de tableaux à double entrée dans les sciences « dures » fonctionnent par recoupement de critères d'ordres différents<sup>12</sup> et ne respectent qu'approximativement les exigences des typologies scientifiques (être isomorphes, englobantes et respecter le principe du tiers exclu), c'est de l'hétérogénéité interne de la théorie littéraire, qui fait feu de tout bois afin de décrire ce que J.-M. Schaeffer nomme « un objet sémiotique complexe »<sup>13</sup>, dont toute réflexion épistémologique doit d'abord prendre acte.

### ***Théorie et classement***

Je voudrais maintenant préciser la fonction des tableaux à double entrée dans une entreprise scientifique, en précisant tout d'abord les rapports entre théorie et classement. En effet, certains édifices théoriques ne visent pas à effectuer un repérage taxinomique mais à expliquer des processus sans

---

11 Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

12 Cette hétérogénéité fait controverse dans de nombreux domaines ; c'est en particulier le cas en zoologie, qui n'est pas indemne des oppositions bien connues chez les littéraires entre théorie et histoire. Voir sur ce point les réflexions de Mayr et la synthèse de J.-P. Thomas (article « Taxinomie » du *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* (sous la dir. de D. Lecourt), Paris, PUF, 1999, p. 913.

13 J.-M. Schaeffer, *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 77.

produire pour autant immédiatement des regroupements opératoires et transposables à des phénomènes empiriques, découplage accru par certaines théories littéraires relevant de la métaphysique et de la théologie (pensons à Blanchot). *A contrario*, nombreux sont les classements fondés sur des similarités qui ne reflètent pas des causalités sous-jacentes et qui sont donc inaptés à justifier des catégorisations plus ou moins arbitraires qu'elles produisent par remontée inductive et qui ne sauraient relever d'une théorie littéraire à velléité scientifique. À la différence entre les classements théoriques qui produisent de l'ordre par déduction à partir de règles générales et les taxinomies (qui tentent d'organiser des relevés phénoménaux et de les charger *a posteriori* de théorie), s'ajoute la spécificité des classements structuraux, au sens technique du terme, qui ne se contentent pas de chercher à percevoir les structures profondes du réel mais les organisent comme un système de différences où l'information qualifiante n'est pas la position d'un élément dans une grille, mais les relations de distinction et d'opposition qu'il noue avec d'autres éléments, et qui ne définit pas des règles positionnelles, mais des règles de permutation.

Ainsi, la propension de la théorie littéraire à produire des classements tient à la fois à son degré de scientificité ou de maturité (au sens où Lakatos oppose des champs disciplinaires qui ne sont encore que des programmes de recherche et des sciences constituées), à son degré de formalisation (la narratologie par exemple est plus aisée à formaliser que la critique thématique et toutes les branches de la théorie littéraire ne sont pas capables de déployer un vocabulaire unifié et partageable), à son objet (une théorie des fonctions de la littérature est moins à même de produire des classements qu'une théorie des formes poétiques), à son aptitude à produire des typologies endogènes cohérentes sans le recours à des critères éparpillés et parfois contradictoires (pensons aux reproches adressés par J.-M. Schaeffer aux théories classiques des genres littéraires, qu'il propose d'homogénéiser par des critères cohérents issus de la pragmatique<sup>14</sup>), comme à sa propension à proposer des repérages stables et non des structures dynamiques : *comprendre* se distingue d'*identifier* comme de *prédire*, et il paraît difficile d'évaluer l'efficacité d'une théorie seulement à l'aune des typologies qu'elle propose immédiatement<sup>15</sup>.

---

14 *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, *passim*.

15 Pensons à la manière dont R. Boudon tente de classer les différents niveaux d'efficacité des théories structurales en distinguant théorie générale expliquant un petit nombre de faits, théories nombreuses expliquant chacune un petit nombre de faits, théorie générale unique expliquant de manière probabiliste un grand nombre de faits, théorie générale unique expliquant avec exactitude un grand nombre de faits, et qui m'apparaît inapplicable en littérature (voir *À quoi sert la notion de « structure » ?*, *op. cit.*, p. 201-204).



En vérité, même si une théorie produit des distinctions clairement opératoires, le besoin de croiser en un tableau à double entrée ces distinctions reste un geste arbitraire, dont la motivation est presque toujours expliquée par le désir d'éprouver des taxinomies empiriques préexistantes. Il ne s'agit pas de dire que la théorie n'est que l'habillage de taxinomies empiriques, ou qu'un prescripteur de normes se dissimule sous chaque théoricien, mais de suggérer que si ces derniers recourent à des tableaux dont ils savent pertinemment qu'ils ne vérifieront pas leurs hypothèses (puisque une théorie ne saurait être validée par la quantité d'exemples qu'elle invoque à son profit mais par sa cohérence formelle interne) et dont ils doivent assumer le caractère « bricolé », c'est en général dans la perspective de justifier ou de critiquer les classements explicites ou sous-entendus que des historiens de littérature, poéticiens ou encore bibliothécaires utilisent pragmatiquement. Un tel constat ne doit pas nous inviter à relativiser les exigences de rigueur mises en œuvre par les théoriciens de la littérature, mais plutôt à admettre les motivations concrètes et l'importance de la culture pré-scientifique commune dans les programmes de recherche théorique.

### *Du bon usage des tableaux à double entrée*

Distinguons pour résumer entre les diverses fonctions couramment exercées (souvent de manière non exclusive) par les tableaux à double entrée :

a) La validation et la formalisation des catégorisations empiriques (dont l'exemple-type est l'analyse en termes pragmatiques des typologies des genres littéraires par J.-M. Schaeffer déjà cité) : le rapport critique dans lequel se trouve la théorie littéraire à l'égard des typologies produites par les poétiques permet par induction de faire sens de catégories préconstruites. Ces typologies autorisent en outre à s'interroger sur l'historicité de ces définitions et à expliciter les définitions de la littérature supposées, voire à s'interroger, à travers l'analyse des méta-genres du discours, sur l'historicité même de la catégorie de littérature. L'analyse des rapports entre catégories descriptives empiriques utilisées et catégories théoriques disponibles informe également sur les auteurs et prescripteurs de taxinomies et le rapport entre taxinomies lectoriales et taxinomies auctoriales (au sens par exemple où Stendhal affirmait que « Les poétiques ne sont d'aucune utilité directe aux artistes qui doivent bien se garder de les lire »), là encore au profit de l'histoire littéraire et de la critique de réception.

b) Un rôle de criblage et de cartographie (exemple type : l'investigation des sous-genres de l'autobiographie par Ph. Lejeune<sup>16</sup>) : on exploitera ici les typologies croisées par l'analyse de faits statistiques, pour mettre au jour les

---

16 *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

réalités socioculturelles de la production littéraire et le fonctionnement de ses processus de sélection dans le champ des possibles théoriques. Se distingueront alors des espaces soit oubliés, soit négligés, soit encore saturés par de fausses assimilations, et pourront apparaître des raretés textuelles, si ce n'est des *hapax* et des cases vides, dont la marginalité sera interrogée par la critique de la production. Une telle investigation différentielle fournit en second lieu une aide à l'interprétation et au jugement critique, lorsqu'il s'agira d'analyser en termes de choix auctoriaux les stratégies textuelles mises au jour et de peser notamment l'originalité des œuvres ou leurs influences.

c) Une entreprise, elle déductive d'un point de vue épistémologique, de modélisation théorique des phénomènes textuels, en général à substrat linguistique (dont le modèle serait donné par les investigations de G. Genette dans *Fiction et diction*<sup>17</sup> ou celles de D. Cohn dans *Le Propre de la fiction*<sup>18</sup>) où il s'agira alors de s'interroger sur le fonctionnement de la littérature en tant que littérature, sur ses processus sémiotique et pragmatique. En désignant les œuvres ou les phénomènes textuels possibles et en faisant de l'espace typologique la cartographie profonde de l'espace littéraire, le théoricien s'interroge alors sur les assises linguistiques de la littérarité et de la fictionalité. Dans la littérature moderne, on le notera au passage, l'usage des processus opérationnels efficaces (qui intéressaient la rhétorique) ou des processus les plus économiques (selon un principe du classicisme) passe au second plan au profit d'une réflexion de nature souvent ontologique : ce seront alors les textes absents ou aux frontières des schématisations linguistiques qui seront privilégiés, accordant alors un rôle central à la notion de case blanche. Attraction qui peut conduire à des entreprises d'expérimentation formelle, en particulier dans la littérature moderne qui valorise – ou au moins dramatise – le rapport entre communication littéraire et communication ordinaire et cherche alors à épuiser les possibles textuels.

### *Vices et vertus des cases vides*

Lorsqu'une théorie postule l'existence d'un fait non attesté par l'histoire littéraire, quatre réponses sont globalement possibles : la théorie en question doit être rejetée au profit d'une autre théorie plus efficace (ou simplement plus économique) ; le fait est simplement invisible et demande à être mis au jour par un réexamen des faits ; le fait est une réalité possible qui ne saurait tarder à advenir ; le fait singulier manquant est un « falsificateur virtuel » de la théorie dont il illustre non l'impasse mais le caractère falsifiable et donc

---

17 Paris, Seuil, « Poétique », 1991.

18 *The Distinction of fiction*, 1999; trad. Paris, Seuil, « Poétique », 2002.

scientifique. La question de savoir si une case vide ou aveugle invalide ou valide un système théorique ne saurait donc recevoir de réponse en soi : les productions théoriques et les méthodes critiques sont trop éclatées pour définir univoquement le statut épistémologique de la théorie littéraire, qui est à la fois de toutes les sciences humaines celle dont le vocabulaire critique est le plus éclaté et celle dont le matériau, des productions symboliques qui se définissent par leur originalité même, est le plus difficile à modéliser. C'est donc comme symptôme que doit être analysé ce geste d'auto-contrition ambiguë qu'est la circonscription de cases blanches, où se lit à la fois notre peur et notre désir de systèmes.

Car plus généralement, la fiction de scientificité dont témoigne cette quête, qui tient à la puissance visuelle et l'impression de soudaine concrétisation que donnent le recours à une taxinomie graphique, l'encouragement de la géométrie à la quête de cas limites et des *hapax*, la beauté intellectuelle que confère à la théorie son dépliement synthétique et qui semble être non seulement un ornement mais une pleine validation, sont des traits fort ambivalents qui méritent examen dès lors que l'on entend prendre au sérieux la théorie littéraire. Lorsqu'elles sont pertinentes et rigoureuses, on ne saurait pourtant nier les pouvoirs pédagogiques des schématisations, les vertus de la modélisation systémique, la nécessité de la production d'énoncés synthétiques et de la visée de théorisation qui l'accompagne, même dans le sens le plus modeste du terme<sup>19</sup>, car elle permet de s'extraire d'une représentation nécessairement narrative de la production littéraire et d'éviter la reconduction de catégories empiriques vite essentialisées et manipulées.

On ne saurait pourtant le nier : le paradoxal réinvestissement cognitif des lacunes démonstratives que dit la quête de cases blanches n'est pas sans rappeler la fascination béate qu'a souvent exercée sur les littéraires le fameux théorème d'incomplétude de K. Gödel (démontrant que dans tout système formel axiomatisé, il existe des lois indémontrables, qui rendent la théorie indécidable en tant qu'ensemble formel autonome et dont A. Sokal et J. Brimont<sup>20</sup> ont pu facilement démontrer les mésusages en dehors du contexte des théories de la démonstration où il prend sens). Un tel goût des paradoxes peut dissimuler une immense indigence méthodologique, que vient expliquer l'inculture épistémologique de nombres de théoriciens, les

---

19 Celui d'un ensemble d'énoncés provisoires et révisables aptes à fournir une explication d'un nombre restreint de phénomènes sans le recours à une théorie (au sens « large ») globale du littéraire et à un lourd matériau conceptuel. La distinction entre théorie au sens restreint (ensemble d'idées, de suppositions et de lois applicables à des ensembles d'observations particuliers) et théorie au sens large (incluant méthodes, lois et concepts et théories particulières) est proposée par l'épistémologue Achinstein.

20 A. Sokal et J. Brimont, *Impostures intellectuelles*, *op. cit.*, (chapitre 10).

facilités de l'écriture essayiste (où prévalent encore les effets d'autorité<sup>21</sup> ou de séduction argumentative), et, dans la vie intellectuelle, l'absence de débat réel ou d'examen serré, critique et contradictoire, dans des occasions de réflexions collectives.

Ici, on ne peut que s'accorder avec Th. Pavel lorsqu'il affirme que « la critique épistémologique des sciences humaines a encore bien des services à rendre »<sup>22</sup> et on ne saurait que prescrire le scepticisme bienveillant que l'on nomme en épistémologie « fictionalisme éliminateur », qui se propose d'effectuer un tri serré entre les énoncés théoriques résistant aux preuves empiriques et ceux conduisant non à des vérités observables, mais « à des concepts intuitivement obscurs »<sup>23</sup> qui ne sont que de simples décalques de la scientificité.

Alexandre Gefen  
*Groupe de recherche Fabula*

---

21 Voir A. Grafton, *Les Origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, Paris, Seuil, 1998.

22 Th. Pavel, *Le Mirage linguistique*, *op. cit.*, p. 157.

23 R. Nadeau, *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, PUF, 1999, p. 266.

## Valeur et littérature : le point aveugle de la théorie

Ce qui distingue d'abord la critique littéraire de notre époque de la critique des siècles précédents, c'est une position de départ jamais formulée, telle elle paraît à chacune de ces époques aller de soi. Pour la critique des temps passés, cette position se formule ainsi : « Voici de quelle manière, et pour quelles raisons, un esprit éclairé doit juger l'œuvre de M. X. ». Pour celui de l'époque contemporaine : « Les sciences humaines sont ma caution. J'en sais donc a priori plus long sur le sens et la structure de l'œuvre de M. X. que l'auteur lui-même. » Le premier met en doute la capacité de l'auteur à juger son œuvre, le second à la comprendre. Le premier se borne à dénier à l'écrivain l'accès à la juste perception des valeurs, le second le relègue au rang de simple morceau de nature, produite et non productrice, sécrétion du langage : *natura naturata*.

J. Gracq, *En lisant en écrivant*

Le 11 septembre 2002, j'ai reçu sur la liste des contacts du site de recherche *Fabula*, dont je m'occupe avec d'autres, le message suivant :

Bonjour,

Je suis tombée un jour, par hasard, sur votre site Internet alors que je cherchais des informations concernant les techniques d'écriture. Sachez que je trouve vos activités dans le domaine de la littérature passionnantes. Moi aussi je rêve d'écrire. Mais j'ignore les principes de base liés au roman et à son élaboration. Je suis parfaitement consciente de la complexité de cet art, il n'en reste pas moins une passion (comme pour vous j'imagine). Je souhaite écrire un livre. [...] J'aimerais profiter de votre expérience afin de concrétiser mon projet, aussi ambitieux soit-il. Pouvez-vous m'expliquer le déroulement de l'écriture d'un roman, ainsi que les techniques d'écriture et les éventuelles références ?

Je vous salue d'avance et vous prie d'agréer mes salutations distinguées.

J'ai tout d'abord été surpris par la confusion que l'internaute faisait entre deux domaines, à mes yeux parfaitement étrangers l'un à l'autre : d'une part la critique ou plus généralement la théorie littéraire, qui constitue l'activité commune aux membres du site *Fabula* ; d'autre part l'apprentissage des techniques de création littéraire, principalement de fiction, communément pratiqué depuis plusieurs années dans ce qu'on appelle les « ateliers d'écriture ». C'est d'ailleurs vers les ateliers d'écriture que j'ai orienté notre internaute.

J'ai par la suite souvent repensé à ce message, et c'est, le recul aidant, ma propre surprise qui m'a étonné. Pourquoi avais-je trouvé absurde de penser que l'étude de la littérature puisse conduire tout naturellement à sa pratique ? Certes, ces deux domaines d'exercice communiquent institutionnellement assez peu, mais aucune frontière ne les sépare de droit et, de fait, bien des écrivains ont pu passer de l'un à l'autre, dans un sens ou dans un autre, voire même alterner création et commentaire – une telle situation est même, on le sait, extrêmement courante. Je ne doutais pas qu'il existât une ligne de partage infranchissable entre l'étude de la littérature et la création littéraire ; pour l'internaute, la première ne pouvait conduire qu'à la seconde – une telle position n'a bien sûr rien d'illégitime. Si bien que l'étonnement que j'avais éprouvé en lisant une telle demande m'est progressivement apparu comme le véritable malentendu de notre échange. Je n'étais toutefois pas encore en mesure de préciser l'impensé de ma réaction : j'avais beau me dire qu'aucun argument théorique ne justifiait la division que j'établissais entre ces deux domaines d'exercice, je n'en éprouvais pas moins une gêne difficilement explicable à ce qu'on prétendît les confondre.

Ce point est soudain devenu plus clair au détour d'une page du *Journal* de Julien Green. Alors que ce dernier participe au jury d'un concours de poésie présidé par Paul Valéry lui-même, le « prix de l'Alsace littéraire », il interroge l'auteur de « La jeune Parque » et du « Cimetière marin » sur la qualité de ce qu'il a lu : « Pour treize cents francs de poésie au rabais ». Manière brutale d'exhiber le « prix » – l'argent et non le symbole – censé récompenser le versificateur distingué par le jury : en réduisant une production littéraire à son estimation financière, Valéry en dévalue irrémédiablement l'intérêt, puisque la valeur symbolique de l'œuvre d'art est, au moment de sa production, proportionnellement inverse à sa valeur économique. Certes, le désintéressement supposé du poète n'est qu'un mythe, et Valéry préside lui-même un cérémonial dont il tire des compensations financières ou, à défaut, un gain de respectabilité. L'écrivain vit en grande partie de ces fonctions que lui procure son statut de poète officiel. Il a par conséquent d'autant plus soin de dissimuler la dimension alimentaire ou tout au moins intéressée de son activité en marquant à l'égard de la poésie qui

sera récompensée la plus grande réserve. Mais l'essentiel survient juste à la suite :

Enfin arrive le ministre, M. Chéron, qui doit prononcer un petit discours. Je me suis placé près d'une fenêtre, à côté de Cassou, et peu s'en faut que lui et moi n'éclations de rire quand le ministre, après les compliments qu'on attendait, a cité un vers de Valéry, un vers qu'il a détaché et dit *avec expression*. Le malheureux poète est devenu rouge et son front brillait de sueur.<sup>1</sup>

Le point que je voudrais souligner est si banal et si communément partagé par les littéraires – producteurs, théoriciens, critiques et pédagogues confondus – qu'il n'est pas facile d'en préciser la nature : nous comprenons immédiatement ce qu'une telle situation a de déplacé. Nous identifions sans difficulté ce qu'il y a de ridicule à entendre un vers du poète dans la bouche d'un ministre, lors d'un discours de remise du prix de l'Alsace littéraire. Ce qui m'intéresse dans cet incident rapporté par Julien Green, c'est cette faculté, partagée par Valéry, Julien Green, Jean Cassou, aussi bien que par les lecteurs du *Journal* de Green, à saisir intuitivement ce que la rencontre de la « littérature », des vers appliqués d'un poète du dimanche et de l'emphase d'un ministre a d'incongru et de ridicule, voire d'importun ou même de désagréable. La gêne de Valéry est la manifestation physique d'un sens de la distinction esthétique, devenu une seconde nature chez le littéraire, une compétence qui le conduit à réagir par l'étonnement, l'embarras, l'ironie ou la moquerie devant tout ce qu'il juge être une prétention déplacée à l'exercice de la littérature. Quand bien même nous serions incapables de justifier nos jugements esthétiques – autrement précisément que par une formule péremptoire : c'est beau / ce n'est pas beau ; j'aime / je n'aime pas –, nous avons une connaissance intuitive des frontières qui séparent le littéraire du non-littéraire. Cela peut paraître d'une grande banalité. Mais en observant la réaction de Valéry et celle de Julien Green, lequel cherche à partager avec son lecteur ce qu'avait de comique une telle citation dans la bouche du ministre, il m'a semblé reconnaître la réaction qui avait pu être la mienne à la lecture du message de l'internaute : avoir l'impression que la limite entre la littérature et ce qui n'en participe pas légitimement venait d'être transgressée ; éprouver un sentiment de gêne devant l'inconvenance d'une telle confusion, comme ce fut le cas de Valéry et des témoins de la scène rapportée par Julien Green.

C'est de cette expérience qui nous est commune que j'aimerais partir. La *littérarité*, avant d'être un objet de recherche, est un objet d'incessantes

---

<sup>1</sup> Julien Green, *Œuvres complètes*, t. IV, sous la dir. de Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 310. Le diariste ne prend même pas soin de noter l'heureux gagnant de ce prix.

évaluations, d'autant plus fondamentales qu'elles ne sont jamais explicites ou raisonnées et qu'elles n'obéissent à aucun critère que nous pourrions énoncer et discuter. Avant d'être une question d'ordre théorique – ce qu'elle n'est pas encore réellement, malgré, nous le verrons, les apports fructueux de la sociologie de la littérature –, la littérarité s'exerce de manière pratique sous forme d'automatismes de distinction dont nous ne maîtrisons pas les paramètres. Et ceci parce que nous ne savons pas justifier conceptuellement les jugements que nous portons sur la littérature « vivante », lorsque le bon grain n'a pas encore été séparé de l'ivraie. Rire d'un mauvais poème écrit par un ami transi d'amour, lire par intérêt sociologique, voire ethnographique, ce qui s'édite à « La Pensée Universelle » ou faire du prix Goncourt sa lecture de l'année, voilà quelques gestes où fonctionne de manière systématique la connaissance tacite que nous avons de ce qui est littéraire et de ce qui ne l'est pas. L'essentiel, dans chacun des cas, n'étant pas de savoir ce qu'il en est du littéraire, mais de bien juger, c'est-à-dire de juger conformément à ce que les autres ou les autorités compétentes peuvent élire comme appartenant de plein droit à la littérature. Un tel geste ne comporte bien sûr plus aucun risque lorsque l'auteur évalué est mort, canonisé par l'institution scolaire. Et néanmoins, derrière nos opérations de lecture les plus neutres, telles que le commentaire de texte, nous ne cessons jamais d'évaluer : étudier telle œuvre, quel que soit le point de vue théorique adopté, c'est confirmer la validité de la sanction qui distingue ce qui est littéraire de ce qui ne l'est pas – sanction énoncée par qui, selon quelle règles, à quel moment ? Mystère. Si le « peuple » y voit l'effet miraculeux du temps, les demi-habiles savent bien, quant à eux, que des facteurs de nature économique, sociale et politique entrent en jeu dans ce processus de sélection. Il n'y a cependant aucune raison de penser que la gradation s'arrête à ce niveau : le théoricien de la littérature est-il alors en mesure de faire preuve d'une plus grande habileté ? Dispose-t-il d'une pensée de derrière l'autorisant à juger plus sainement – c'est-à-dire à juger en connaissance de cause – des œuvres soumises à son évaluation ?

La question de la valeur constitue le point aveugle de la théorie littéraire, son impensé. Et il n'est pas sûr qu'il puisse en être autrement. La réflexion sur les textes possibles qui nous réunit repose sur un présupposé, à savoir que nous parlons de textes *littéraires* possibles. Quel intérêt y aurait-il à réfléchir sur des textes dont nous saurions – mais de quel savoir ? – qu'ils n'ont pas de valeur littéraire ? Cela n'aurait certes pas d'intérêt *critique*. Mais d'intérêt *théorique*, cela est moins sûr. Car la théorie littéraire est supposée valoir pour tout texte, quelle que soit sa valeur. Je m'attacherai par conséquent moins aux textes possibles que la théorie littéraire serait à même de projeter qu'aux textes existant de fait, mais qui ne sont jamais pris en



compte par la théorie littéraire alors qu'aucune raison *a priori* ne semble empêcher d'en dire quelque chose – à supposer que cela ait un quelconque intérêt.

D'une certaine manière, tout cela est bien connu. Marc Fumaroli dans son avant-propos à *L'Âge de l'éloquence*, Tzvetan Todorov dans *Symbolisme ou interprétation* ou Jacques Rancière dans *La Parole muette* ont très largement reconstitué les circonstances qui ont accompagné la sortie du domaine des Belles Lettres et l'entrée, à l'époque romantique, dans le domaine de ce que nous nommons depuis « littérature ». Alors que la rhétorique avait jusqu'alors rendu compte de manière systématique de l'ensemble des discours, discours esthétiques inclus, de leur production jusqu'à leur réception, l'art est progressivement devenu un absolu et le cadre générique fort hérité du passé a laissé place à ce que Jacques Rancière a nommé une « poétique généralisée »<sup>2</sup>. À l'élaboration et à la transmission d'une « théorie de l'efficacité des discours »<sup>3</sup> s'est substituée la quête d'auto-définition de la littérature. Dès lors, toute création s'est trouvée valorisée non plus en tant qu'elle satisfaisait aux critères s'appliquant à l'ensemble des textes de nature à prétendre à une reconnaissance esthétique, mais en tant qu'elle répondait à la question de la nature même du littéraire – qu'on envisage le littéraire au regard des notions de fiction, de poéticité, d'écriture ou de texte<sup>4</sup>. La question de la valeur, auparavant inhérente à l'exercice des codes et normes poétiques, s'est ainsi confondue avec la question de la définition même de la littérature. Une telle mutation a eu pour principal effet de rendre impossible de parler, sinon négativement, de ce qui n'est pas conçu comme littéraire : désormais, tout ce qui excède le champ est situé, à des degrés divers, dans ses marges et n'est plus susceptible d'être appréhendé ou commenté, si ce n'est – c'est le cas de ce que nous nommons la paralittérature – à des fins de légitimation. Le roman policier ou le roman d'aventure n'ont ainsi de valeur aux yeux du spécialiste qu'en tant qu'ils bordent le littéraire : un *James Bond* peut se voir appliquer les mêmes grilles de lecture qu'un roman de Balzac et Simenon vient récemment d'entrer dans la Bibliothèque de la Pléiade – c'est là un geste de consécration tout à fait explicite. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner du fait que certaines pratiques littéraires autrefois aussi fondamentales que le récit historique ou l'art oratoire ne retiennent plus

2 Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, « Littératures », 1998, 191 p.

3 Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 10.

4 Dans un entretien avec Maurice Nadeau intitulé : « Où/ou va la littérature ? », Roland Barthes résume de manière très éclairante une telle évolution, minutieusement analysée par Michel Charles dans *L'Arbre et la source* : « La rhétorique était l'art d'écrire, alors que maintenant, dans les collèges, on dit qu'on apprend à lire. On apprend à l'enfant à bien lire, mais au fond, on ne lui apprend pas à écrire » (Roland Barthes, « Où / ou va la littérature ? », *Œuvres complètes*, t. III, 1974-1980, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 67).

qu'accessoirement notre attention. Si de telles activités de composition pouvaient autrefois faire l'objet d'appréciations esthétiques, elles ne nous paraissent plus à présent pouvoir être placées sur le même plan que ce que nous nommons littérature, puisqu'elles en diffèrent non plus en termes de degré, mais véritablement en termes de nature, d'essence.

Sur cette question donc, nous savons à quoi nous en tenir et d'une certaine manière, la messe est dite. En régime littéraire, il s'agit moins d'évaluer la qualité – les journaux se chargent de cette activité critique immédiate – que de rendre compte de ce qu'il en est de la littérature. Il existe de ce fait une véritable solution de continuité entre la « critique de réception », chargée des opérations d'évaluation, nécessaires au bon fonctionnement du champ littéraire, et la « critique de réflexion », n'appliquant ses outils théoriques qu'aux textes implicitement valorisés. Dans ce second cas, la stratégie argumentative la plus couramment employée consiste à invoquer un obstacle – une méconnaissance, l'opprobre dont est victime tel auteur mineur ou tel écrivain majeur mais dont les écrits dérangeants sont dédaignés par la communauté savante ou encore les écrits de minorités à qui leur statut d'opprimés ne permet pas de bénéficier de la légitimité qui leur revient – afin de pouvoir déployer tout un discours de reconnaissance. Fort de la caution des sciences humaines, le critique est à même de « comprendre » une œuvre : ce geste suffit, comme le souligne la citation d'*En lisant en écrivant* placée en épigraphe, à justifier une qualité littéraire que le critique serait bien en peine de prouver en soi. C'est qu'un tel dispositif est en grande partie artificiel ; il est rare que le texte ne satisfasse à aucun des critères qui signalent traditionnellement l'appartenance au champ restreint de la littérature, comme une forme de réflexivité ou un haut degré d'intertextualité, par exemple.

Et pourtant, je ne peux pas m'empêcher de penser qu'une telle répartition des tâches n'a rien de nécessaire. Ou tout du moins qu'elle devrait susciter notre étonnement. La systématisme de nos modes d'évaluation implicite est si grande que cela en devient, lorsqu'on s'y arrête, insolite : l'illisibilité, pour un individu formé à la pratique ou à l'étude de la littérature, ce n'est pas James Joyce, *La Mise à mort* d'Aragon ou l'un des livres de Pierre Guyotat. Il y a là pour le spécialiste une heureuse résistance qui ne demande qu'à être levée – elle est le signe de la valeur propre à ces textes et l'occasion pour lui de faire preuve de son acuité herméneutique. À l'inverse, la mauvaise prose, la poésie du dimanche ou un ouvrage de la collection Harlequin sont réellement illisibles en ce qu'ils suscitent d'ordinaire une réaction de lassitude ou de gêne, une sensation qui peut être physique et qui montre que nous avons, selon l'expression de Bourdieu, une connaissance « par corps » de ce que sont la bonne et la mauvaise littérature – de la même manière que nous savons « par corps » juger un comédien : qui d'entre nous ne s'est pas surpris

à accentuer physiquement les mimiques d'un mauvais acteur comme pour compenser sa défaillance, le soutenir et conjurer l'embarras qu'il y a à voir quelqu'un se ridiculiser sur scène ?

Certes, il existe bien des discours, autres que la critique journalistique, pour prendre en charge la question de la valeur des textes. Ça a été le cas pendant très longtemps et jusqu'à présent de l'histoire littéraire, dont l'une des grandes fonctions fut d'établir un canon des grands écrivains et d'en justifier la sélection, mais plus encore – Luc Fraisse le montre parfaitement dans *Les Fondements de l'histoire littéraire* à propos de Saint-René Taillandier et de Gustave Lanson<sup>5</sup> – de faire réapparaître quantité d'écrivains que le jugement de la postérité n'avait pas retenus, mais qui n'en étaient pas moins essentiels pour comprendre un contexte historique et dresser l'arrière-plan de la vie littéraire d'une époque donnée. Dans ce cadre, les *minores* ou les oubliés de la postérité font l'objet d'une lecture qui, à la manière de la théorie de la réception développée par l'École de Constance, pointe les mécanismes par lesquels les critères d'évaluation du littéraire évoluent, modifiant ainsi l'interprétation que l'on fait des œuvres du passé.

Il existe une seconde théorie, qui traite de ce problème plus directement encore : c'est bien sûr la sociologie. Celle-ci prend en charge de manière systématique la question de la valeur – qu'elle analyse précisément, dans le cas de la pensée de Bourdieu notamment, comme le point aveugle des théories littéraires. Dans *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Claude Lafargue définit la littérarité comme une sorte de mythe des origines, destiné à classer les œuvres en fonction des intérêts de distinction des classes sociales : est littérature ce qui répond à un certain nombre de signes attirant respect et intérêt. Un récit est donc d'autant plus valorisé qu'il paraît valoir moins au monde qu'à son auteur, c'est-à-dire qu'il répond moins à une demande sociale directe qu'à une nécessité interne, une sorte de mystère de la création – ceci alors même que les fétiches littéraires sont des marchandises de même nature que les romans sentimentaux par exemple et qu'ils répondent aux mêmes procédures d'élaboration. Pour la sociologie, la littérature comme la sous-littérature se définissent non par les qualités de l'écrivain, de l'œuvre ou même du public, mais par un type d'échange, un mode de diffusion qui s'instaure entre ces trois instances de la communication littéraire. L'intérêt d'une telle théorie est, on le voit, d'aborder l'écriture par son angle le plus problématique : les règles d'élection qui font que des genres, des auteurs ou des textes sont valorisés alors que d'autres ne le sont pas.

---

<sup>5</sup> Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, Paris, Champion, « Romantismes et modernités », 2002.

Ne tenons-nous pas ici une théorie apportant une véritable réponse à la question de la valeur littéraire ? Peut-être le fait-elle en réalité trop bien. C'est-à-dire de manière trop systématique. En effet, il est difficile après de relancer l'interrogation. En rapportant le prix des œuvres à leurs conditions sociales de fabrication et en expliquant la valeur qu'on accorde à tel ou tel texte en fonction des rapports de force à l'intérieur du champ de la production intellectuelle, la sociologie rend compte de tout – ou du moins de beaucoup –, mais ne permet pas aux littéraires de dépasser les limites dont elle fait état. Ceci pour deux raisons : tout d'abord parce qu'expliquer la raison pour laquelle la littérature des « non-écrivains » ne correspond pas aux codes et aux exigences du champ littéraire ne résout pas la question de savoir s'il est possible d'en dire quelque chose ou même s'il est intéressant de chercher à en dire quelque chose. Deuxièmement, parce que la sociologie prend le domaine de la littérature comme un champ qu'elle envisage globalement et dont elle analyse les déterminismes. Or il n'y a aucune raison de penser que la connaissance des rapports de causalité à l'œuvre dans la société puisse conduire les acteurs à transformer leurs conditions d'existence et à exercer leur liberté. L'analyse de la valeur littéraire ne semble pas pouvoir avoir d'incidence sur les conditions d'exercice en vigueur dans ce champ. La sociologie est certes plus complète dans son analyse que l'histoire littéraire, mais elle n'est pas destinée à modifier de manière aussi durable que celle-ci nos modes d'appréhension du fait littéraire, parce qu'elle l'envisage de l'extérieur, de manière entièrement autonome et sans avoir la possibilité de tirer de sa critique le moyen de modifier la perception que nous avons du littéraire. Elle analyse des rapports de force socioculturels existants mais n'a pas pour vocation de rendre compte de la nature même de la littérature.

C'est pourquoi il me semble que la question de la valeur devrait relever en droit, puisque ce n'est pas le cas en fait, de la théorie littéraire. Sur ce point, on doit reconnaître que le flou sur ce que nous entendons par « théorie littéraire » est source de nouveaux malentendus. On peut distinguer deux grandes conceptions de la théorie : la première, de nature plus scientifique, vise à élaborer des modèles d'analyse qui puissent valoir pour tout fait de langage ; la seconde, de nature plus herméneutique, a pour but de rendre compte de la spécificité même du discours littéraire et ne s'intéresse par conséquent pas à ce qui se trouve sur ses marges. Ainsi des écrits théoriques de Blanchot sur « l'espace littéraire » : il n'y aurait aucun sens à regretter que celui-ci n'envisage pas la question des dehors du littéraire. Plus intéressante pour notre propos serait la stylistique, qui a pour intérêt d'être indissociablement une réflexion sur les ressources de la langue et une recherche sur les marques propres au discours littéraire, selon une démarche plus critique

que théorique. Mais c'est avant tout la poétique, si l'on y songe bien, qui devrait permettre d'envisager la question de la valeur de la manière la plus directe, puisqu'elle se présente comme l'étude des procédés propres à l'art littéraire<sup>6</sup>. L'élaboration de modèles généraux devrait emprunter aux textes unanimement reconnus comme littéraires, aussi bien qu'aux textes de statut discutables – ce que fait par exemple Marc Angenot avec *La Parole pamphlétaire*, où il inclut dans le champ des recherches poétiques la littérature d'idées, c'est-à-dire les essais et les écrits de combat<sup>7</sup> – et aux textes situés hors champ. Et c'est là que la prétention théorique de la poétique trouve ses limites ; dans son séminaire sur la théorie littéraire, Michel Charles, réfléchissant aux fondements de la méthode de l'explication de texte, se proposait de lire un texte sans avoir recours à aucun des savoirs dont nous disposons : histoire littéraire, stylistique, théorie des genres, psychanalyse, etc. Il serait d'une certaine manière plus radical de prendre le passage d'un texte publié à *La Pensée universelle* ou d'une œuvre éditée à l'occasion du « Printemps des poètes ». De tels ouvrages auraient une véritable fonction de contre-épreuve. Nul danger d'être dans ce cas gêné par les savoirs qui nous viennent de notre fréquentation du canon littéraire ou que nous avons l'habitude d'appliquer à des textes sur lesquels ils ont un rendement interprétatif maximal. Mais c'est là la limite de l'exercice : on aurait l'impression de ne plus jouer le jeu. La théorie poétique ne semble avoir d'intérêt qu'à s'exercer sur des textes dont la valeur est assurée.

Bien sûr, un tel exercice paraît au premier abord tout à fait inutile : pourquoi réfléchir sur un texte dont l'on croit savoir (mais de quel savoir ?) qu'il n'a pas de qualités littéraires évidentes. Je n'ai pas de véritable réponse à apporter à cette objection, simplement deux étonnements à formuler.

Le premier concerne ce qui me paraît être la limite épistémologique de la poétique : à savoir l'écart qu'elle postule entre linguistique et esthétique. La

---

6 Voir Jean-Marie Schaeffer, art. « Poétique », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Seuil, 1995, p. 193-212.

7 « S'il fallait juger des polémistes avec les critères de valeur esthétique et de portée culturelle qu'on applique d'ordinaire aux œuvres littéraires, il y aurait bien à objecter à l'entreprise elle-même. Malgré le "brio", l'esprit, la "patte" de certains pamphléaires, qui s'intéresse encore aux débats sur le bergsonisme, ou à la participation socialiste aux gouvernements bourgeois ? Toute cette passion déchaînée ne semble plus requérir aujourd'hui que le froid regard du spécialiste. [...] Il nous a semblé étonnant que les récents et rapides développements de la poétique et de la sémiotique aient "laissé en arrière" l'examen de cette "littérature d'idée" [sic]. [...] nous cherchions à sortir de la réduction du discours littéraire à la fiction (conçue comme impensable du discours social), au "pur" travail sur le langage, aux ambiguïtés et aux blandices des théoriciens de la subversion textuelle. » (Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, « Langages et sociétés », 1982, p. 9-10).

poétique est prise entre langage et art, sans que les relations entre ces deux dimensions soient articulées de manière tout à fait satisfaisante. On le voit très bien dans le célèbre article qui clôt le premier tome des *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson : « Linguistique et poétique »<sup>8</sup>. Celui-ci y définit la poétique comme la discipline répondant à la question : « *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* » et ajoute : « Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires »<sup>9</sup>. Selon Jakobson, la poétique fait donc partie intégrante de la linguistique, ce qu'il prend soin de préciser très clairement :

On entend parfois dire que la poétique, par opposition à la linguistique, a pour tâche de juger de la valeur des œuvres littéraires. Cette manière de séparer les deux domaines repose sur une interprétation courante mais erronée du contraste entre la structure de la poésie et les autres types de structures verbales : celles-ci, dit-on, s'opposent par leur nature fortuite, non intentionnelle, au caractère intentionnel, prémédité, du langage poétique. En fait, toute conduite verbale est orientée vers un but, mais les objectifs varient [...].<sup>10</sup>

Il existe par conséquent une correspondance entre l'évolution des phénomènes linguistiques et l'évolution et la diffusion des modèles littéraires. Cette volonté d'articulation entre linguistique et poétique est particulièrement intéressante, mais elle ne va pas sans poser quelques problèmes : on sait que c'est dans cet article que Jakobson définit les six fonctions du langage, et notamment la fonction poétique, où l'accent est placé sur le message lui-même. L'exemple donné par Jakobson, tiré d'une campagne électorale américaine : « *I like Ike* », met parfaitement en évidence l'impasse à laquelle conduit une telle perspective. L'étude linguistique de la fonction poétique outrepassé en quelque sorte les limites classiques de la poésie<sup>11</sup> ; elle manifeste des processus (notamment la fameuse projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison) qui excèdent ce qu'on reconnaît habituellement comme poétique. Comment passe-t-on de « *I like Ike* » au « Bateau ivre » ? C'est peut-être là, dans cet écart difficile à combler, que se loge précisément la question de la valeur, qui n'est finale-

---

8 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, trad. et préface Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, « Linguistique et poétique », p. 209-248.

9 *Ibid.*, p. 210.

10 *Ibid.*, p. 211.

11 Roman Jakobson le souligne en faisant remarquer que l'analyse linguistique de la poésie ne peut se limiter à la fonction poétique et qu'il convient de faire jouer d'autres fonctions verbales comme la fonction référentielle dans la poésie épique par exemple. Mais il n'est pas sûr que ceci résolve vraiment le problème.

ment pas résolue par cet effort louable d'articuler fortement étude de l'ensemble des phénomènes linguistiques et étude des productions esthétiquement valorisées. En 1968, Tzvetan Todorov définit à son tour la poétique en usant des termes autrefois rejetés par Jakobson et assigne pour objectif à la poétique l'établissement de lois générales dont chaque texte particulier est le produit. Il écrit : « Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire »<sup>12</sup>. En ce sens, la poétique n'a pas pour fonction de s'intéresser à la littérature existante, mais à la littérature possible, c'est-à-dire à cette « propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, *la littérarité* »<sup>13</sup>. Todorov a sans aucun doute plus de chance de saisir directement l'objet qu'il se donne, mais on peut déplorer la restriction opérée et constater qu'elle ne rend plus possible ce que l'analyse plus linguistique de Jakobson permettait d'envisager : étudier d'un seul tenant les textes considérés comme poétiques et les faits de langage ne relevant institutionnellement pas de cette appréciation.

D'une certaine manière, il n'y a peut-être que dans la théorie bakhtinienne des genres de discours qu'il existe une véritable articulation entre les genres premiers, utilisés dans la vie quotidienne, et les genres seconds, productions élaborées et institutionnalisées dérivant des premiers<sup>14</sup>. Bakhtine envisage les productions verbales et écrites dans une perspective large, les genres dépendant pour lui de la nature communicationnelle du discours. Mais en dehors de cette approche extrêmement féconde, il est difficile de ne pas céder à la pétition de principe qui consiste, pour chaque théorie, à se donner le corpus de textes qui correspond aux analyses qu'elle développe. Si la science se définit bien, comme l'a montré Popper, par la possibilité de falsification des énoncés scientifiques, la théorie littéraire tombe entièrement sous le coup de la critique de Hume que Popper réfutait dans sa *Logique de la découverte scientifique*, à savoir que le raisonnement scientifique ne procède que par induction, généralisation d'observations qui ne peuvent conduire à aucune certitude. Qu'il s'agisse de l'histoire littéraire la plus traditionnelle, du structuralisme ou des théories les plus avant-gardistes, les analyses prennent toujours appui sur un ensemble bien circonscrit de textes transformés en un canon relativement restreint. Antoine Compagnon rappelait dans son intervention au colloque de mai 1999, *Où en est la théorie littéraire ?*, que les théoriciens français des années 60-70 ne cherchaient

---

12 Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1968, p. 19.

13 *Ibid.*, p. 20.

14 Voir Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.

pas à contester le canon et qu'ils avaient au contraire concentré sur lui leur attention critique, lui octroyant de cette manière un répit<sup>15</sup>.

C'est là le point aveugle de toute théorie – traditionnelle ou moderniste – de la littérature : elle ne peut être, selon les termes de Popper, que « vérificationniste ». Le réel ne la contredit pas et les ouvrages qui pourraient lui servir de contre-exemple ou de test n'ont pas d'incidence sur elle. D'une certaine manière, nous ne cessons de nous demander ce qui fait qu'un texte est littéraire. Cette question est sous-jacente dans toute étude, de la simple monographie à la théorie d'ensemble. Pourtant, la question n'est jamais abordée dans son ensemble puisque nous ne nous donnons pas les moyens d'y répondre radicalement, c'est-à-dire de s'interroger aussi sur ce qu'on considère, *a priori*, comme n'étant pas de la littérature. S'interroger sur la littérarité en prenant pour objet d'étude Racine, Baudelaire ou Claude Simon, c'est être sûr de pouvoir, d'une manière ou d'une autre, répondre affirmativement aux questions que l'on sera conduit à poser.

On peut considérer que ceci n'a aucune importance et que la théorie littéraire n'a pas la prétention de s'aligner sur le modèle épistémologique des sciences, c'est-à-dire de pouvoir être invalidée par un contre-exemple ; c'est certainement la solution la plus sage. Il n'en reste pas moins que le phénomène de présélection des textes sur lesquels s'exerce la théorie a quelque chose d'insatisfaisant : il y a là un cercle pernicieux, dès lors qu'on ne prend en considération que des textes dont on a déjà évalué positivement la littérarité, sans que l'on puisse maîtriser les mécanismes de cette sélection, sinon en confirmant une situation de fait. Tout se passe comme si la question de la valeur de tel ou tel texte ne se posait en quelque sorte qu'à condition d'avoir déjà été sur le fond résolue.

On peut déplorer cette frilosité. Car – et c'est l'objet de mon second étonnement – l'histoire donne l'exemple d'une remise en cause que la théorie littéraire semble pour sa part encore incapable d'accomplir. J'en veux pour preuve l'un des derniers ouvrages d'Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, sous-titré « Sur les traces d'un inconnu (1798-1876) ». Poussant jusqu'au bout la logique initiée par l'école des Annales, puis les recherches sur l'histoire orale, l'histoire des mentalités et

---

15 « Genette aurait pu sortir du canon et dégager la narratologie d'une collection de romans policiers, mais la *Recherche* avait l'avantage qu'à elle seule elle contenait tous les procédés : elle était plus complète, plus complexe, donc encore une fois supérieure. La théorie n'a jamais, ou quasiment jamais, contesté le canon ; elle a montré que le canon était le canon, mais non pour les raisons qu'on avait crues. Ce faisant, elle a prolongé le canon, lui a procuré un sursis. La théorie a été le dernier rempart de la littérature au XX<sup>e</sup> siècle, un peu comme toute avant-garde rachète son autre dialectique » (Antoine Compagnon, « L'exception française », *Où en est la théorie littéraire*, dans *Textuel*, n° 37, sous la dir. de Julia Kristeva et d'Évelyne Grossman, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot, 2000, p. 50).



l'histoire des marginaux, Alain Corbin tente dans cet ouvrage de reconstituer la vie d'un homme dont on sait qu'une chose : qu'il est né le 2 messidor an VI (20 juin 1798) et qu'il est mort le 31 janvier 1876. L'historien a sélectionné son objet de recherche de manière méthodique : ayant opté pour les archives de l'Orne, son pays natal, afin de pouvoir adopter plus aisément une optique compréhensive, il a choisi, les « yeux fermés »<sup>16</sup>, l'un des volumes de l'inventaire des archives municipales, l'a ouvert au hasard et est tombé sur la commune d'Origny-le-Butin. Après avoir choisi deux noms, au hasard, dans les tables décennales de l'état civil de cette commune, Jean Courapied et Louis-François Pinagot, il a privilégié le second, dont l'existence fut plus longue.

L'objet de la recherche, plus que Louis-François Pinagot, c'est l'atonie des existences ordinaires, le quotidien, l'infra-historique. C'est-à-dire la quasi-totalité du vécu, et, par conséquent, ce qui échappe à l'histoire faute de pouvoir être conservé et reconstitué. Alain Corbin procède donc à une enquête dont Louis-François Pinagot constitue le centre, mais le centre absent, toujours supposé, jamais directement saisi. Il procède en quelque sorte par coupes successives, tentant d'imaginer la perception que Louis-François Pinagot pouvait avoir de son espace, les différentes impressions, comme la vue ou l'ouïe, qui organisaient son quotidien, les relations sociales dans lesquelles son existence s'insérait – relations de parenté, relations affectives, relations professionnelles ou rapports de charité –, son analphabétisme, les différents travaux qu'il a pu exercer, sa situation financière – Louis-François Pinagot a connu assez longtemps l'indigence – ou enfin la hiérarchisation sociale et politique de son univers.

Au lieu de se forcer à adopter un regard neuf sur un objet canonique, Alain Corbin exécute bien l'équivalent de ce projet dont j'évoquais précédemment la possibilité : étudier l'un des ouvrages publiés aux éditions de La Pensée universelle ou à l'occasion du « Printemps des poètes ». L'objet de son travail est à l'opposé de ce que l'on conçoit d'ordinaire comme historique, c'est même ce qui échappe normalement à toute histoire, puisque celle-ci ne peut appréhender que deux ordres de fait, soit ce qui est intentionnellement destiné à rester dans la mémoire des hommes, soit ce qui fait involontairement trace, mais qu'une enquête ultérieure permet de reconstituer : les monuments et les documents. Mais que dire d'un homme dont on ne connaît que quelques dates ? De sa vie, il ne subsiste que des traces « dont aucune n'a été produite par le désir de construire l'existence de Louis-François Pinagot en destin, ni même de le désigner comme un individu susceptible d'en avoir un »<sup>17</sup>, puisque, ainsi qu'Alain Corbin le fait

16 Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu 1798-1876*, Paris, Flammarion, « Champs », 1998, p. 11.

17 *Id.*, p. 8.

remarquer, dans le cas de Louis-François Pinagot, on ne peut même pas postuler l'individuation, c'est-à-dire le sentiment de l'unicité et de la singularité de sa propre existence. Louis-François Pinagot ne devait avoir « qu'une mémoire confuse des épisodes de son existence ; peut-être même se trouvait-il démuné de tout sens de la chronologie », si bien que nous n'aurons jamais accès à ces « formes spécifiques de la méconnaissance et de l'oubli de soi »<sup>18</sup> qui constituent le socle d'une véritable histoire du sujet. Il y a même quelque chose de vertigineux à se demander ce que cet homme soudain extirpé de l'oubli aurait pensé d'un tel livre, lui qui de toute façon était analphabète et ne pouvait imaginer un tel projet historiographique<sup>19</sup>.

L'aspect le plus intéressant de l'ouvrage concerne, me semble-t-il, deux chapitres consacrés à la perception que Louis-François Pinagot pouvait avoir de l'histoire de son temps et de la guerre. C'est là que se marque de la manière la plus sensible l'intérêt de la démarche d'Alain Corbin. Ce dernier se demande dans un chapitre intitulé « Le passé décomposé » comment « imaginer la manière dont Louis-François Pinagot a pu se construire une représentation du passé »<sup>20</sup>. Il ne pouvait, en effet, disposer d'un savoir chronologiquement ordonné ; comme il était analphabète, il n'avait à sa disposition que les récits et commentaires oraux de son entourage. Il en découle un ensemble de problèmes d'une grande portée théorique pour l'historien des mentalités et des représentations :

Selon quelle perception de la distance ou, si l'on préfère, de la profondeur temporelle un tel savoir a-t-il pu s'élaborer ? Selon quel(s) comput(s) dominant(s) s'ordonnaient les récits entendus ? S'agissait-il de références au temps écologique de la forêt et du bocage ou de repères inspirés par l'histoire de la famille, de la localité voire de la nation ? Quel mode de liaison intime nouait, dans l'esprit de Louis-François, les récits du passé et les marqueurs des espaces familiers ? Quel était son désir ou sa capacité de distinguer l'histoire de la légende, alors que tant d'observateurs cultivés soulignent, en ce milieu paysan du premier XIX<sup>e</sup> siècle, le foisonnement d'un légendaire contemporain de l'élaboration d'une histoire savante ?<sup>21</sup>

On voit que ce sont tous les mécanismes qui sous-tendent la reconstitution du passé qu'il convient de modifier. En prenant pour objet les représentations d'un sujet totalement étranger à nos schèmes historiographiques, on est conduit à déconstruire un savoir qui n'a plus de valeur, sinon indicative. Impossible de postuler que par un phénomène de « médiation culturelle », Louis-François Pinagot ait perçu une somme simplement réduite des

---

18 *Id.*, p. 11.

19 *Id.*, p. 289.

20 *Id.*, p. 179.

21 *Id.*, p. 180.

informations dont nous disposons sur le déroulement de la Révolution française puis de ses répercussions dans la conscience nationale. Il faut au contraire s'intéresser à d'autres modes de diffusion, plus « horizontaux », reposant notamment sur la transmission de récits plus ou moins vraisemblables au sein de sa famille. Le seul élément relativement sûr, c'est que les péripéties de la deuxième guerre chouanne entre 1799 et 1800, dont les épisodes les plus importants sont survenus à proximité, ont alimenté les conversations de son entourage. Alain Corbin avoue ne pas être en mesure d'avancer autre chose que de simples hypothèses, mais ajoute aussitôt : « quel historien peut se targuer d'agir autrement ? »<sup>22</sup>. Si le choix d'un tel objet d'étude donne l'impression de fragiliser les résultats de l'enquête historiographique, il en dévoile aussi les fondements – et quelques illusions par la même occasion : impossible de faire comme si les événements avaient été perçus à l'époque en fonction des mêmes scissions, des mêmes logiques ou des mêmes intérêts que ceux de la communauté des historiens. La chronologie qui structure notre perception du XIX<sup>e</sup> siècle devient alors tout à fait secondaire<sup>23</sup>.

Le caractère novateur du projet d'Alain Corbin peut être résumé en une phrase : « *Louis-François Pinagot sera pour nous le centre inaccessible, le point aveugle du tableau que je dois constituer en fonction de lui – fût-ce en son absence –, en postulant son regard* »<sup>24</sup>. C'est précisément en cela qu'une telle recherche peut servir de modèle à une prise en compte de ce qui excède la littérature : ne peut-on faire des textes ordinaires le point aveugle de la théorie littéraire ? Et si cela n'est pas possible, qu'en conclure à propos de la théorie ?

---

22 *Id.*, p. 180.

23 Le projet d'Alain Corbin représente à mes yeux à la fois l'aboutissement et l'envers du projet de Michelet, ayant entrepris une « résurrection de la vie intégrale » et convoquant pour cela tout le peuple des disparus afin de le faire revivre à travers l'immense tableau qu'il livrait du passé. C'est bien l'accent d'un Jules Michelet que l'on trouve dans le prélude du *Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, lorsque Alain Corbin déclare vouloir « écrire sur les engloutis, les effacés », sans pour autant, ajoute-t-il, « prétendre porter témoignage » (*Id.*, p. 8). Il précise juste à la suite : « *J'imagine les disparus en attente de cette élection. Et si cela leur paraissait scandaleux ! De quel droit puis-je décider, tel un pauvre démiurge, de faire revivre quelqu'un qui, peut-être, ne le souhaite pas ; au cas, bien improbable, où la survie existerait.* » (*Id.*, p. 10). Il y a bien le même vertige de résurrection que chez le grand historien du XIX<sup>e</sup> siècle, mais doublé d'une conscience critique particulièrement intéressante, puisque sans illusion. Alain Corbin ne prétend pas restituer ce qui a irrémédiablement disparu ; il fait de son obscurité non plus un obstacle que l'historien devrait dépasser afin de redonner à l'antérieur toute sa prégnance, mais la source même d'un renouvellement théorique. S'intéresser à une existence insignifiante, ce n'est pas simplement changer d'échelle, c'est changer d'histoire et changer l'idée que l'on se fait de l'histoire.

24 *Ibid.*, p. 12.

Car même si, *a priori*, il ne semble pas impossible d'appliquer cette approche aux écrits habituellement négligés, chacun sent bien qu'une telle entreprise ne présenterait pas l'intérêt évident de la démarche de l'historien. Cela tient peut-être à ce que le sujet anonyme est – l'école des Annales nous en a convaincu depuis longtemps – sujet à part entière de l'Histoire. Il n'en va de même en littérature. Si la poésie doit être faite par tous, tous n'ont pas le même droit à être lus ou étudiés et l'on ne peut qu'être frappé par le décalage entre la capacité de l'historiographie depuis une cinquantaine d'années à s'adjoindre de nouveaux objets de recherche, alors que le corpus des œuvres littéraires étudiées, s'il a varié dans les noms d'écrivains considérés ou les types d'approches pratiquées, n'a finalement que très peu évolué dans son canon. Le Racine de Barthes et celui de Picard n'avaient certes rien de commun, du moins était-ce bien Racine et pas un autre sur lequel une lutte pouvait s'engager. De la même manière, nos manuels ont certes changé depuis le « Lagarde et Michard », mais le corpus des auteurs valorisés, s'il s'est agrandi, notamment du fait de l'adjonction de quelques auteurs contemporains (mais comment furent-ils élus ?), n'est fondamentalement pas très différent.

Deux réponses sont donc possibles. La première consiste à juger qu'alors que l'Histoire s'occupe de ce qui est avéré, la théorie littéraire s'occupe de ce qui est reconnu, d'une manière ou d'une autre, comme littérature, et non pas de ce qui s'est écrit ou même de ce qui a été publié. Dans ce cas, une conclusion s'impose : la théorie littéraire peut être une théorie des textes transmis en fonction d'un canon – ce fut pendant longtemps l'objet même de l'enseignement que de transmettre ce canon –, ou bien une théorie des textes préférables – la théorie s'attache dans ce cas à définir la littérature comme un espace autonome, régi par des modèles d'accomplissement et des normes d'évaluation fortes, comme chez Blanchot –, ou encore une théorie des textes insoupçonnés ou méconnus – les théories relevant du paradigme du soupçon, comme la psychanalyse littéraire, visent à révéler un fonctionnement du littéraire qui n'est pas immédiatement visible – ou même une théorie des textes possibles – c'est le cas d'une théorie reposant sur les variantes ou plus généralement de l'intertextualité –, mais pas une théorie des textes réels, c'est-à-dire des textes en tant qu'ils ont pour seul véritable attribut d'avoir été l'objet d'un *effort volontaire de composition*<sup>25</sup>. Seule l'histoire littéraire, aiguillonnée en ce sens par la sociologie, peut être conduite à développer notre connaissance de ce que Lanson a appelé dans son

---

25 Un tel effort de composition représente, me semble-t-il, le seul véritable critère permettant de distinguer les textes susceptibles d'intéresser le spécialiste de la littérature en raison de leur valeur esthétique de tout ce qui ne relève manifestement pas de la création – comme les exercices scolaires ou les écrits administratifs par exemple.

« Programme d'études sur l'histoire de la vie provinciale en France » une « histoire littéraire de la France », c'est-à-dire « le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus qui écrivaient »<sup>26</sup>.

La seconde solution consiste à juger qu'il peut y avoir un intérêt à ce que l'on réfléchisse aux cas des textes écrits sans intention littéraire sanctionnée, c'est-à-dire jugée et approuvée selon les critères traditionnellement reconnus à l'intérieur du champ littéraire. Et sur ce point, il convient de distinguer clairement entre l'intérêt des textes et celui de la théorie : chacun comprend bien, en effet, tout ce que des écrits autrefois négligés peuvent tirer d'une lecture théorique – il y a là un effet de réhabilitation dont les études marxistes tiraient une grande partie de leur valeur. Il suffit, à ce propos, d'évoquer le cas des textes que les travaux de Michel Foucault et de ceux qui l'entouraient ont fait découvrir : *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* et *Herculine Barbin, dite Alexina B.* La valeur littéraire de ces deux documents est frappante. On sait que le mémoire rédigé par Pierre Rivière, qui venait de tuer sa mère, sa sœur et son frère afin de venger son père des désagréments que lui avait causés sa mère, fut extrait des *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* de 1836, au milieu de rapports médicaux et de pièces judiciaires. Pierre Rivière était un autodidacte et l'équipe qui a travaillé autour de son mémoire s'est efforcée de conserver en partie la syntaxe et l'orthographe qui étaient les siennes. Une chose me retient dans ce long récit : Pierre Rivière a nourri son projet de toutes les lectures qu'il faisait. Alors qu'il avait résolu de commettre son crime, il prit la décision suivante : « écrire toute la vie de mon père et de ma mère a peu près telle quelle est écrite ici de mettre au commencement un annonce du fait, et à la fin mes raisons de le commettre, et les niarges que j'avais intention de faire à la justice, que je la bravais, que je m'immortalisais, et tout cela ; ensuite de commettre mon action, d'aller porter mon écrit a la poste, et puis prendre un fusil que j'aurais caché d'avance et de me tuer »<sup>27</sup>. Gêné dans son projet par la curiosité de sa sœur, il décida de modifier le plan de son texte en projetant de raconter d'abord la vie de son père et de sa mère, puis le meurtre. Il n'y parvint pas et renonça à écrire, pensant qu'après le meurtre, il se ferait prendre par le procureur du roi ou le commissaire de police et ferait une déclaration pour expliquer se motif, ce dont il tirerait une grande gloire. L'écriture du mémoire est donc inséparable du geste de Pierre Rivière et celui-ci indiqua en note qu'ayant eu l'intention

---

26 Gustave Lanson, « Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France », *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 87.

27 *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*, présenté par Michel Foucault, Paris, Gallimard, « Folio-Histoire », 1973, p. 162.

d'écrire le texte avant de commettre le crime, il avait examiné la plupart des paroles qu'il y mettrait<sup>28</sup>. Il y avait donc bien chez Pierre Rivière intention d'écriture et rêverie autour de la gloire qu'il y aurait à retirer de l'auto-apologie de son geste. On ne retrouve dans son cas aucune des modalités qui conditionnent l'exercice de la littérature à son époque : appartenance à une classe supérieure ou aisée, culture classique, publication du texte, etc. Le mémoire que nous lisons n'est qu'un document sollicité par l'institution judiciaire, destiné à aider au jugement du cas du parricide et dont nous ne pouvons apprécier l'intérêt que par un détournement significatif. D'une certaine manière, Pierre Rivière connaît bien aujourd'hui la gloire à laquelle il aspirait ; celle-ci est toutefois différente de ce qu'il escomptait en ce qu'elle fait de lui un auteur qu'il n'imaginait certainement pas être, de la même manière que Louis-François Pinagot n'imaginait pas avoir un destin – même si dans le cas de Pierre Rivière, il y avait bien intention explicite de témoigner. Le second exemple est tout aussi fascinant. En voici les premières phrases :

J'ai vingt-cinq ans, et, quoique jeune encore, j'approche, à n'en pas douter, du terme fatal de mon existence.

J'ai beaucoup souffert, et j'ai souffert seul ! seul ! abandonné de tous ! Ma place n'est pas marquée dans ce monde qui me fuyait, qui m'avait maudit. Pas un être vivant ne devait s'associer à cette immense douleur qui me prit au sortir de l'enfance, à cet âge où tout est beau, parce que tout est jeune et brillant d'avenir.<sup>29</sup>

Le texte, intitulé « Souvenirs », fut publié par le Dr. A. Tardieu au début des années 1870. Ayant grandi en tant que fille, Herculine Barbin est admise comme institutrice, mais elle éprouve à l'égard de ses compagnes un désir qui excède la mesure habituelle. On découvre son véritable sexe biologique et le changement de statut civil est établi. Herculine Barbin se suicide après avoir écrit son témoignage. Le caractère surprenant de ce document vient de sa facture extrêmement littéraire : tous les *topoi* de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle sont présents dès l'ouverture du récit – jeunesse douloureuse, proximité de la mort, solitude, malédiction, etc. – au point qu'il semble difficile de croire à l'authenticité de ce texte. Mais si notre mémoire intertextuelle nous conduit à reconnaître si facilement dans le testament d'Herculine Barbin un style et un imaginaire littéraire, c'est aussi parce que la prose romanesque de l'époque se nourrissait – et nourrissait à son tour – tout un ensemble de pratiques d'écriture qu'il serait tout aussi intéressant d'étudier.

---

<sup>28</sup> Ce que confirme l'analyse de Philippe Lejeune, publiée avec des textes de Daniel Fabre et Jean-Pierre Peter dans le dossier « Le cas Rivière : pour une relecture », *Le Débat*, n° 66, septembre-octobre 1991, p. 91-132.

<sup>29</sup> *Herculine Barbin dite Alexina B.*, texte présenté par Michel Foucault, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 9.

Mais la question ne se limite pas à la capacité de la théorie à donner une existence littéraire à des textes qui en semblaient privés. L'étude d'Alain Corbin le montrait parfaitement, la théorie a, elle aussi, tout intérêt à se confronter à l'envers de son champ traditionnel d'application. Ce point me paraît tout à fait essentiel : la lecture de textes non reconnus contraint à prendre en compte les *pratiques des usagers*. Il y a là une véritable source de renouvellement de la théorie littéraire. Sur ce point, le parcours de Philippe Lejeune me paraît exemplaire. Après une période consacrée à l'élaboration d'un modèle théorique, celui du pacte autobiographique, légitimé par l'étude de grands modèles – Rousseau, Gide, Leiris et Sartre, notamment –, celui-ci s'est tourné assez rapidement vers des formes beaucoup moins attendues. Dans *Je est un autre*, publié dans la collection « Poétique » en 1980, il souligne les dangers d'une définition « artificielle, simplifiée et statique »<sup>30</sup> de l'autobiographie : afin de contrer la propension naturelle des universitaires à chercher l'essence d'un texte dans ses chefs-d'œuvre les plus représentatifs, il ouvre son enquête à d'autres modèles, comme la biographie, l'interview, l'entretien radiophonique ou le film biographique. Parmi ceux-ci, un sous-groupe m'intéresse plus particulièrement, c'est celui des autobiographies « de ceux qui n'écrivent pas » : sont concernés l'écriture par collaboration et les récits de vie, conduits par des historiens, des sociologues ou des anthropologues soucieux de préserver des fragments de la mémoire populaire. Dans les deux cas, la notion d'écriture est mise à l'épreuve de pratiques mais aussi de valeurs qui contreviennent aux mythes les mieux établis de la création littéraire : un collaborateur peut bien prendre en charge tout le travail de composition, le sujet biographique n'en reste pas moins « l'auteur » du récit, au sens où il en est à la fois la source et le responsable. C'est du moins ainsi que le public de ce type de récits paraît envisager les choses. *Gaston Lucas, serrurier* d'Adélaïde Blasquez montre bien l'intérêt que ce type de récits présente pour la théorie de l'autobiographie. C'est après avoir empêché son voisin d'immeuble de se suicider qu'Adélaïde Blasquez lie connaissance avec ce retraité, ancien serrurier, dont elle ne savait rien et qui se livre à elle à la suite du drame :

Car maintenant nous allons parler, ou plutôt il va parler, user de la parole comme il ne s'y est jamais risqué jusqu'ici, s'en saisir comme s'il avait compris tout d'un coup qu'elle est aussi son seul bien et son seul recours, s'y jeter à corps perdu. Il parlera longtemps, pendant le reste de la nuit et ensuite pendant des jours, des semaines, des mois. Pour s'exhiber, se dénuder, pour donner sa vie, pour la déposer tout entière entre mes mains et, du même coup,

---

30 Philippe Lejeune, « Avant-propos », *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 8.

pour me violenter, pour me transporter moi-même, bon gré mal gré, au-delà de mes vœux et de mes savoirs.<sup>31</sup>

Bien que né d'une collaboration, l'ouvrage n'est pas le résultat d'une démarche d'enquête. La tentative de suicide de Gaston Lucas a rompu le cours du quotidien, bouleversé les relations ordinaires et fait naître chez l'ouvrier une parole d'outre-tombe dont la rédactrice se fait en quelque sorte la dépositaire. Intermédiaire entre le psychopompe et le psychanalyste, elle fait plus que recueillir un témoignage ; elle accouche une âme. D'où l'importance du dispositif textuel adopté : le récit qu'Adélaïde Blasquez a tiré de ses entretiens avec Gaston Lucas alterne avec les propos de ce dernier, retranscrits de manière littérale afin de faire apparaître au mieux les modes de construction narrative et les tournures de son discours. Les qualités d'écriture de la spécialiste et l'intérêt du récit de « l'anti-héros », dont la logorrhée jouit d'une aura d'authenticité particulière, donnent un caractère frappant à cette entreprise de restitution d'une mémoire ouvrière nécrosée, devenue si pesante qu'elle avait poussé un homme au suicide, ultime manière de signifier un besoin d'expression que la médiation de l'écriture a pu soulager<sup>32</sup>. Il ne s'agit pas ici de valoriser le discours de l'ouvrier comme source de potentialités littéraires jusqu'alors ignorées. L'intérêt du dispositif mis en place par Adélaïde Blasquez est de nous donner accès à la fabrique même du récit de vie, c'est-à-dire au processus de négociation entre l'énonciation première, habituellement confinée dans les brouillons du collaborateur, et l'énonciation narrative, à la fois fictive, puisque c'est Adélaïde Blasquez qui dit « je » au nom de Gaston Lucas, et autobiographique, puisque la parole de l'ouvrier, devenue chronologiquement et stylistiquement homogène, y gagne en prégnance, en force de conviction autobiographique. Par la suite, Philippe Lejeune a poursuivi son exploration des écritures ordinaires, notamment avec *Le Moi des demoiselles* ou *Cher écran*, où il s'intéresse respectivement aux journaux de jeunes filles du XIX<sup>e</sup> siècle et aux journaux personnels sur ordinateur : à chaque fois, il s'agit de montrer que les usagers peuvent souvent être les théoriciens de leur propre pratique et renouveler l'idée que l'on se fait de l'autobiographie.

L'intérêt d'un tel parcours est d'ébranler la distinction que Roland Barthes avait établie entre « écrivains » et « écrivants ». Il convient de rappeler la subtilité avec laquelle Barthes esquissa, en 1960, une « sociologie de la parole » propre à l'étude de l'institution littéraire. À côté de la figure

---

31 Adélaïde Blasquez, *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l'anti-héros*, Paris, Plon, « Terre humaine », 1976, p. 16.

32 « Le suicide, écrit Marc Oraison, est d'abord un langage. C'est-à-dire une manière, pour le sujet, d'exprimer quelque chose à quelqu'un » (*Ibid.*, p. 275). Sur l'ouvrage d'Adélaïde Blasquez, voir Philippe Lejeune, « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », dans *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1986, p. 273-291.



de l'écrivain, le critique notait l'apparition d'un groupe nouveau qu'il nommait « écrivains » plutôt qu'intellectuels. Bien que ces derniers aient eux aussi la parole pour instrument, ils en font un usage transitif : « pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas »<sup>33</sup>. L'écrivain est un clerc dont la fonction est de « *dire en toute occasion et sans retard ce qu'il pense* »<sup>34</sup> alors que la fonction de l'écrivain relève du sacerdoce : derrière la sacralisation du travail de l'écrivain se joue une mise à distance de sa parole, transformée en pur spectacle afin d'en neutraliser le caractère subversif. Une telle distinction n'a, Barthes le soulignait lui-même, qu'une valeur théorique : « chacun aujourd'hui, se meut plus ou moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivain [...] : des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivains ; des écrivains se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage »<sup>35</sup>. Barthes avait beau, par la suite, évoquer la naissance d'un type hybride, celui de « l'écrivain-écrivain », une telle précision semblait inutile : la ligne de partage ainsi esquissée n'en gardait pas moins une fonction disjonctive forte. De cet article essentiel, nous avons retenu la scission plus que sa possible suspension ou sa déstabilisation, parfaitement illustrée cependant par l'auteur des *Mythologies* et de *Michelet*<sup>36</sup>. C'est qu'elle témoigne d'un état de fait plus essentiel que l'utopique brouillage d'une telle répartition. Au cours de l'entretien avec Maurice Nadeau précédemment cité, « Où / ou va la littérature ? », Barthes revint sur l'opposition entre « écriture » et « écrivance », définie comme « le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner les énoncés »<sup>37</sup>. Cette fois, une tension se faisait jour dans le discours de Barthes entre deux options, la première d'ordre théorique, visant à définir et à valoriser la notion de « texte », et la seconde de nature idéologique, due au caractère politiquement contestable d'un partage éthique et esthétique entre une bonne et une mauvaise littérature. L'analyse de tout ce qui excède la littérature n'existant que par défaut, par soustraction de toutes les qualités attribuées à ce modèle achevé qu'est le « texte », Barthes était contraint de se justifier et de reconnaître que dans les productions de type « populaire », on devait pouvoir « retrouver du texte, sous certaines conditions »<sup>38</sup>. Poussé dans ses retranchements par Maurice Nadeau qui se demandait pour quelle

---

33 Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1965, éd. Éric Marty, Le Seuil, 1993, 1280.

34 *Ibid.*, p. 1281.

35 *Id.*, p. 1282.

36 Sur ce point, voir Leyla Perrone-Moisés, « L'intertextualité critique », *Poétique*, 27, septembre 1976, p. 372-384.

37 *Ibid.*, p. 66.

38 *Ibid.*, p. 66.

raison une « sous-littérature » n'aurait pas droit à l'existence<sup>39</sup>, Barthes déclarait : « Pas si elle est ennuyeuse. Je suis de mauvaise foi, parce que ce qui ennue l'un n'ennue par l'autre, etc. C'est très compliqué »<sup>40</sup>. Parvenu à la limite de son raisonnement, le théoricien en interrompait brusquement le cours et s'en remettait à la forme la plus directe du jugement de valeur. Le conflit entre les deux options du discours barthésien se concluait ainsi par une sorte de déroute de la théorie. On comprend mieux, par contraste, l'intérêt du parcours de Philippe Lejeune : l'attention aux *pratiques des usagers* permet d'envisager l'écriture non par défaut, mais en tant que mode de composition comportant toujours des prémisses théoriques qu'il est possible de développer. L'intérêt de cette notion d'« usage » ne serait-il pas d'assouplir la théorie de telle sorte que celle-ci puisse se donner de nouveaux objets d'étude et intégrer des pratiques oubliées ou restées ignorées, au prix d'une renégociation continuelle des frontières de ce qu'on appelle « littérature » dans un esprit proche des analyses de Michel de Certeau sur les « arts de faire »<sup>41</sup> ? Un tel assouplissement aurait pour effet de remettre en cause les impensés sur lesquels repose l'étude du littéraire. La théorie pourrait alors valoir comme une sorte de prospective au service de l'histoire littéraire, ouvrant celle-ci à ce qui reste para ou extra-institutionnel et s'autorisant, en retour, à réfléchir à ses propres fondements.

Face aux récits ordinaires, nous nous trouvons comme devant deux infinis : nous éprouvons le vertige à l'idée de ce qui s'écrit mais ne se publie et ne se lit pas<sup>42</sup>. Le Michelet de la littérature n'est pas encore venu qui ressuscitera la voix des écrits mort-nés. Mais le vertige n'est pas moins grand à l'idée de l'excès de textes auquel contraindrait le fait de prendre en compte tout ce qui s'écrit : nous sentons bien que l'étude de la littérature n'est

---

39 « J'ai reçu une lettre, il y a quelques mois, d'un animateur de comité d'entreprise. Il écrivait : "Votre journal distribue le savoir, l'analyse, et nous, nous lisons, nous sommes des consommateurs. Pourquoi ne pourrions-nous pas écrire dans votre journal ?" Je lui ai répondu : tout à fait d'accord, avant de me trouver devant de grandes difficultés. Dans *La Quinzaine littéraire* écrivent beaucoup de professeurs, de spécialistes, d'amateurs raffinés. Est-ce qu'à l'ouvrier de bâtiment qui m'écrit, je vais dire : "On va vous faire un coin dans le journal, vous confiner en somme dans un ghetto" ? En outre, qui va faire le tri parmi les textes ? Selon quels critères ? Faut-il publier un texte parce qu'il révèle seulement une certaine sincérité dans le récit d'une expérience ? Ou parce qu'il accède déjà à un niveau littéraire ? » (*Ibid.*, p. 68). À cette difficulté, Barthes apporte une réponse – la nécessaire séduction opposée au poisseux désir d'expression – qui, pour être très séduisante, n'en reste pas moins insatisfaisante.

40 *Ibid.*, p. 69.

41 Voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1990.

42 Sur ce point, voir le début de *La Mémoire des œuvres* de Judith Schlanger (Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992).

possible qu'en raison même de la sélection drastique qu'on y opère entre le lisible et l'oublié. Le silence de l'Histoire est un bruit de fond qui obsède ses spécialistes ; pour le littéraire, le silence qui entoure la grande littérature semble être une condition de possibilité de son étude. S'il y a des cases aveugles dans la théorie, c'est parce que celle-ci se construit par saturation : peu d'auteurs, peu d'œuvres et un champ des possibles assez restreint ; pour le reste, nous supposons qu'il s'agit de textes d'une pauvreté telle qu'ils ne font que répéter des recettes éculées. Il n'en subsiste pas moins un problème, et de taille ; c'est qu'il nous est difficile de nous assurer du moyen de définir notre objet d'étude : comment parler de littérature si nous ne pouvons même pas dire ce dont elle se distingue ? S'il convient alors de prendre en compte les pratiques des usagers, c'est parce qu'un tel objet d'étude aurait pour double avantage d'assouplir les modalités d'application de la théorie et d'en dévoiler en partie les fondements.

Jean-Louis Jeannelle  
*Université de Paris 4 – Sorbonne*



## **Listes de genres : sur la place de l'essai et l'imaginaire théorique**

Le choix d'un réseau d'images est souvent indispensable au travail théorique ; loin d'y voir des obstacles ou des insuffisances de pensée on peut considérer leur mobilisation comme une opération de conceptualisation fondamentale<sup>1</sup>. Que l'on observe par exemple, d'Aristote à G. Genette, les grandes pensées génériques, et l'on verra combien les images exercent une pression sur la réflexion et sur la représentation de leur objet ; la caractérisation d'un genre et de son histoire repose bien souvent sur le choix premier d'un univers métaphorique, basse sourde et climat contraignant, une fois qu'il a été déterminé, de la pratique théorique.

La case aveugle est une façon de désigner un hors champ, de décrire ce qui n'est pas, pourrait être, aurait pu advenir, devait ne pas exister, c'est-à-dire d'établir une interface entre théorie et histoire ou de poser une question d'adéquation entre la généralité et l'événement littéraire. La question générique met en jeu mieux que tout autre cette interface : « Le genre est le lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle » (T. Todorov). Il s'agira donc en partie ici de faire confiance à l'image de la case aveugle pour produire un savoir sur le genre. Mais il s'agira aussi de s'interroger sur les différentes formes que prend dans la pensée des genres l'appréhension théorique d'un inclassable ou d'un absent, de moduler, donc, le registre de la case aveugle, de décider par exemple que certains réseaux métaphoriques rendent mieux compte que d'autres du mode d'existence de certains genres. Les métaphores de la généralité que l'on observera comprennent diversement l'absence ou la présence d'un genre, et le passage de l'une à l'autre : d'une non-existence à une apparition, sur le modèle temporel de l'événement ; d'une impossibilité à une possibilité ou à une nécessité, dans une pensée modale ; sous la forme d'une présence en marge ou du franchissement d'une frontière ; comme présence cachée, qui ne demande à être rendue visible que par une transformation du regard, c'est-à-dire des catégories en usage...

Je prendrai à plusieurs reprises pour modèle le genre de l'essai ; c'est un cas exemplaire de visibilité de la question générique, cas-limite des théories, des histoires littéraires, de la pratique critique, qui demande justement à être saisi comme l'absent de plusieurs systèmes, le point difficile de plusieurs modes de description ; l'essai sera pris ici comme un cas (l'exemple aurait

---

<sup>1</sup> Voir G. Lakof et M. Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

pu être tout aussi bien celui du roman, qui pose des questions semblables de classement et de valeur, mais présente moins clairement que l'essai une histoire en pointillé, un cas sans dignité particulière (la difficulté théorique ne fait pas la valeur), contrairement à une autre histoire générique que j'évoquerai et qui est celle de l'épopée.

Devant ce tableau hétérogène de l'imaginaire des genres, une proposition : si la poétique emprunte souvent aux modèles scientifiques des métaphores plus que des paradigmes – c'est le cas de la notion de case aveugle – ce n'est pas (ou pas seulement) par faiblesse épistémologique. Nous avons besoin de plusieurs modélisations pour rendre compte de nos objets, de leur mode d'existence et de leur historicité singulière.

### *L'imaginaire générique : figurer les listes de genres*

Quelle représentation donner du genre ? L'image de la case aveugle désigne une absence, synchronique ou diachronique, qui pourrait se décliner selon d'autres registres, champs propices à la production de possibles et de scénarios : la disparition (à l'image des êtres vivants), la mise entre parenthèses (qui suppose la stabilité historique, voire l'éternité des entités génériques), le principe des vases communicants, l'existence de doublures, l'interdiction, ou l'invisibilité (qui tous deux rattachent directement la possibilité d'apparition d'un genre, ou même sa perception, aux contraintes propres à l'herméneutique d'une époque)... À chaque image sa manière de décrire la relation générique, la convenance, ou l'infraction. Parcourons ces univers métaphoriques, en insistant sur la pensée du « hors-champ » propre à chaque imaginaire.

S'ils appartiennent à une famille (c'est l'image choisie par A. Fowler), se disposent selon un arbre généalogique (ou se rassemblent, selon l'image choisie par une récente étude de G. Genette, sur le modèle des courtisanes d'un harem), c'est que les genres naissent et meurent, sont liés entre eux par des phénomènes de parenté forte (dérivation, couplage, dépendance, croisements...) mais aussi de simple ressemblance (le fameux « air de famille » wittgensteinien, qui décrit un réseau de relations dissymétriques), d'influence ou encore de mémoire, (le tragique garde le souvenir de la défunte tragédie). Les rapports entre l'essai et le commentaire, par exemple, peuvent se comprendre en ces termes, à la fois dérivation (et révolte juvénile) et ressemblance maintenue.

Si certains genres sont des cages, ou des moules, c'est-à-dire des systèmes internes de règles, c'est qu'ils impliquent essentiellement une prescription faite aux auteurs, celle qui leur fera écrire une « tragédie pure » ou un « véritable éloge » ; cette image ne décide pas du mode d'absence d'un genre, mais détermine des possibles et des impossibles à l'intérieur d'une

postulation générique : que serait, par exemple, un sonnet en prose ? Elle désigne surtout l'exigence d'une valeur qui peut rendre toutes les œuvres empiriques inadéquates, c'est ce que l'on observera avec la pensée normative de l'épopée.

S'ils sont les membres d'un corps, selon un paradigme biologique, l'absence est une amputation ; l'organisme peut certes garder le souvenir de membres fantômes, des greffes sont possibles, mais la littérature est un ensemble relativement stable, peu susceptible d'augmentations ; en revanche, certains organes peuvent être assignés à des fonctions différentes, ou la fonction susciter l'apparition d'un organe. C'est ici aussi qu'apparaîtraient les images du monstre, de l'excrément ou du supplément qui ont servi à Montaigne à définir son projet. On retrouve peut-être cette différence de l'art à la nature que S. Rabau appelle dans ces pages « potentialité », sa capacité de transformer l'impossible spéculatif – ou l'impossible générique, car tout système historique de genre engendre ses propres contraintes – en objet du monde. La vision parente des genres comme *espèces*, qu'a adoptée Brunetière, a permis de mettre l'accent sur la composante agonique du système des genres – ceux-ci sont en lutte constante pour la survie, chanson de geste et roman courtois ne peuvent cohabiter sans se spécifier – et sur leur dimension intrinsèquement évolutive, vision qui explique par exemple la disparition du modèle épique devant le modèle romanesque, ou du traité devant l'essai, les premiers étant « mieux adaptés » au climat épistémologique de leur temps.

Éléments d'une foule, entrées d'un inventaire, les genres seront en revanche pensés en termes d'énumération, sur le modèle d'une liste en expansion, d'un catalogue d'entités indépendantes, et l'absence d'un genre n'aura pas de pertinence *a priori*. C'est de cette façon que beaucoup de théoriciens de la Renaissance ont constitué leurs classements et cette pensée du genre rend bien compte, par exemple, du statut des *formes fixes* et des modèles du genre lyrique, susceptibles d'être augmentés et juxtaposés sans fin dans l'invention de nouvelles contraintes. Cette conception accueillante de la notion de genre va de pair avec une attention portée aussi bien aux victoires – aux chefs-d'œuvre – qu'aux défaites (M. Pierssens) de l'histoire littéraire, et l'absence ou la mise entre parenthèse d'un genre n'y a pas de pertinence particulière.

On peut aussi voir les genres comme des constellations, qui permettent de regrouper des phénomènes isolés, de tracer des liens entre des œuvres conçues comme autant d'entités, proches ou éloignées, qu'une postulation de genre peut apparier (une ligne discontinue irait par exemple des *Confessions* aux *Essais* et aux *Mots*, conçus comme trois avatars de l'écriture de soi). Une absence peut y être simplement une invisibilité, un motif inaperçu (des romans policiers avant la lettre peuvent être débusqués dans toute

l'histoire de la littérature), ou l'impertinence de la constitution d'un groupe alors que les œuvres sont pourtant là – l'« Ode à Charles Fourier » de Breton ne doit pas nécessairement faire conclure à l'actualité de ce genre au XX<sup>e</sup> siècle. Dans une logique proche, on peut aussi regarder les genres comme des relais, des tamis, des filtres ou des sabliers ; ils ont alors essentiellement un statut de médiation, médiation entre les œuvres et la littérature, ou médiation entre les textes et les lecteurs...

Enfin, et c'est le type de représentation qu'engage (que contraint) la notion de case aveugle, les genres peuvent s'ordonner dans les représentations théoriques selon un tableau, et donc un croisement de critères homogènes, en pratique le choix de deux critères pertinents, complémentaires, qui en se croisant produisent autant d'entités qu'il y a de cases au tableau. Les genres du récit, puisque la narrativité suscite des distinctions énonciatives – récit en première ou en troisième personne, types de focalisation... – s'accommodent bien de cet imaginaire générique. Ce modèle a une évidente inventivité théorique, et produit des *genres potentiels* lorsqu'il met en lumière l'existence de cases vides dans ces tableaux à double entrée, et s'interroge sur la possibilité ou l'improbabilité historique de l'apparition d'un genre. Il a ainsi la vertu de dénaturaliser les phénomènes littéraires et de mettre l'accent sur le geste critique dans la constitution de noms de genres. Le meilleur exemple de productivité de la « théorie potentielle » semble d'ailleurs résider dans l'invention, sur ces bases critériologiques, de catégories génériques : le critique peut *construire* des genres de toutes pièces, pour nommer rétrospectivement une famille historique de textes, ou désigner la case vide d'une classification – c'est évidemment le cas de l'autofiction, dont la difficulté théorique a été posée par Ph. Lejeune pour être ensuite actualisée par S. Doubrovsky, ou même du roman, « récit bas » dans la *Poétique* d'Aristote, longtemps pris dans une sorte d'« impossibilité » institutionnelle (F. Dumontet), mais bien « prévu » à l'état de possible générique.

Toutes sortes de profits et de problèmes découlent de cette dernière représentation, historiquement liée au geste formaliste – mais elle en vaut une autre. Elle correspond bien, en fait, aux premières représentations des systèmes de genres – chez Platon ou Aristote, la littérature est en effet définie par compréhension, suivant les croisements de certains critères, balisant entièrement l'espace de pertinence de l'invention littéraire, et excluant *a priori* l'apparition d'autres genres ; elle s'accorde autant avec les poétiques descriptives qu'avec les poétiques normatives des genres.

Le seul cas, à ma connaissance, d'usage développé de la métaphore de la case pour poser la question de la présence-absence d'un genre, de sa possibilité et de son impossibilité, s'inscrit bien dans une réflexion sur la



normativité et concerne une pensée de l'épopée ; je le prendrai comme premier exemple.

« *L'épopée ou la case vide* »

L'étude du genre de l'épopée menée par S. Himmelsbach<sup>2</sup> est un cas passionnant de travail théorique pour désigner *un certain type d'absence* et de retraduction d'un réseau métaphorique dans un autre ; convenant de la coïncidence paradoxale d'un trop plein – les théories du genre épique à l'époque moderne – et d'un trop peu – l'absence de chefs-d'œuvre du genre à la même époque –, cette analyse combine l'idée d'une exception statutaire et l'attestation d'une déviance historique. Toute la saisie du genre, théorique et historique, repose sur les ramifications ou les développements de cette image de la case vide (ou aveugle, mais non de la case blanche : question de comblement d'une place et non de condition de possibilité d'un système formel).

L'auteur part du discours sur la « faillite » de l'épopée française moderne, qu'il confronte à l'abondance effective des œuvres ; ce qui est absent, ce ne sont pas les épopées, mais « une bonne épopée », celle qui serait susceptible d'illustrer le genre, d'en offrir le comble : ce n'est pas un problème d'absence d'exemplification, mais d'absence d'exemplification digne. Le dégoût exprimé par Jean-Jacques Ampère en 1834 le dit bien :

En abordant l'histoire de l'épopée française, on se sent pris d'un certain effroi, d'un certain tremblement. C'est le district le plus mal famé de notre littérature. Nous sommes menacés de ne trouver dans ce désert de poésie, pour tout rafraîchissement, que des eaux troubles et fades, et pour tout abri que les pyramides du père Lemoine, la mer Rouge où Saint-Amand noyait sa poésie, ou les rochers dont Chapelain semait la sienne.

S. Himmelsbach ajoute à ce « désert » la récolte d'autres images – tout aussi sinistres – d'absence générique : celle des « épopées mort-nées, qui jonchent [...] comme autant de cadavres certains coins désolés de la poésie classique ou pseudo-classique » (H. Chamard), celle d'un « dinosaure littéraire, [objet d']une indigeste “archéopoésie”, gonflée, adipeuse même » (D. Madeléat), celle enfin d'une famille de fantômes burlesques (« leur multitude, singulièrement considérable, reste ignorée ; les railleries les poursuivent jusque dans leur ombre » – J. Duschesne).

Partant donc d'une question de jugement porté sur les œuvres, jugement de valeur ou d'anachronisme, constat d'une situation d'« anomalie » (les auteurs de ces vraies-fausse épopées sont tenus pour des « irréguliers »), le

---

2 S. Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, M. Niemeyer, 1988.

critique pose ainsi le problème de la présence-absence de l'épopée dans la littérature française moderne en termes axiologiques. Splendeur théorique et misère pratique, le rapport est assuré par une question de valeur. La théorie attribue d'emblée à l'épopée la position dominante dans un système de genres organisé hiérarchiquement, mais aucune œuvre réelle ne semble « digne » d'occuper cette place, de remplir cette case vide. La catégorie générique a acquis une sorte de nécessité absolue, que ne semble en rien invalider l'absence des œuvres ; loin de paralyser la réflexion, explique S. Himmelsbach, ce fossé ne fait que renforcer l'effort spéculatif, pour idéaliser toujours plus le genre et poser sur son histoire un regard singulier, pour déceler les causes de ce qui n'apparaît plus exactement comme une absence, une impossibilité, un hors champ, mais comme un *échec*.

L'observation de l'image porte ici un enseignement explicite sur la pensée de la généricité ; la métaphore de la case vide aide à percevoir les effets d'une poétique normative des genres lorsqu'elle se heurte à l'observation empirique des œuvres : la « ténacité avec laquelle la poétique classique exige contre toute évidence le chef-d'œuvre » destiné d'ailleurs à « orner », comme l'explique S. Himmelsbach, plutôt qu'à remplir la case de l'épopée. La modernité, poursuit-il, a adopté un système de genres qu'elle croyait tout droit venu de l'Antiquité (c'est aussi l'objet de *L'Introduction à l'architexte* de Genette) et s'est confrontée à des problèmes manifestes d'adaptation du système (c'est encore ce que dit « La quête d'Averroès » de Borges) ; certains genres se sont adaptés (ce serait le cas de la tragédie ou de la comédie), d'autres ont été écartés depuis le début, d'autres enfin, et c'est le cas de l'épopée, ont échoué à s'adapter ; la rigueur théorique, l'idéalité de la catégorie, la déclaration de valeur *a priori*, l'exigence de totalité du système générique, ont été aux yeux de S. Himmelsbach inversement proportionnelles à la capacité d'adaptation de l'épopée ; la souplesse et le statut générique du genre du roman, qui apparaît comme une solution à chacune de ces rigueurs, a rendu l'épopée à son obsolescence.

S. Himmelsbach propose ainsi (mais implicitement : il nous faut prendre au sérieux la métaphore et en déceler le pouvoir de pression théorique) à la fois une chronologie et une axiologie de l'épopée à travers l'approfondissement de l'image de la case vide qu'a produite la pensée normative du genre.

### *Les avatars du classement de l'essai*

La notion de « case » oblige à se demander à quelle entité correspond le tableau : est-ce la littérature, comme espace entièrement balisé par ce quadrillage et pourvu comme on le voit de bonnes et de moins bonnes places ? Y a-t-il un dehors du tableau ? – Montaigne, parlant du tableau de son texte comme d'une peinture, y place des ornements, suppléments, « crotèques » ;

toute l'histoire de l'essai peut en effet apparaître comme une variation autour des modalités de présence, d'absence, de visibilité, de possibilité et d'impossibilité qui oblige contrairement à celle de l'épopée à multiplier les métaphores mobilisées. Le genre de l'essai pose un problème évident de classement théorique, historique, et pratique. Comment définir l'absence de ce qui se veut sans règle, sans conditions contraignantes, non susceptible d'une définition critériologique (puisqu'il y a l'idéologie du genre fait justement de l'essayiste un irrespectueux) ?

Plusieurs modèles de « comportement » de l'essai à l'égard des codes de genres sont à décliner, qui s'appuient sur autant de conceptions des ensembles génériques<sup>3</sup>. Deux grandes options théoriques se présentent : celles qui voient en l'essai un non-genre et cherchent à en rendre compte à travers d'autres notions (la rhétorique, le Texte, l'éthique, l'hybridation, la cognition...); celles qui y voient au contraire un quatrième genre et cherchent à préciser les modalités de sa généricité. Dans tous les cas on est confronté à un problème de taxinomie, de classement de ce qui est, mais aussi d'échappées vers un dehors.

La plupart des théoriciens du genre adoptent une approche critériologique, et s'engagent à montrer qu'une case existe, qui est remplie, à souligner à l'inverse qu'une case manque, que l'essai remplirait, ou encore à produire une case pour mieux la remplir. Nous avons sans doute besoin de chacune de ces propositions pour comprendre la place historique et théorique du genre.

L'essai peut d'abord être présenté comme un *en deçà* du genre, un discours d'avant les genres, réservoir d'inventions formelles, qu'il s'agisse comme M. Beaujour<sup>4</sup> d'en souligner la matrice rhétorique, ou comme R. Bensmaïa<sup>5</sup> d'en faire un texte prématuré ; l'interrogation porte alors sur une dynamique pré-générique à l'œuvre dans chaque texte plutôt que sur les genres comme outils de classement, horizon de production et de réception. L'analyse rejaillit nécessairement sur le statut des autres genres et valorise la spécificité de l'essai, présentant les autres formes comme des « essais polarisés » (É. Morot-Sir), qui sélectionnent un possible parmi tous ceux que combine l'essai. Le genre apparaît alors, selon une image de plus, comme une boîte noire du littéraire.

L'essai peut aussi être saisi, sans contradiction nécessaire, comme un *au-delà* du genre, pour des pensées du genre qui vont de pair avec des déclarations

---

3 Ils ont été systématiquement observés et classés par I. Langlet dans sa thèse de doctorat, *Les Théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses et enjeux*, Th. : Lettres modernes : Université de Rennes II-Haute Bretagne, 1996, à laquelle mon analyse doit beaucoup.

4 M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

5 R. Bensmaïa, *Barthes à l'essai : introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Études littéraires françaises », 1986.

très fortes de valeur, comme l'utopie essayiste de Musil<sup>6</sup> par exemple. Cette question s'impose comme un lieu important pour l'identité de l'essai ; comme pour toutes les formes conditionnellement littéraires, la question du genre s'y superpose en partie à celle de la valeur.

L'essai se pense également volontiers comme un *entre-deux* – entre poésie et traité, entre littérature et philosophie – ou comme une marge, et l'on met alors l'accent sur le passage d'une frontière. L'entre-deux est probablement l'une des saisies les plus idéologiques du genre, qui replie une représentation des formes et de la généricité sur un axe canon-subversion et qui suppose la guerre des cultures : l'essai se déplace entre les domaines de la culture pour finalement en abolir les frontières et en mêler les ambitions. L'image du « parasite » proposée par Michel Serres – le parasite qui a tout de même son couvert prévu<sup>7</sup> – celle de l'imposteur<sup>8</sup> (venue de Montaigne), qui occupe progressivement le terrain, iraient dans le même sens.

Une enquête sur l'essai comme genre semble enfin fatalement déboucher sur une mise en question des classements génériques ; l'essai est en partie né d'une hostilité aux genres, et se définit volontiers comme une forme *contre* les genres<sup>9</sup>. Que les pensées du genre rendent l'essai absent aboutit alors à la déclaration de leur invalidité. L'existence de nombreux « essais sur l'essai » de Lukàcs à Butor en passant par Adorno – qui postulent la nécessité d'une transformation de méthode radicale pour appréhender un objet qui concurrence, dans son projet même, toute entreprise méthodique – témoigne du comportement du genre à l'égard des tentatives de théorisation<sup>10</sup>. D'où par exemple le succès du discours sur l'hybride, comme outil théorique annulant la pertinence de la question du genre, dans la description de l'essai. La difficulté générique apparaît comme un argument de littérarité, et cela correspond bien à l'idée de la valeur esthétique de notre siècle.

### ***Le quatrième genre : produire une case vide***

À l'autre pôle de l'interrogation : les pensées de l'essai comme genre fort, qui partent non pas de la marginalité, de l'excentricité, de la transcen-

6 Voir à ce sujet J.-P. Cometti, *Musil philosophe, l'utopie de l'essayisme*, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2001.

7 M. Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980.

8 Voir à ce sujet A. Compagnon, « Montaigne, l'imposture », in : *Prétexte : Roland Barthes*, colloque organisé par le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 22-29 juin 1977, sous la direction d'A. Compagnon, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10-18 », 1978, p. 40-56.

9 C'est la conclusion principale du travail d'Irène Langlet, *op. cit.*

10 Je reprends ici à nouveau les analyses d'Irène Langlet, « Théories du genre et théories de l'essai au XX<sup>e</sup> siècle », in : *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, sous la direction de G. Philippe, Paris, Sedes, 2000.

dance ou de la mixité de l'essai, mais cherchent à le constituer en quatrième genre. La question du lieu littéraire à occuper est alors tout autre.

Le problème du quatrième genre est à la fois historique et théorique, et constitue une sorte d'hypothèse maximale ; il s'agit pour les analystes d'inviter à constater l'existence d'une case générique, c'est-à-dire d'un corpus historique ignoré par les poétiques mais bien attesté dans les faits, et dont il suffit de prendre acte. La question se pose sous la forme d'une difficulté concrète : il n'y a pas de topiques fixes, suffisamment spécifiques pour constituer l'essai comme genre, et pourtant sa présence s'impose en littérature. Le cas est en quelque sorte inverse de celui de l'épopée : splendeur pratique, misère théorique, on a l'objet, il faut trouver la case.

Du point de vue théorique, la difficulté consiste globalement à trouver une place pour l'essai « malgré » les systèmes généralement tripartites des genres qui sont postulés, à chercher le lieu manquant d'un système générique où il ne manque rien, c'est-à-dire à produire une case vide pour aussitôt la remplir. Cette question de la place se résout souvent en proposition d'élargissement du domaine de la littérature, d'expansion du champ de la poétique. Il s'agit de décrire la littérature telle qu'elle est organisée par la tripartition ordinaire des genres comme une « littérature restreinte » : le cas de l'essai montre que la combinaison des trois genres ou des trois modes de la représentation n'embrasse pas le tout des possibilités, pour un texte, d'être littéraire. C. de Obaldia a théorisé ce souci d'une « extended literature »<sup>11</sup> qui puisse faire du genre de l'essai autre chose qu'un « nomade ». J. Mac Carthy a également proposé une solution à la difficulté à saisir l'essai comme genre : la révision du canon<sup>12</sup>.

La question du quatrième genre se transforme, on le voit, en problème plus général de définition de la littérature. Ce qui est construit dans cette hypothèse, c'est non seulement un statut de genre, mais aussi, et plus globalement, le statut littéraire du texte lui-même. Il ne s'agit pas de décrire l'essai comme un genre combinant certains des traits des autres ou présentant des traits inédits, mais de souligner une autre façon, non exclusivement textuelle, de déterminer les caractéristiques d'un genre : en l'occurrence, l'existence d'un rapport singulier de l'auteur à son texte et de l'auteur à son public (alors que les trois autres genres mettent en jeu un rapport entre l'énonciateur et l'objet), question communicationnelle et non mimétique. Ce type d'approche de la genericité vaudrait aussi pour l'autobiographie, autre candidat au rang de quatrième genre, dont la particularité se définit aussi sur

---

11 C. De Obaldia, *The Essayistic Spirit. Literature, modern criticism, and the essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 25.

12 J. Mac Carthy, *Crossing boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680/1815*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

un mode communicationnel, dans l'existence d'un pacte entre l'auteur et le lecteur et l'exigence d'élargissement des frontières du littéraire.

Le quatrième genre, en tout cas, n'est pas situé au même plan que les autres : la partie se joue à trois contre un. Son statut implique de ne pas chercher comme pour les autres à définir la généricité dans les limites d'une textualité : « [i]n the realm of essayistic writing, the generic code and the contextualization are one and the same »<sup>13</sup>. Pas de possibilité de désigner simplement une case vide : pour admettre un quatrième genre, il faut élargir le tableau vers son dehors, montrer qu'il y manque toute une moitié, changer de regard et le saisir par le biais de la question globale de sa littéarité, comme un ensemble de traits de langage et d'éléments de situation contextuelle. Cette bascule de la généricité à la littéarité n'est pas explicitée par les théoriciens ; elle est pourtant fondamentale : généricité et littéarité sont pensées en un seul mouvement, sur un mode tautologique qui reflète très bien les mécanismes concrets d'institution d'un genre : la case vide est d'un même geste produite et remplie ; autant dire qu'il n'y a pas de case vide, en toute rigueur, dans l'histoire des genres, et qu'il n'y a que des reconfigurations de l'idée de la littérature et de ce qu'elle est susceptible d'embrasser.

Du point de vue de l'institution littéraire, cette question du quatrième genre est en effet plus prosaïquement un problème de « reste » ou de supplément que l'essai partage avec l'ensemble de la production en prose non fictionnelle, problème de redécoupage de ce qui est (il faut pousser les murs internes de la bâtisse pour faire une place à l'essai), plutôt que question d'expansion d'une idée du littéraire. L'idée de « reste » est directement concurrente de celle de case vide, puisqu'elle décrit non pas une absence, mais une possibilité non prévue. Perçu comme un supplément, un genre semble privé de toute approche critériologique, électron libre que ne désignait pas le quadrillage, et qui en devient presque indescriptible.

G. Genette fait quelque part le point sur certaines collections de poche et sur le classement du domaine littéraire qu'elles proposent ; au Seuil, par exemple : « Poésie », « Points Roman », « Idées ». Souvent le « quatrième genre » apparaît en effet dans les classements sous la forme d'un contenu, statut « thématique » et non « rhématique » (qui désignerait une forme) ; il faut aller chercher l'essai dans une région hétérogène qui accouple la critique, les sciences humaines, l'autobiographie... Le classement de ce reste se fait en particulier par disciplines, d'une façon plus contextuelle que discursive. Dans la même perspective, on peut observer quelques listes « Du même auteur », qui constituent elles aussi un lieu de classement significatif de ce quatrième domaine. Genette, à nouveau, en donne l'exemple : « Sartre est classé en romans, nouvelles, théâtre, philosophie, essais politiques et

---

13 *Ibid.*, p. 14.

littérature, cette dernière regroupant, très significativement, les essais critiques et *Les Mots*. Leiris range *L'Âge d'homme* et *La Règle du jeu* dans la classe "essais" »<sup>14</sup>. Certes il y a peu d'esprit de système à espérer de cet examen, et beaucoup de confusion : « je défie le génologue le plus déterminé, s'il en existe encore, de fréquenter longuement ce genre de listes, ou ces listes de genres, sans y perdre lui aussi non seulement son latin, mais son grec, son hébreu, son chinois, et ce qui lui sert de raison »<sup>15</sup> ; mais on peut, témérairement, observer au moins l'intérêt qu'il y a à voir fonctionner le nom d'essai en couplage avec une autobiographie pour former une rubrique « littérature », ou constituer à lui seul une classe littéraire englobante – la quatrième.

L'essai hésite ainsi entre deux statuts, identité forte ou catégorie de secours, proposition de genre ou indexation d'une ambivalence générique, postulation forte ou postulation faible : c'est un essai parce qu'on sait ce qu'est l'essai – qu'il remplisse une case ou qu'il constitue bizarrement la case unique d'un tableau à une seule entrée –, ou c'est un essai parce que ce n'est rien d'autre (avec la possibilité de retourner cette échappée en valeur ; tout l'imaginaire générique moderne repose sur cette idée que le texte n'entre dans aucune case ; peut-être suffirait-il de changer de registre métaphorique pour voir qu'il y a là du genre). Qu'il corresponde, dans ses usages, aux deux statuts à la fois, c'est sans doute là qu'est la difficulté.

### ***Modes de comblement – « à chaque essai son double »***

Il y a donc plusieurs façons pour une place d'être vacante, comme il y a plusieurs façons pour un essai d'être essai ; cette double appartenance s'explique sans doute par le rôle que joue ici plus qu'ailleurs la mise en rapport avec les autres genres : ce qui relie les *Mythologies* et le *Roland Barthes par Roland Barthes*, c'est peut-être moins une communauté formelle qu'un certain déplacement, dans un cas par rapport à l'écriture de la sociologie, dans l'autre par rapport au modèle autobiographique. La ressemblance entre plusieurs essais tiendrait moins à une même déviance ou à un même jeu avec les discours de savoir ou les formes de littérarité qui leur sont contemporaines. Ce n'est sans doute là qu'un cas particulier (un cas particulièrement visible) de la nature pluri-aspectuelle des catégories génériques.

Le texte essayiste est souvent donné implicitement pour le lieu-tenant d'autres possibles de genres, ce qu'une approche critériologique du genre – l'image contraignante du tableau et de ses carrefours d'entrées – ne permet pas d'observer, à moins de l'augmenter au moins de celle d'un espace à

14 G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 96.

15 *Ibid.*, p. 97.

géométrie variable, ou à double fond – « une case pour deux » comme le dit dans ces pages A. Brunn. Le tracé de lignes différentielles, sorte de fatalité structurale, est remplacé dans le cas de l'essai par un véritable dialogue intergénérique, rapport de transformation ou de prédation, synchronique et diachronique. C'est sans doute en partie pour cette raison qu'il est difficile de lui assigner une place fixe dans un système théorique de genres, sans qu'il soit nécessaire de dramatiser cette échappée : son lieu change avec les configurations génériques comme changent les relations entre les genres, entre les formes et les fonctions discursives à une époque donnée.

Si l'essai vient au lieu d'autre chose, ce « au lieu de » peut désigner bien des phénomènes<sup>16</sup> : un rapport de substitution (Le *Contre Sainte-Beuve* au lieu du roman, qui viendra plus tard, le *Roland Barthes par Roland Barthes* au lieu d'un récit autobiographique, qui ne viendra pas) ; un rapport de suppléance (qui suppose que ce que l'essai remplace n'était pas ou plus possible à produire, c'est bien le cas de la correspondance entre Montaigne et La Boétie, où les *Essais* viennent suppléer au dialogue devenu impossible, et c'est aussi le cas de *L'Idiot de la famille* de Sartre, reçu comme ersatz de thèse ainsi que l'a expliqué G. Idt) ; un rapport de surcharge ou de complémentarité, où l'essai coexiste avec ce dont il se donne comme lieu-tenant (ce sont les deux versions supplémentaires de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry, ou le lien de ressassement qui unit tous les essais de Caillois sur les pierres, ou encore l'autre essai possible, placé sous le patronage de Bossuet, par lequel Larbaud commence *Sous l'évocation de Saint-Jérôme*, et à l'évaluation duquel il consacre ses premières pages).

Le genre qui se trouve modulé change, mais l'opération demeure : certains essais sont le résultat de la mise en dérive d'un journal (Gide, *Nouveaux Prétextes*), d'autres d'une thèse universitaire (Paulhan, *L'Expérience du proverbe*, et plus généralement le recyclage d'un vaste et impossible traité du langage tout au long de son écriture par essais ; c'est aussi la thèse infaisable de Barthes), la mise en dérive d'un récit d'expédition (Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*) ou d'un roman (Musil)... On peut alors appréhender l'essai, dans ses manifestations historiques, comme « l'ombre » des autres espèces de la prose, la retombée de leur transformation, un refuge pour certaines fonctions et certains effets après l'affaiblissement de la structure des genres reconnus (un journal qui perd sa composition chronologique, une lettre qui n'est plus adressée, un traité qui assouplit les formes de son argumentation...). Un genre relatif, donc : « à chaque essai son double » (l'expression est de J. Bersani à propos de Paulhan). Dans la littérature moderne, cette relation de transformation se traduit volontiers dans le registre de la

---

16 Voir à un autre sujet le classement de R. Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 54, 1992, p. 124.



subversion ou de la dramatisation, d'où quelque chose comme un imaginaire de la déviance ou de la déroute dans les représentations de l'essai. Les mutations de l'essai dépendent alors essentiellement des changements des genres avec lesquels il entre successivement en dialogue ; c'est pourquoi il embrasse historiquement des formes contradictoires : plutôt un anti-traité à l'époque classique, plutôt un pré-roman au XX<sup>e</sup> siècle, plutôt une somme quasi-rhétorique ici, ou plutôt un chaînon de fragments là...

L'essentiel est alors de passer par une histoire fine pour comprendre la vacance propre à chaque genre, sa façon de passer de l'absence à la présence, de l'impossibilité à la possibilité, de l'invisibilité à la visibilité selon des rythmes et des modalités qui lui sont propres.

### ***Parenthèse, mise en sommeil : l'histoire à éclipse d'un genre***

L'histoire française de l'essai offre une représentation supplémentaire d'absence ou de difficulté de classement qui oblige à raffiner nos modèles du « hors champ », en considérant qu'aucune réalité n'est en ces questions indemne d'historicité ; la parenthèse ou la mise en sommeil, avatars de la case vide, transposent la vacance en termes temporels et institutionnels. C'est cette histoire lacunaire qui dessine l'espace des possibles du genre, actualisés ou non suivant les périodes ou les domaines considérés. On peut songer aux mots (empruntés) de Thibaudet qui dans la *Physiologie de la critique* se représente l'histoire de la réception de Montaigne sur le modèle du sommeil et de la veille ; observant l'absence du recours à l'inventeur de l'essai durant une bonne partie de la période classique, et citant à ce propos Voltaire, Thibaudet en décrit ainsi la réapparition : « C'est votre père que vous défendez, c'est vous-même. Ce grand sommeil de votre père, il n'aura pas été inutile à la critique ».

Je saute le pas pour faire de cette histoire en pointillé un indice de celle de l'essai lui-même. Retraçons à grands traits cette histoire lacunaire, celle d'une longue *impertinence* de l'essai comme genre en France. Du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la littérature française offre en effet, dans une histoire alternant présence et absence (du nom du genre et du recours à Montaigne), et plus précisément visibilité et invisibilité, un des scénarios envisageables de l'institution de l'essai. La place vide et à prendre n'a de sens que dans ce cadre d'une mobilité générale du système des genres, c'est-à-dire de son existence institutionnelle. L'histoire de l'essai après Montaigne a commencé par un exil, arrachant le nom du genre à son origine montaignienne et le faisant passer en Angleterre sous la plume de Bacon, qui en transformera considérablement les valeurs. À l'âge classique en France, en retour, la distinction entre essai et traité ne semble plus pertinente et le genre ne s'inscrit pas dans un système différentiel ; la généricité est pensée sur un mode essentialiste et

prescriptif, ne débouche pas sur la constitution empirique d'un réservoir extensible de formes mais plutôt sur une théorie des modes où l'essai n'a pas lieu d'être ; s'il existe, c'est comme hapax ; surtout, l'espace auquel il pourrait appartenir est occupé par d'autres formes et organisé suivant d'autres catégories, dominées par « l'archi-genre » de la conversation, et la place de l'essayiste est comblée par la figure du moraliste. Dans la période suivante, pour aller très vite, depuis les Lumières jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'essai français a été fortement dépendant de son institution en Angleterre, n'existant quasiment comme titre et comme possible discursif que dans les parages de cette dépendance : pour les philosophes des Lumières, c'est un genre anglais. Le XIX<sup>e</sup> siècle est lui aussi un moment de grande vitalité de l'écriture en prose non fictionnelle ; mais cette actualité créatrice n'y a pas nécessairement valu institution, les formes les plus hétérogènes voisinant sans mise en question de la catégorie ; l'essai en tant que tel n'est pas en jeu : pas de fixation de traits génériques, pas d'articulation entre le foisonnement de l'écriture essayiste et la perception d'un genre, il reste au XIX<sup>e</sup> un genre aux topiques mal établies ; la définition laconique qu'en donne Littré est significative : « *Essai* : Titre de livres spéciaux ». Malgré la profusion d'écrits essayistes persiste la non-perception de genre (caché là encore sous des catégories plus englobantes : Critique ou Histoire), ou sa perception comme genre anglais, ce qui pour son institution française revient à peu près au même.

La rupture sera forte lorsque dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, le nom du genre fait son apparition dans les lieux de classement et acquiert une évidente visibilité institutionnelle : le moment essayiste de la littérature française est alors ouvert.

La présence-absence du genre, ou l'alternance de veilles et de sommeils, nous dirige donc vers une question d'usage des catégories littéraires : avant les années 1920, la possibilité générique était là (en droit elle est toujours là)<sup>17</sup>, le nom du genre existait, le grand ancêtre était disponible, mais les conditions d'exercice de la littérature n'en rendaient pas la visibilité possible. Ce primat de l'institution, c'est-à-dire du statut historique du littéraire, me suggérera une dernière métaphore à substituer à la case vide, qui fait un peu violence à la nouvelle de James du même nom, celle de la « figure dans le tapis ». La mise entre parenthèse du genre peut être saisie comme la dissimulation d'un possible, une forme existante et cachée par ce qui est actuel, l'essentiel étant alors de traquer l'événement de la réémergence ; l'évolution

---

17 Voir A. Fowler : « In a weak sense, all genres perhaps exist in all ages, shadowly embodied in bizarre and freakish exceptions. [...] But the repertoire of active genres has always been small and subject to proportionately significant deletions and additions », *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Harvard University Press, 1982, p. 226-227.

d'un genre (apparition, éclipse, anachronisme, ou isolement à un moment historique donné) se comprend ainsi sur fond de modèles herméneutiques et impose de penser autant de formes de vacance qu'il y a d'histoires de genres : l'impossibilité du roman policier antique qu'analyse ici même F. Hoff (question herméneutique) n'est pas la même chose que l'impossibilité de classement d'un genre comme le roman (question de valeur), rejouée encore différemment par l'histoire moderne de l'essai.

\* \* \*

Cases, lignes, volumes, filtres, constellations, tous ces imaginaires génériques semblent incompatibles, ils engagent des définitions contradictoires du mode d'existence et du statut historique des catégories génériques. Je conclurai pourtant à la pertinence, jusqu'à un certain point, de leur assemblage, pris tous ensemble ou mobilisés tour à tour, car ils décrivent légitimement le rapport que les usagers des genres – auteurs, lecteurs, critique – entretiennent avec les modèles de genres ; ce rapport est pluriel, en diachronie et en synchronie, et nous avons besoin de plusieurs modélisations pour le représenter : l'auto-fiction correspond aussi bien à une case vide qui s'est trouvée un jour remplie qu'à une famille historique de textes ou encore à une prescription dans la littérature contemporaine, et la place qu'occupe l'essai – ou le roman avant lui – suppose la mobilisation de bien des représentations d'impossibilité ou d'invisibilité. L'invitation à prendre au sérieux les images du genre est ainsi la marque de l'hétérogénéité absolue des traits ou des lieux génériques, et surtout de l'historicité essentielle de ces catégories. Se servir d'un genre, en pratique, c'est souvent décider de la métaphore qui lui convient le mieux à un moment et à une place donnés de l'institution littéraire ; l'invention de l'essai par Montaigne n'était pas autre chose que le choix d'une image ponctuellement bien adaptée.

Marielle Macé  
CNRS



## De l'inexistence du roman policier dans l'Antiquité

Aucun prince n'est à l'abri de propos calomnieux et Marc n'y échappa pas : le bruit courut qu'il aurait supprimé Vérus, soit en l'empoisonnant, – il aurait donné à manger à son frère la partie contaminée d'une vulve de truie coupée en deux avec un couteau dont la lame aurait été d'un côté enduite de poison, gardant pour lui la moitié saine –, soit...

*Historia Augusta*, « Vita Marci Antonini philosophi », XV, 5 (trad. Chastagnol)

L'histoire, empruntée à Aurelius Victor (16, 7), est présentée comme bien connue par l'auteur (*Vie de Verus*, XI, 2). L'*Historia Augusta* est une gigantesque compilation tardive, qui transcende allègrement toutes les bornes entre le genre biographique, le roman historique, voire le canular. Mais l'utilisation ingénieuse du poison laisse pensif : en brochant sur ce motif, ou en déplaçant l'histoire dans un village anglais, on obtient une intrigue d'Agatha Christie.

Les Anciens aimaient autant que nous les histoires de crime, de justice et de recherche de la vérité. Mais il n'y a pas eu de plagiat par anticipation de Conan Doyle ou d'Agatha Christie dans l'Antiquité. La « case » du roman policier est restée vide. Pourquoi ? Hasard ou impossibilité ? « Inécrit » ou « non-scriptible » ?

En prenant le cas du roman policier, nous essayerons de « Définir ce qui aurait pu être / montrer que ce qui fut ne pouvait être autrement ». Chercher des indices ou des arguments en faveur de la possibilité de son existence. Expliquer pourquoi il n'est pas né dans l'Antiquité.

Par roman policier, nous n'entendons pas n'importe quelle histoire de crime. La définition que voici est un type, construit à partir des premiers représentants du genre : Poe, Gaboriau et Doyle (Benvenuti & Rizzoni 1982 : 11 sq. ; Todorov 1971 : 55 sq.).

Il y faut une énigme, de préférence un crime, commis ou projeté, constaté ou raconté.

Ce premier récit est nécessairement incomplet. Il y manque les réponses à une (*quis fecit ?*) ou plusieurs des questions des circonstances : *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando ?*

Un détective enquête. En interprétant des signes, critiquant des témoignages, vérifiant des hypothèses, il remonte des effets aux causes. Il aboutit

à la réponse à la question *quis* ? En reconstituant ce qui s'est passé, il construit en fait le récit complet du crime.

La caractéristique essentielle du genre est donc l'existence de deux récits au moins : le récit originel, incomplet et ignorant (celui que le docteur Watson enregistre au début), et le récit terminal, saturé et exhaustif (celui de Sherlock).

Un récit-cadre raconte l'enquête, qui répond aux questions laissées en suspens par le premier récit. Mais le narrateur (homodiégétique ou non, Watson ou « Gaboriau ») dissimule la solution jusqu'au dénouement, qui est le récit complet du crime par le détective.

Enfin, le roman n'est que le récit de l'enquête, qui mène de la présentation du crime à sa résolution.

Il faut donc que soient réunis sept éléments pour que naisse un roman policier :

- Un criminel, un crime, un détective et une enquête ;
- Le récit de la constatation du crime ;
- Le récit de l'enquête (avec un retardement : la clé n'est donnée qu'*in fine*) ;
- Le récit du crime expliqué.

Nous allons voir pourquoi, alors que ses sept *membra disjecta* sont abondamment représentés, un genre n'est pas apparu dans la littérature antique, en prenant donc l'histoire littéraire à l'envers. L'anachronisme est délibéré, et il n'est pas plus scandaleux que celui que nous commettons en parlant du « réalisme » de Diderot, du « baroque » de Lucain, ou, inversement, du caractère « épique » de l'*Histoire de la Révolution* de Michelet. À ce sujet, le premier anachronisme est dans le terme même de « roman antique » utilisé à propos de textes que l'on appelait des « fictions (*plasmata*) en forme historiographique » (Hääg 1987 : 17, citant l'empereur Julien).

Je pourrais aussi m'abriter sous l'autorité de l'exemple des recherches sur l'autobiographie : elle n'apparaît pas avant Rousseau parce que la notion d'auteur et la première personne autoréférentielle n'existaient pas. De même, le récit de voyage n'existe pas au Moyen Âge avant le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle : les Dominicains partis en Russie ne racontent que le résultat de leur mission. Le voyage n'est pas raconté pour lui-même. Le premier récit de voyage médiéval conservé est un appendice, une pièce justificative : la liste des princes qui ont reçu les voyageurs (Guéret-Laferté 1994).

Nous proposerons sept arguments d'inexistence ; chacun des quatre premiers sera suivi d'une objection. Les trois derniers nous semblent décisifs. Dans l'ordre, tant bien que mal : les causes historiques externes (notamment la procédure), les causes liées aux formes littéraires, celles qui dépendent de la forme des connaissances réglées (l'épistémè).

### *Il n'y a pas de roman policier dans la littérature antique conservée*

En bonne méthode, on ne peut rien conclure de définitivement valable du fait que l'on n'ait rien trouvé. Et si la partie non encore fouillée des ruines de Pompéi contenait l'équivalent d'un kiosque de gare ou d'une bibliothèque de concierge ?

Nous ne connaissons pas bien le roman grec et latin. On distingue (Walsh 1970) trois catégories d'origine grecque :

- le roman d'amours idéales et contrariées.
- le récit de voyage (aventures / comique).
- le roman comique. Ce sont des contes oraux à l'origine (les *Milésiennes*), satires des mœurs, récits de sorcellerie et de magie. Le plus célèbre est celui de *La Matrone d'Éphèse*.

Le *Satiricon* et les *Métamorphoses* sont des parodies des deux premières catégories. Les nouvelles insérées dans les deux romans appartiennent à la troisième catégorie.

Il semble bien que ces romans étaient destinés à des lecteurs cultivés. On sait qu'Auguste s'en faisait lire pendant ses insomnies, et que les officiers de Crassus en Orient en avaient sous leurs oreillers (Plutarque). Mais on a découvert des papyrus contenant des romans en forme de bandes dessinées, pour lecteurs presque illettrés (Hääg 1987 : 116 sq. ; Cavallo 2001 : 106).

On pense que le *Satiricon*, étonnant anti-roman, était une exception. C'est pour une bonne part (de ce qui est conservé) une fantaisie : Trimalcion et son banquet sont d'énormes caricatures, parfaitement irréalistes, mais la vie quotidienne du petit peuple – marchés, thermes, bordels et auberges – est évoquée avec précision. De même, les *Métamorphoses* d'Apulée sont un roman fantastique, mais aussi une description picaresque étonnamment précise de la vie au deuxième siècle en province. On ne sait pas comment le *Satiricon* finissait. Peut-être, – comme le roman d'Apulée – de manière hautement éducative et morale. Le début de la partie conservée fait état d'une sombre histoire de manteau volé par les héros et d'une tunique perdue par le narrateur et retrouvée entre les mains d'un paysan. Il ne serait pas difficile de broder autour de ces données, de combler les lacunes du texte et d'en faire un « Série Noire » d'aujourd'hui, genre *road-movie destroy*, un peu *trash*.

Les motifs du roman policier ont abondamment nourri la littérature antique, alors pourquoi pas une Milésienne racontant (éventuellement sur le mode parodique) un crime mystérieux, suivi d'une enquête ? L'histoire de Zadig, souvent mentionnée, repose sur le genre oriental de la *Serendipity* : or ses premières attestations sont dans le Talmud (Messac, 1929). Sans parler d'*Ædipe-Roi* – qui est à part, car le roi ne cherche pas seulement un coupable, il cherche aussi le crime lui-même –, on pourrait évoquer, après

Régis Messac, l'enquête d'Archimède, ou la fable qui raconte l'histoire d'un renard qui ne veut pas rentrer dans le terrier d'un lion, parce que les traces d'animaux vont vers le terrier, mais n'en sortent pas (Horace, *Épîtres*, I, 73 sq.). Pourquoi pas dans un plaidoyer fictif ou une nouvelle insérée dans un récit historiographique ?

### ***Il n'y a pas de police d'État chargée d'établir les faits et d'enquêter***

La Chine des Tangs et des Mings a bel et bien produit d'intéressants récits policiers (Van Gulik 1949 ; Lévy 1981 ; Deloux 1992). Mais le mandarin enquêtait selon la procédure inquisitoriale, comme le juge d'instruction de Gaboriau, qui interroge les suspects et mandate Lecoq. Bien plus : on a conservé des manuels d'investigation policière chinois (Van Gulik 1956), et le mandarin-juge d'instruction bénéficiait des services d'un expert en médecine légale, « l'inspecteur des cadavres ». Et donc, le roman policier existe en Chine et en France.

On pourrait objecter que l'Empire tardif était un État policier modèle. Or, la société de l'époque était assez comparable à la Chine ancienne. Selon L. Homo, l'Empire a connu une police de sûreté organisée, chargée des enquêtes (Homo 1972 : 148-163). À partir de Vespasien, on assiste à un remplacement des indicateurs privés par des fonctionnaires : *speculatores*, *frumentarii* et *curiosi*. Mais si l'on y regarde de plus près, on constate qu'il ne s'agit pas de prédécesseurs de Maigret, car ce sont des « espions », une police secrète, des ancêtres de la police de Fouché ou des R.G. Les *frumentarii*, par exemple, étaient des centurions détachés de leurs légions et venus à Rome pour s'occuper du ravitaillement en blé de la troupe, et on nous dit qu'Hadrien les utilisait pour se renseigner sur ses « amis » (*Hist. Aug., De Vita Hadriani* : XI, 4).

À Rome, il n'y a pas de juge d'instruction, ni d'enquête policière. Dans l'affaire de Roscius d'Amérie (Cic. *Rosc. Amer.*), le fils est accusé de la mort du père, assassiné au sortir des thermes à Rome. Il faut que la famille accuse quelqu'un, suscite des témoins et enquête, sinon, il ne se passe rien. Les esclaves témoins éventuels pourraient être « questionnés », mais on refuse le droit de le faire à Roscius le fils. Cicéron ne peut que poser des questions, et constater qu'elles n'ont pas de réponse. Il ne peut pas prouver factuellement que Roscius le fils est innocent, mais il lui suffit d'établir que ses adversaires ne peuvent pas prouver sa culpabilité.

De même, si par exemple, un homme meurt dans des circonstances telles que l'on peut soupçonner une *cruditas* (indigestion ou intoxication alimentaire) ou un empoisonnement, il faut que ses proches fassent examiner son corps ou les restes de son repas par un médecin, car l'État n'en prendra pas



l'initiative. Tout reposera sur la conviction de la famille, et la virtuosité de l'avocat. Chaque partie doit convaincre, apporter la preuve, et plaider, et, s'il doit y avoir une enquête, c'est à l'accusateur ou au défenseur de la mener.

Mais justement, pourquoi pas un avocat de roman enquêteur ? Un Perry Mason antique ? La procédure romaine, de type accusatoire, est assez proche de la procédure anglo-saxonne. Et dans la réalité, Cicéron a bien innocenté Roscius, Caelius ou Milon après un examen serré des circonstances.

Remarquons que les romans policiers antiques d'aujourd'hui trouvent des remplaçants acceptables aux policiers absents. On a un vrai détective privé (S. Saylor), un philosophe (M. Doody : *Aristote Détective*), des orateurs (Lysias dans *Défends-toi Calliclès* de F. Hoé), Marcus Aper, célèbre orateur gaulois (d'A. de Leseleuc) et des médecins dans les intrigues médiévales (Guillaume de Baskerville, Frère Cadfaël et d'autres). On pourrait penser aussi à un ministre astucieux, ou un interprète de songes comme dans les traditions orientales : Zadig, Daniel. On peut aussi imaginer un devin, un évêque, voire un roi enquêteur.

### ***Ce n'est pas le crime qui fait le roman policier***

C'est le crime mystérieux, et qui n'est résolu que par la lecture des traces « circonstancielles » laissées par son exécution. Et le coupable ne saurait avoir une tête d'assassin : il peut être n'importe qui. Donc, le roman policier ne peut naître que dans une société où n'importe qui peut être un assassin dissimulé : la grande ville moderne, Paris ou Londres au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faut une insécurité urbaine générale, laquelle naît lorsque les caractéristiques sociales des habitants de la ville sont devenues opaques, lorsque les « autres » sont devenus illisibles. Le roman policier est né à partir du moment où celui qui est en face de moi dans l'omnibus peut être un criminel en puissance. Il porte les mêmes vêtements que tout le monde, rien ne distingue plus le clerc de notaire de l'épicier, du professeur, du poète flâneur, du criminel (Benjamin 1955, II ; Chesterton 1983).

Il n'est pas exact de considérer les romans-feuilletons de Paul Féval, d'Eugène Sue ou de Ponson du Terrail comme les ancêtres du roman policier, pas plus que les *Mémoires de Vidocq*, les *Mohicans de Paris* ou le destin de Vautrin. Le genre naît précisément en 1841, quand Edgar Poe invente son Dupin, le dandy « analyste », qui sait lire les signes au-delà des apparences. Il décrypte ce que l'on peut désormais cacher dans la foule des gens en « habit noir », alors que Vidocq et les policiers des romans-feuilletons de la monarchie de Juillet opéraient grâce au déguisement et à la dissimulation. Ils s'habillent en ouvriers, et s'en vont interroger leurs mouchards

dans les « poivriers » des Barrières. Le détective n'est pas un héritier direct des sbires de la rue de Jérusalem, mais un descendant des Idéologues et des Encyclopédistes : un élève, comme Balzac, de Cuvier, qui savait reconstituer un squelette à partir d'une phalange. Il procède aussi de l'Indien de Fenimore Cooper, qui lit les traces laissées par son ennemi ou un animal dans la forêt. Il faut que la ville soit devenue une jungle pour que naisse le roman policier.

Watson et Sherlock Holmes regardent par la fenêtre. Un homme attend sur le trottoir en face du 221 B Baker Street. Watson voit « un individu costaud, à la mine modeste ». Sherlock identifie immédiatement un sergent d'infanterie en retraite. Il sait lire les signes. Louis-Sébastien Mercier a consacré au moins un de ses *Tableaux de Paris* au spectacle de la rue vu depuis son balcon : « C'est un spectacle curieux, que de voir tout à son aise, du haut d'un balcon, le nombre et la diversité des voitures qui se croisent et s'arrêtent mutuellement ; les piétons qui, semblables à des oiseaux effrayés sous le fusil du chasseur, se glissent à travers les roues de ces chars prêts à les écraser. » (Mercier 1781 : IV, 208 « Balcons »). Il se livre à une description satirique, encore très proche de Boileau, des états de la population urbaine, dans une forme « réaliste » ; mais surtout, il est encore en mesure d'identifier instantanément une dame de qualité, une bourgeoise, un porteur d'eau, etc. Ce n'est plus possible dans le Paris de Baudelaire ou le Londres de Sherlock (Hoff 2001). Les dangers ne sont plus localisés dans des Cours des Miracles, ils sont partout.

Prenons le début de *Monsieur Lecoq* : une bagarre sanglante a eu lieu dans une taverne sordide de la banlieue sud. Le chef de l'équipe de policiers présents conclut à une affaire entre voyous. Mais Lecoq lit les signes éparpillés dans la neige fraîche : il découvre des marques de bottines féminines aristocratiques. Plus tard, il constate que le suspect n'avait pas les pieds sales. Les signes ne sont plus univoques : il faut les déchiffrer (Vareille 1994).

Mais qu'en était-il exactement à Rome, Alexandrie ou Carthage ? Ici à nouveau, les objections sont immédiates. Les caractéristiques de la jungle urbaine moderne valaient déjà pour ces métropoles antiques sous l'Empire. C'est exactement cette fusion des signes distinctifs qui met Juvénal hors de lui. À Carthage, Alypius, étudiant raisonnable et sérieux, peut être pris pour un petit voyou voleur de plomb – et le coupable est justement un étudiant « marginalisé », dirait-on aujourd'hui (Augustin, *Confessiones*, VI, 9).

Et surtout, la polysémie des indices est une conviction profonde, fondamentale dans la rhétorique antique.

### *Le roman antique est « romanesque »*

Le roman s'est développé à l'extérieur des poétiques antiques et classiques, il n'entre pas dans leurs catégories. Mais surtout « the ancient had not come to visualise the possibility that fiction could be instructive about the human condition, as philosophical and historical studies were seen to be » (Walsh 1970 : 2). En un mot, le roman antique appartient tout entier au romanesque : il est « *romance* » ou comique, il n'est jamais « *novel* ». Le genre de la « nouvelle » (ce que nous appelons roman) ne se développera qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Or, le roman policier ne naît pas du romanesque, mais du « réalisme ».

Deux objections :

1. Les historiens de la littérature ont fait l'histoire du genre de la nouvelle, et remontent, via les récits « à tiroirs » dans les romans espagnols ou italiens, au *Decameron*, et de là aux recueils d'*exempla* pour prédicateurs médiévaux, et aux contes insérés dans des romans antiques (l'histoire du loup-garou dans le *Satiricon* en est une parodie célèbre).

2. On peut trouver la « case blanche » de la *novel* dans la typologie des *narrationes* donnée par l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* (I, 12-14) et dans les intrigues judiciaires qui servaient de canevas aux discours d'école.

D'abord la *Rhétorique à Herennius* :

Les récits se subdivisent en récits dans le procès et en récits hors du procès. Dans le procès, l'orateur raconte les faits, ou rapporte des données qui servent à étayer sa thèse (antécédents en faveur ou défaveur de l'accusé), ou qui servent de transition, pour soutenir l'attention. Hors du procès, l'orateur pratiquera (auteur ou lecteur), pour s'entraîner :

— la *fabula* : le récit faux et invraisemblable dont le modèle est la tragédie (romaine) : en gros, les mythes.

— l'*historia* : le récit vrai et éloigné dans le temps.

— l'*argumentum* : *ficta res quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum*, « un récit fictif, mais qui aurait pu se produire, comme les arguments (les résumés) de comédies. ». Le modèle de ces *argumenta* est évidemment celui des comédies de Ménandre ou de Térence, mais l'auteur ne dit pas que de telles « novelizations » aient existé.

Dans le *Pro Caelio* et le *Pro Roscio Amerino* (47), Cicéron fait des allusions à de telles intrigues littéraires à propos des meurtres. C'est là que nous trouverons ce qui se rapprocherait le plus de la forme du roman policier.

Clodia, l'héroïne du *Pro Caelio*, affirme que Licinius a donné une boîte contenant le poison qui lui était destiné à deux de ses esclaves, aux thermes. Elle était au courant de cette tentative d'empoisonnement, et a fait fixer ce rendez-vous aux thermes pour prendre Licinius en flagrant délit. Mais, rétorque Cicéron, c'est totalement invraisemblable. Licinius aurait caché la

boite dans sa toge ? Évidemment impossible dans un bain public ! De plus, aucun témoin n'a pu être produit, et enfin, Licinius, au moment où on allait mettre la main sur lui, s'est échappé, et depuis, il a disparu.

C'est une mauvaise « *fabella* » de cette « vieille poétesse inventrice de nombreuses *fabulae* ». Sans *argumentum* valable, pas de bon dénouement possible. Il accuse donc Clodia d'avoir inventé une mauvaise intrigue de comédie. Or, ce pourrait être une intrigue policière selon nos normes. Et donc, on peut imaginer une comédie ou un récit romanesque qui mettrait par exemple un avocat en présence d'un crime, chargé de défendre un accusé innocent, mais que tout accable.

C'est ce sarcasme de Cicéron qui nous approche le plus du polar antique potentiel.

Sans prendre parti sur l'insoluble question des origines du roman antique, retenons donc que l'on a défini ce que nous appelons roman sur la base de la mise en récit des comédies.

Et une « littérature romanesque populaire » dans laquelle dominaient le crime et la violence a vraiment existé. Mais elle n'était pas dans le champ de ce que nous appelons aujourd'hui, roman. Un « romanesque » sans romans n'est pas impossible. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, une bonne part de ce que nous considérerions aujourd'hui comme des intrigues de romans se trouvait dans des recueils d'histoires pieuses et édifiantes. Pour l'Antiquité, il faut les chercher dans les écoles de rhétorique. Afin d'entraîner efficacement les élèves, les maîtres avaient peu à peu créé un ensemble de sujets de controverses (genre judiciaire) et de *suasoirs* (genre délibératif, politique) imaginaires. Dans le domaine judiciaire, on pose un énoncé de loi fictive, puis une petite histoire illustrant la loi, dans laquelle le pour et le contre peuvent se plaider également. Mais ces astucieux pédagogues se sont complu à imaginer les lois et les situations les plus abracadabrantes, en puisant dans « les intrigues romanesques et tout autant irréelles chères à la Comédie Nouvelle » (Marrou 1948 : 304). Ce faisant, selon Favorinus d'Arles, on développait l'imagination, on aiguisait la dialectique, on habitait aux cas difficiles. On sait (Bornecque 1902) que ces écoles devinrent, les jours de corrigé, des rendez-vous mondains, où se pressaient les amateurs de belles clausules. Sénèque le Père nous a conservé un florilège de citations extraites des meilleures déclamations.

Un exemple (Sen. Rhet. *Controv.* VII, 5) :

Un homme perdit son épouse, dont il avait un fils. Il se remaria et en eut un fils. Il avait un agent de belle figure dans sa maison. Comme il y avait de fréquentes querelles entre la belle-mère et son beau-fils, il ordonna à son fils de déménager : il loua la maison mitoyenne. Il y avait une rumeur d'adultère entre l'agent et la mère de famille. On trouva un jour le père tué dans sa chambre à coucher, son épouse blessée, et le mur mitoyen percé. Les proches

décidèrent de demander au fils âgé de cinq ans, qui dormait dans la même pièce que son père, qui il reconnaissait comme assassin. Il désigna l'agent du doigt. Le fils aîné accuse l'agent de meurtre, et celui-ci accuse le fils aîné.

Cicéron affirme dans le *De Inventione* à propos du genre narratif de l'*argumentum* évoqué ci-dessus, qu'« on ne le prononce ou ne l'écrit que pour s'amuser, mais il offre aussi un entraînement valable » (*De Inv.*, I, 27 ; *De Or.*, I, 149 *sq.*). Placé devant un tel « sujet », l'avocat, apprenti ou confirmé, fait semblant de travailler comme un enquêteur : il examine les circonstances et critique les témoignages. Mais il n'est pas à la place du détective, il est à celle du romancier, comme si, dans un atelier d'écriture, on donnait un thème de roman policier à développer aux participants. Le professeur de rhétorique est à la place du « Chef » qui donne un sujet d'enquête au détective, ou du journaliste qui découvre une affaire mystérieuse, ou du client qui arrive chez Sherlock Holmes. Les élèves (*pro et contra*) sont à la place du détective qui enquête, et le public ou le professeur qui va évaluer la performance est la place du juge. Mais il n'y a pas de vérité à trouver : l'intrigue n'est pas écrite, on n'a que le premier récit, avec tous ses mystères.

Et enfin, si j'en crois les corrigés proposés par Sénèque le Père ou par ceux du Pseudo-Quintilien, l'élève n'avait pas le droit d'inventer des circonstances ou des indices matériels. Tout devait reposer sur sa virtuosité à manier les preuves « artificielles ». Par exemple, en reprenant l'histoire de l'enfant de cinq ans, on n'était pas autorisé à inventer une intrigue, selon nos normes : « Il a trafiqué la clepsydre pour faire croire qu'il était rentré un quart d'heure plus tard » !

Conclusion : toujours pas de roman policier antique... Ou alors on les aimait tellement qu'on enseignait aux gens à en inventer, dans la pédagogie de niveau supérieur.

### ***Que serait un roman policier antique ?***

Reprenons donc la question dans un autre sens. Pourrais-je composer un roman policier en utilisant uniquement la « boîte à outils » d'un orateur antique ? Que serait un roman policier antique ?

Une *fabula* qui pose une énigme criminelle, et dont l'intrigue aboutit à la réponse à la question *quis fecit* ?

Mais selon certaines procédures : pas de rêve prémonitoire, pas de vengeance divine, pas de récit par le criminel ivre alors que l'enquêteur, déguisé en malfrat, l'écoute, pas de torture, pas de complice qui dénonce. Il faut un enquêteur qui aboutisse à la réponse à partir de vraisemblances vérifiées (mobile, possibilité d'agir), de connaissance des caractères (ethos), d'indices (traces) correctement interprétés. Toutes qualités que l'on acquiert par

la pratique de la composition, et par le maniement des manuels de rhétorique.

Donc une *quaestio finita* (*hypothesis, causa*).

Son status est *conjecturalis*. C'est-à-dire que l'on ne s'interroge pas *a priori* sur la nature du fait (le *quid ? : an hoc fecerit*), comme dans le *status finitionis*, ni sur la qualité du fait, comme dans le *status qualitatis* (*an jure fecerit*) (Cic. *Part.* 33 sq.). C'est-à-dire que, si nous prenons une affaire antique célèbre, on ne se demandera pas si Oreste a vraiment voulu tuer Clytemnestre (*definitio*), ni s'il a eu raison de le faire (*qualitas*), mais on cherchera qui a tué Clytemnestre.

Comment traiter une *conjectura* ? Voici ce que l'avocat doit examiner. La similitude avec la poétique du roman policier (Brown 1956), et avec la procédure d'enquête du juge d'instruction (chez Gaboriau) est évidente.

Il faut examiner 1. les vraisemblances et 2. les indices (Cic. *Part.* 34-40).

1. Les vraisemblances sont liées aux parties de la *narratio* : personnes, lieux, temps, faits et effets (voulus ou non), nature des choses (bonnes ou mauvaises), et nature des questions en elles-mêmes.

Ce sont les circonstances, la *peristasis*, dont la formulation se fige progressivement, et s'étend à d'autres domaines que celui de l'éloquence juridique : *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando ?* (Hoff 2002).

2. Les indices : arme, sang, cris, lamentations, démarche hésitante, changement de couleur, langage incohérent, tremblement ; les préparatifs, les confidences ; ce qui a été vu, entendu et dénoncé après l'exécution.

Quintilien (V, 1-9) distingue deux types de *probationes* (traduire par « preuves » est un peu inexact, car ce sont des « actions de prouver ») : les *inartificiales* et les *artificiales* : « arguments qui n'exigent pas de compétence technique à l'orateur » et « arguments qui en exigent ».

Les *probationes inartificiales*, ce sont les *praeiudicia*, jugements antérieurs (les précédents), les rumeurs, les aveux d'esclaves soumis à la torture, les tablettes écrites, les serments et les témoignages. Les *probationes artificiales* résident « entièrement dans la technique oratoire » : les *signa* (indices), les *argumenta* (les enthymèmes, syllogismes rhétoriques fondés sur le vraisemblable) et les *exempla*.

Ce sont les *signa* qui nous intéressent, ingrédients essentiels du roman policier (traces de pas, cendres de cigare, expertises de médecine légale). Dans la rhétorique antique, on enseigne à distinguer les nécessaires et les non-nécessaires. Les nécessaires sont évidents : s'il y a des vagues, il y a du vent ; si une femme est enceinte, c'est qu'elle a eu commerce avec un homme.

Et voici les non-nécessaires : le sang sur la toge de l'accusé, la couleur verdâtre ou le gonflement d'un cadavre empoisonné, les blessures après une bagarre (Quint. V, 9, 8-16 ; Cic. *Part.* 39).

La *Rhétorique à Herennius*, qui date du début du premier siècle avant J.-C., énumère tout ce qu'il faut examiner à propos des moments précédant le meurtre, le moment du meurtre lui-même, les moments qui ont suivi le meurtre (II, 8). On a l'impression de lire un manuel de juge d'instruction. Apparemment, c'est ce que les Anglais appellent « *circumstantial evidence* » et nous « preuves indicielles ou techniques », qui s'opposent aux « preuves testimoniales ». Elles aboutissent à des « faisceaux d'indices » qui emportent l'« intime conviction » du juge et des jurés. Aujourd'hui, les preuves que les Anciens appelaient « artificielles » s'appellent « preuves indicielles ou techniques », et elles ont remplacé progressivement les « preuves par excellence » (*probatio probatissima*) de l'antiquité, qui étaient les « preuves testimoniales » (Locard 1920 : 9 ; 17 ; 295).

Mais c'est précisément ici que la différence entre les Romains et nous apparaît dans toute sa force : rien de tout cela ne vaut en soi, définitivement, pour prouver la culpabilité ou l'innocence. Les données relevées autour du cadavre ne parlent pas par elles-mêmes. La lecture des traces est importante, mais ce ne sont pas les traces univoques, objectives et scientifiques établies par la procédure moderne, qui n'apparaissent pas dans la littérature criminelle avant Edgar Poe et surtout Gaboriau (*Monsieur Lecoq*, 1868).

Les traces pour l'avocat antique sont des signes immédiatement lisibles : « (le fait) s'est à un moment donné inséré dans le réseau du réel et, de ce réseau, peuvent demeurer certains éléments qui s'expliquent par le fait aboli ou qui expliquent le fait aboli. De cette idée d'une liaison des phénomènes proviennent les deux notions cardinales de l'argumentation antique : le signe (*sèmeion*) et le vraisemblable (*eikos*) » (Desbordes 1986 : 87). Mais le vraisemblable n'est pas une loi absolue, et la notion de signe « peut se dire de toute espèce d'élément de la cause, perçu ou non par les sens, du moment qu'on pense pouvoir le mettre en relation avec le fait (« c'est un méchant » est le signe de « c'est un voleur ») » (*id.*, 88). Donc, seuls les « signes nécessaires » (la cicatrice indique qu'il y a eu blessure) paraissent irréfutables, et peuvent donc correspondre aux indices relevés par nos policiers littéraires. Or, « le signe irréfutable, nécessaire, lui-même, reste une notion suspecte pour beaucoup d'auteurs anciens » (*id.*, 89). Les lois scientifiques n'ont pas dans l'Antiquité l'univocité qu'on leur reconnaît aujourd'hui. Une exception – un miracle – est toujours possible. Même un signe nécessaire peut être discuté, et ne vaut comme preuve qu'une fois qu'il a été pris dans le réseau d'une argumentation rhétorique.

Il manque donc à ces histoires quelque chose de fondamental : l'idée que les traces laissées par l'acte du meurtrier sont susceptibles d'avoir la même

rigueur contraignante que les lois naturelles. C'est l'orateur, grâce à sa technique, qui va leur donner la parole : « Il a du sang sur sa toge, or, les criminels ont d'ordinaire du sang sur leur toge, donc il a tué. Pas du tout, répondra l'adversaire, il a découvert le cadavre, et son émotion fut telle qu'il se mit à saigner du nez, ou il s'est penché sur le corps pour vérifier s'il vivait encore. »

Ces traces ne sont donc en rien l'équivalent de la « *circumstantial evidence* » de Sherlock Holmes. Ce sont des éléments à utiliser dans les *argu-menta*, qui sont du « *probabile inventum ad faciendam fidem* » « du probable trouvé pour emporter la conviction » (Cic. *Part.* 5). Que manque-t-il ? L'idée que les conclusions tirées des traces ont la même valeur de vérité que le diagnostic d'un médecin.

En définitive, donc, la situation est exactement l'inverse de la nôtre. Pour nous, une rumeur, une lettre, un serment ou la torture ne prouvent pas. En revanche, les preuves indicielles, bien relevées et utilisées par les enquêteurs, emportent la conviction. Le changement s'est opéré de façon définitive à la fin du XVIIIe siècle (Dolt 2000).

### ***L'explication retardée et le récit de l'enquête***

Dans le roman policier, le narrateur ne dit pas qui commet le crime au moment où celui-ci est commis, et le détective dissimule ce qu'il a « déduit » jusqu'à « l'explosion de la vérité » finale (M. Butor, *L'Emploi du temps*), et le narrateur respecte son silence. Hercule Poirot convoque tous les protagonistes dans le salon du cottage et explique le cas. Sherlock Holmes n'explique tout à Watson qu'après la fin de l'histoire. Il y a donc une double dissimulation, une double rétrospection.

Cette technique de l'explication retardée était-elle possible dans l'antiquité ? Oui. C'est même la norme pour le début d'une épopée, l'*husteron-proteron*, le début *in medias res*. Mais avec un effet de surprise ? Oui aussi. Voici deux exemples de cette manipulation narrative.

Lucius (Apulée, *Les Métamorphoses*) tue des agresseurs nocturnes. On l'arrête et on le condamne. Au moment de son exécution, toute la ville est là, et se tord de rire... C'était une mystification, destinée à fêter le dieu Rire, et Lucius n'a tué personne !

Dans *Les Éthiopiennes*, le chef des pirates va tuer Chariclée dans la grotte. Il tue effectivement une jeune fille. Puis les héros découvrent son corps. Est-ce Chariclée ? Non ! C'est Thisbé, la servante. Pourquoi était-elle là ? On lit la lettre trouvée sur son corps. Mais ces explications retardées n'ont qu'un rapport apparent avec les explications finales du roman policier, car, dans le trio mystère – enquête – explication, il manque l'enquête, ou plutôt son récit. Le récit d'une enquête n'intéresse pas.



Prenons maintenant l'intrigue de controverse développée par Cicéron dans le *De Inventione* (II, 4, 14-15) : l'affaire du voyageur assassiné :

Commençons donc par la question conjecturale, dont nous pouvons donner l'exemple suivant :

Sur la grand-route, un voyageur se joignit pour l'accompagner à un commerçant qui se rendait à un marché, et qui avait sur lui une importante somme d'argent. Comme d'ordinaire, il entra en conversation avec lui ; et il en résulta qu'ils décidèrent de faire ce voyage ensemble, en bons amis. C'est pourquoi, s'étant arrêtés dans la même auberge, ils voulurent à la fois dîner et dormir au même endroit. Après le dîner, ils allèrent se coucher dans la même chambre.

Or, lorsque l'aubergiste – car on dit qu'on découvrit les faits par la suite, quand il fut pris pour un autre crime – eut remarqué l'homme, celui qui avait de l'argent, évidemment, de nuit, après avoir constaté qu'ils dormaient profondément, comme on le fait quand on est fatigué, il s'approcha d'eux, tira de son fourreau l'épée que celui qui était sans argent avait posée à côté de lui, en tua l'autre, prit son argent, remit l'épée sanglante dans son fourreau, et se retira dans son lit. Celui avec l'épée duquel le crime avait été commis se leva bien avant l'aube, et appela à plusieurs reprises son compagnon. Il jugea qu'il ne répondait pas parce qu'il en était empêché par le sommeil. Il prit son épée et tout ce qu'il avait apporté avec lui, et partit seul.

Peu après, l'aubergiste crie au meurtre, et, avec quelques autres clients, il rattrape en route celui qui était parti auparavant. Il se saisit de l'homme, tire son épée de son fourreau, et la trouve couverte de sang. L'homme est conduit en ville et est accusé. Dans cette affaire, l'accusation est : « Tu as tué » ; la défense est : « Je n'ai pas tué ». De cela naît la constitution ou question, qui, dans la cause conjecturale, est identique au jugement : « A-t-il tué ? ».

Il ne manque que peu de chose à cet *exemplum* pour être un mini-polar : une construction romanesque. Au lieu de suivre l'ordre :

1. Circonstances avant le meurtre.
2. Récit du meurtre commis par l'aubergiste.
3. Départ et arrestation de l'innocent,

il eût suffi que Cicéron adoptât le plan suivant pour qu'on obtînt un vrai récit policier :

1. Circonstances avant le meurtre.
2. Départ et arrestation de l'innocent.
3. Enquête par l'avocat chargé de la défense (l'enquête se confond avec la préparation de la plaidoirie).
4. Découverte de l'assassin véritable (par lecture d'indices, et non par l'aveu de l'aubergiste).
5. Récit du meurtre tel qu'il a été commis.

Autrement dit, faire précéder l'aveu de l'aubergiste par une induction du détective, déplacer le récit explicatif *in fine*. Décaler un élément et en rajouter

un, de sorte que le récit du vrai crime provoque un effet de surprise. Le décalage est une qualité de la *narratio*. C'était parfaitement possible dans le cadre du récit antique. Ce qui manque irrévocablement, c'est le récit de l'enquête, la remontée vers la vérité à partir de l'analyse des circonstances et des indices.

### ***La conjecture scientifique***

On a pourtant bien des textes qui traitent, exemples à l'appui, de la recherche de la vérité par enquête. Plusieurs passages du *De Divinatione* sont très proches du célèbre passage du *Livre de la vie* dû à la plume de Sherlock Holmes, dans lequel il donne son credo scientifique :

D'une goutte d'eau, un logicien pourrait inférer la possibilité d'un océan Atlantique ou d'un Niagara, sans avoir vu ni l'un ni l'autre, ni même en avoir entendu parler. Ainsi, toute la vie est une longue chaîne dont chaque anneau donne le sens. (*Une Étude en rouge*, 2)

La « déduction » de Sherlock Holmes est en fait une induction. Or, une réflexion existe dans l'antiquité sur l'inverse de l'induction : la conjecture. Un médecin peut prévoir l'issue d'une maladie, un pilote peut prévoir une tempête en interprétant des signes. Dans le *De Divinatione*, Quintus Cicéron, stoïcien militant, développe la théorie de la chose : tout se tient, donc les faits sont comme une corde que le sage doit savoir dérouler, et il y a un rapport entre la forme du foie d'une victime et la victoire dans la bataille à venir. (Cic. *Div.* I, 125 sq.).

Mais dans le livre II, Cicéron répond à son frère en développant la différence entre la conjecture et la divination : le praticien qui utilise la conjecture n'a rien à voir avec le divinateur, qui affirme que le chant d'un coq a quelque chose à voir avec l'issue de la bataille prévue.

La déduction et l'induction scientifiques existent, mais on les trouve dans les ouvrages philosophiques sérieux : les *Naturales Quaestiones*, le *De Natura Rerum*. Il n'est venu à l'idée de personne d'appliquer les méthodes qui permettaient d'expliquer les éclairs ou les illusions d'optique à une intrigue romanesque de modèle de controverse. Le savoir scientifique n'était pas à la même place qu'aujourd'hui : il ne sortait pas de la philosophie. Et même dans ce domaine, il n'était pas de la même nature que la science telle que nous la connaissons. Sénèque et Lucrèce ne font pas de vérifications expérimentales, ils accumulent des arguments divers, et même hétéroclites, tirés des autorités ou de l'analogie, puis argumentent en rhéteurs.

En tout cas, le roman n'avait pas acquis une dignité suffisante.

Il n'est donc pas étonnant que, selon Régis Messac, le seul exemple de récit annonçant un tant soit peu le roman policier soit l'histoire

d'Archimède, qui se trouve comme *exemplum* dans le *De Architectura* de Vitruve.

Je peux ajouter une nouvelle pièce au dossier, qui confirme tout cela. Régis Messac évoque la physiognomonie du Pseudo-Aristote comme source des enquêtes de la littérature arabe d'énigmes, ancêtre de l'histoire de Zadig. Or, en parcourant l'ensemble du corpus des physiognomonistes, je suis tombé sur le récit suivant. Polémon, sophiste du II<sup>e</sup> siècle, termine son traité par quelques cas pratiques, exemplaires. Le texte originel est perdu, mais a été paraphrasé en grec et abrégé en latin au 4<sup>e</sup> siècle, puis traduit en arabe à une date inconnue.

Je me trouvai un jour dans la terre appelée Smyrne, lorsque je tombai sur une noce à laquelle on m'invita. Pendant que nous conduisions l'épouse à son fiancé, au milieu d'une grande foule d'hommes, il me plut d'utiliser la physiognomonie. Ensuite, tourné vers quelques-uns de ceux qui étaient autour de moi, je leur dis :

« Cette épouse sera enlevée cette nuit et se mariera avant d'être arrivée chez son fiancé. »

Nous partîmes donc avec l'épouse, pour l'accompagner jusqu'à son entrée dans la maison de son fiancé ; or, des espions envoyés pour l'observer s'étaient volontairement rassemblés autour d'elle. Dès qu'elle eut quitté sa maison, elle prétexta un besoin naturel, les gens qui lui tendaient un piège arrivèrent et ils l'enlevèrent rapidement à la faveur de la nuit.

Je vais maintenant t'exposer les signes à partir desquels je portai ce jugement. Je vis un jeune homme, habitant de cette ville, qui s'avancait à côté du fiancé de cette épouse. En examinant son visage, j'observai qu'il avait les yeux verts, j'écoutai ses paroles, et j'étudiai sa démarche, sa silhouette et ses caractéristiques. Et assurément, je remarquai qu'il s'avancait avec le corps détourné à cause du forfait qu'il voulait commettre, et il était semblable à un homme tout entier possédé par son projet. Car il avait les membres relâchés, la démarche rapide et sa parole était celle de quelqu'un qui trame quelque chose. Mais lorsque l'épouse regardait son fiancé, elle le regardait avec un air de colère. Et lorsque j'observai l'épouse, je vis qu'elle riait sans rire, comme une personne triste qui montre de la joie sans être joyeuse. C'est pourquoi, ayant remarqué son visage, je me tournai vers les jeunes gens qui m'entouraient, pour voir si je pouvais en discerner parmi eux qui étaient semblables à elle par le visage et la silhouette. Mais n'ayant rien constaté de tel sur eux à la suite de ces observations, je jugeai ce que j'ai jugé.

*Polemonis de physiognomoniam liber*, ed. Foerster, p. 286 sq.

LXIX. *De signo mulierum in viros peregrinos amoris* : « Des indices révélant l'amour des femmes pour les étrangers »

Nous avons ici une manière de « chaînon manquant » entre une prophétie et un polar. Le détective « déduit » en silence, donne ses conclusions, et explique après coup. On voit bien les deux récits, et la dissimulation des conclusions jusqu'au dénouement. Qu'est-ce qui distingue cette histoire

d'une Aventure de Sherlock Holmes ? C'est le fait que les conclusions aient été données sous forme de prophétie, avant l'exécution du crime. On a, dans l'ordre :

1. Le récit avant le crime ;
2. La prédiction du crime et du coupable ;
3. Le crime ;
4. L'explication.

Le Docteur Watson aurait raconté cela dans l'ordre 1 3 2 4.

L'idée de donner de la dignité au roman en en faisant une œuvre « philosophique » expérimentale date de Balzac. La démarche qui préside à la Comédie Humaine est fondée sur une « physiologie » héritée des naturalistes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, « l'idée d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité ». R. Messac, qui a magistralement analysé les origines de la *detective novel* donne pour origine aux méthodes des policiers de romans l'œuvre de Cuvier, référence commune à Balzac et Conan Doyle (Messac, 1929, 34 *sq.*). Le seul ancêtre antique de la déduction holmésienne est Archimède dans sa baignoire (Vitruve IX, *Praef.*, cf. Messac, 1929 : 52 *sq.*). Il a manqué à l'Antiquité un Edgar Poe, qui aurait eu l'idée d'insérer l'anecdote dans un roman ou une « milésienne » – mais il faudra encore de longs siècles avant que le roman puisse accéder à une telle dignité littéraire.

D'ailleurs, *Le Double assassinat dans la rue Morgue* avait été écrit comme « un texte théorique, sur les facultés analytiques. Le fait-divers d'un meurtre résolu par Dupin sera (c'est l'expression exacte de Poe après plus de quatre pages théoriques) un commentaire lumineux des propositions [...] qu'il vient d'avancer » (Coelho : 1999, 148). Son premier traducteur français, G. Brunet, en 1846, supprime tout l'encadrement philosophique du récit, afin de le rendre conforme aux attentes des lecteurs du feuilleton de *La Quotidienne*. L'élucidation du meurtre n'est plus secondaire, illustration de l'étrangeté du caractère de Dupin, mais centrale. Le roman policier à la française du XIX<sup>e</sup> siècle naît d'un malentendu, ou plutôt d'un détournement... Il faut Poe et Balzac, héritiers de l'âge de la science du XVIII<sup>e</sup> siècle.

François Hoff

## BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, W., 1955, *Charles Baudelaire*, trad. fr., Paris, Payot, 1979.
- BENVENUTI, S. & RIZZONI, G., 1982, *Le Roman criminel*, Paris, L'Atalante (éd. orig. 1979).
- BORNECQUE, H., 1902, *La Déclamation et les déclamateurs d'après Sénèque le Père*, Lille.
- BROWN, F., 1956, "Comment je trouve mes intrigues", in *Mystery Writers of America, The Mystery Writer's Handbook*. Trad fr. *Polar, mode d'emploi*, Amiens, Alfu, 1989.

- CAVALLO, G., 2001, « Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain », [in :] G. Cavallo & R. Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil (éd. orig. Roma 1995).
- CHESTERTON, G.K., 1983, « Défense des romans policiers », in Eisenzweig, 37-41 (texte de 1901).
- COELHO, A., 1999, « Edgar Poe écrivain français », *Temps Noirs*, 2, 142-164.
- DELOUX, J.P., 1992, « Du Péplum au P.38. Survol de la littérature policière historique » *Polar*, 7, 9-33.
- DESBORDES, F., 1986, « L'Argumentation dans la rhétorique antique : une introduction » *Lalies*, 8, 81-110.
- DOLT, J.-P., 2000, *L'Évolution de l'indice dans la procédure criminelle en France, en Angleterre et en Allemagne, du monde romain à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse, Strasbourg.
- EISENZWEIG, U., 1983, *Autopsies du roman policier*, Paris, UGE, « 10/18 ».
- GUÉRET-LAFERTÉ, M., *Sur les routes de l'Empire mongol ; ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris.
- HÄÄG, T., 1987, *Eros und Tyche. De Roman in der antiken Welt*, Von Zabern, Mainz (éd. orig. Uppsala 1980).
- HOFF, F., 2001, « De l'autre côté de la fenêtre. Kafka, Descartes et Sherlock Holmes », *Le Registre d'Écrou*, 4, Strasbourg.
- HOFF, F., 2002, « *Quis, quid, ubi et cetera*. Rhétorique, grammaire et confession », Dossier d'étude pour l'enseignement des langues anciennes, 24, Strasbourg, ARELAS.
- HOMO, L., 1971, *Rome impériale et l'urbanisme dans l'Antiquité*, Paris, Albin Michel, (1<sup>ère</sup> éd. 1951).
- LÉVY, A., 1981, *Sept victimes pour un oiseau et autres histoires policières*, Paris, Flammarion, (Introduction).
- LHOMEAU, F., 1999, Entretien avec J.-C. Zylberstein, *Temps Noirs*, 2, été-automne 1999, 80-115.
- LOCARD, E., 1920, *L'Enquête criminelle*, Paris, Flammarion.
- MARROU, H.-I., 1947, *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil.
- MERCIER, L.-S., 1781, *Tableau de Paris*, Neuchâtel (I-IV).
- MESSAC, R., 1929, *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris.
- PALMER, J. S., 1997, "Mysteries of the Ages", *The Armchair Detective*, 30, 2, 156-164.
- TODOROV, T., 1971, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 54-65.
- VAREILLE, J.-C., 1994, « Émile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », [in :] Graitson, J.-M., éd., *Agatha Christie et le roman d'énigme*, *Les Cahiers des paralittératures* 6, Chaudfontaine, CEFAL, 24-35.
- VAN GULIK, R., 1949, *Trois affaires criminelles résolues par le juge Ti* (Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1988 ; orig. 1949).
- VAN GULIK, R., 1956, *Affaires résolues à l'ombre du poirier. Un manuel chinois de jurisprudence et d'investigation policière du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2002 (Éd. originale, Leyde, Brill, 1956).
- WALSH, P.G., 1970, *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.



## La littérature dans l'ordre des événements

D'abord une fable.

Par un radieux mois de septembre, à Oléron, un colloque d'historiens, de politologues, de sociologues, d'anthropologues même, sur le thème excitant : « Où, quand et comment se produira le prochain événement historique ? »

Ce colloque s'est ouvert le lundi 10 septembre 2001. Le 11, vers 16 heures, il se suspend de lui-même, chaque participant courant aux radios et télévisions disponibles. Le 12 et le 13, toutes communications remaniées, les intervenants prévus expliquent, brillamment chacun et de manière tout à fait convaincante : que cet événement vient de se produire, qu'il ne pouvait arriver que là et comme cela, que ses causes évidentes sont telles, telles et telles, et même que les services compétents ont gravement manqué de professionnalisme... Un Bordelais a couru chercher chez lui le livre de Huntington, un autre revient en sueur et ployant sous la collection du *Monde diplomatique*... Certains s'isolent discrètement pour noter les grandes lignes d'un article à envoyer au *Monde*...

Sur le tableau des éléments de notre histoire littéraire, même quadrillée par les moyens éprouvés de la rhétorique et de la théorie, comment remplissons-nous les cases vides, sachant que le nombre des lignes et colonnes, la nature des objets et la formulation des lois de cette chimie seront peut-être demain, comme il est souvent arrivé, changés par la survenance d'une seule œuvre ? Même Racine mit de la turbulence dans un système qui semblait déjà constitué depuis Aristote, en définissant ce qui parut aussitôt à ses contemporains, puis à Voltaire, puis à nous, à travers le corpus de ses douze pièces – chiffre fatal, pas une de plus, pas une de moins – comme la forme éternelle de la tragédie française...

Plus sérieusement : comme vous l'avez deviné, nous nous inscrirons dans la problématique de notre colloque sur la littérature potentielle, mais en considérant les œuvres littéraires comme des événements. En somme : lui, Racine, ne savait pas que, faisant jouer *La Thébaïde* il ferait jouer *Bérénice*, ni échouant avec *Phèdre* qu'il ferait jouer *Athalie*, ni qu'il construisait le modèle du théâtre français pour deux siècles. Cependant, nous, pour connaître réellement et vraiment ses œuvres, est-ce qu'il nous importe ou non qu'elles aient été, pour lui et pour les spectateurs de son temps, des événements non attendus et à la portée imprévisible ?

### ***L'idée : une suite de propositions liées***

1 – La littérature appartient à l'ordre des événements et, par là, à l'ordre de l'agir. Agir, en général, c'est entrer dans tel ordre d'événements (la politique, l'économie, la vie sociale, l'art...), qui seraient sans cela subis. La littérature est de l'ordre de l'intervention<sup>1</sup>.

2 – Cet agir dans la littérature est celui de sujets que nous appellerons auteurs. La notion d'auteur est problématique. Par exemple, elle peut être sujette, pour un même écrivain, à des variations sensibles : en 1952 puis en 1954, la publication de *Jean Santeuil* puis celle du *Contre Sainte-Beuve* conduisent à remanier l'image, la nature et les actions de l'auteur de la *Recherche du temps perdu*.

3 – Cet agir s'expose aux mêmes incertitudes, c'est-à-dire au même genre de possibilités et d'impossibilités, de non-prévisibilité, de non-déductibilité que tout agir humain.

4 – La théorie de l'agir littéraire se définirait alors comme l'ensemble des compétences (savoir-faire, savoirs notamment rhétoriques, réflexions à caractère stratégique...) mobilisables en vue de décisions et de réalisations à caractère poétique. Cette théorie appartient à ceux qui agissent, c'est-à-dire aux auteurs. Nous proposons donc de réserver ici le nom de théorie de la littérature à cette seule activité régulatrice de l'action poétique.

5 – Nous proposons de distinguer par principe la théorie faite par les auteurs de toute réflexion qui s'exerce à propos de leur action, dans les cercles de l'interprétation, du commentaire, de l'histoire littéraire, etc. On nommerait donc pensée de l'action poétique, l'activité de réflexion qui s'exerce sur la théorie et la pratique ainsi liées des auteurs. Cette pensée de l'action poétique est de nature philosophique et elle a en vue notamment la décision de l'auteur. Elle prendrait la forme d'une praxéologie et d'une axiologie ; elle dépasserait ainsi la seule pragmatique de la communication.

6 – Nous supposons que cette activité de pensée des œuvres, d'une pensée à caractère philosophique, s'exercerait néanmoins dans le sein et sous la responsabilité de la discipline appelée littérature. Discipline, car il y a là un ordre propre et institué du savoir et notamment des activités de recherche et d'enseignement, dont l'objet serait spécifiquement l'ensemble des faits dénommés les œuvres, mais ici considérées comme des événements. Cette activité de pensée ne saurait être réservée aux universitaires : elle doit s'exercer partout dans la discipline<sup>2</sup>.

---

1 Pour un développement de ces propositions, voir Pierre Champion, *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

2 Rien n'empêche que d'autres disciplines se saisissent des œuvres littéraires, par exemple la philosophie ou l'histoire. Mais la littérature est une discipline qui pense par elle-même les œuvres, philosophiquement, historiquement, etc. C'est sa spécificité et sa responsabilité.



7 – Sur quels objets s'exercerait la pensée de la discipline appelée littérature ? Dans l'étendue de ce qu'on appelle œuvre<sup>3</sup> mais aussi dans des unités discrètes et même minimales de ces œuvres, c'est-à-dire à tous les niveaux et moments où s'imposent des décisions d'ordre poétique et des opérations de réalisation de ces décisions.

Prenons trois exemples : la *Recherche* de Proust, *Quatrevingt-treize* de Hugo et tel vers de Mallarmé : « Un peu profond ruisseau calomnié la mort ».

Le livre de Proust est le récit littéralement interminable d'une décision ponctuelle, celle d'écrire un livre.

Le roman de Hugo part d'une question-événement posée par un événement historique et actuel (que se passe-t-il en ce moment de « l'année terrible » ?) ; il trouve sa formule imaginaire (les éléments de sa fable) dans l'espace historique déterminé par cette question et par une autre, suscitée par la première : que s'est-il passé dans la Révolution française (quelle faute, quel geste malheureux ou quelle absence de geste ?) qui fait que celle-ci revient toujours (1830, 1848, 1871...) et toujours pour échouer ? Fin 1872, l'auteur retourne à Guernesey et trouve, dans les papiers d'une somme romanesque jusqu'alors inaboutie, la réponse, de l'ordre fictionnel : cela s'est passé en août 1793, près de Fougères, par le ministère de trois personnages, et par la faute de l'un d'entre eux, Cimourdain, qui n'a pas su dénouer les nœuds de la Terreur noués par la Révolution. Un projet littéraire de dix ans, qui pouvait ne jamais aboutir, se boucle en six mois. Ici, deux catégories d'événements : d'une part, celui de la décision et de l'invention de l'histoire ; d'autre part, ceux inventés de cette fable qui figurent déjà, pour certains, dans des papiers accumulés depuis 1862 mais qui ne prennent forme qu'en vertu de la décision et de l'invention en acte.

Dans le vers de Mallarmé, l'auteur introduit de l'événement dans le processus syntaxique le plus rigoureusement réglé, cela par la mise en œuvre d'un dispositif métrique lui aussi rigoureusement traité, la surimposition (la surdétermination) d'un mètre 6 / 6 à un énoncé syntaxique qui l'accepte : un peu profond ruisseau // calomnié la mort //. Cet événement est un acte dans une polémique, où l'auteur accuse au moins deux ordres mythologiques, païen et chrétien, à propos de la mort. Par ce mode d'énoncé, l'auteur dénonce une supercherie, mais sans rendre à la mort le prestige d'avoir exactement le dernier mot. Si on lisait ici une séquence 10/12, comme on le fait toujours, on redonnerait à la séquence « la mort » le dernier mot et la fausse gloire que lui confèrent les deux mythologies. Au lieu que l'auteur, par le moyen de l'alexandrin national strictement observé et par celui d'une

---

<sup>3</sup> Le terme et la notion d'œuvre paraissent les plus adéquats, parce qu'ils évoquent des opérations. En particulier, ils évitent, ou au moins ils subordonnent la métaphore économique de la production.

participiale exactement grammaticale, achève rigoureusement ce qui a été son propos dans tout ce *Tombeau* de Verlaine : la dénonciation d'une mauvaise action perpétrée dans la civilisation, d'une action qui mit de la tragédie dans ce qui est le jeu de la vie humaine. Car on ne saurait entrer dans les batailles biaisées des actions humaines qu'en prenant des partis et en produisant des actes : ces erreurs et ces fautes-là ne sauraient se réfuter ; elles se combattent.

Dans Proust une décision qui, historiquement, eut lieu probablement vers 1908 est représentée et magnifiée comme étant l'objet même et unique de l'œuvre. Dans Hugo, la décision d'écrire *Quatrevingt-treize* est, par métaphore, présentée comme étant l'inverse de celle de *Cimourdain*, et la rachetant sur le plan symbolique : ce roman est le dénouement heureux, à tout point de vue, d'une tentative littéraire qui, sans cela, serait elle-même demeurée en plan. Dans Mallarmé, tel vers montre, parmi bien d'autres et au sein de toute son œuvre, que, pour lui, le sens n'est pas une entité objectivable mais la création d'un processus stratégique<sup>4</sup>.

### *Nos références*

Elles sont de deux ordres : des noms dans des disciplines (disciplines d'ailleurs autres que la littérature), et une notion.

1 – Des noms et des positions, mais non des modèles :

Paul Ricœur, parce qu'il conjoint philosophiquement les notions et problèmes du récit de fiction et du récit historique.

Jacques Rancière, parce qu'il articule, au sein d'une philosophie de l'esthétique, une réflexion sur l'histoire et la littérature, sur la philosophie et la politique.

Francis Affergan, parce qu'il entend intégrer la problématique de l'événement dans l'ethnologie et que, pour ce faire, il privilégie les notions de fiction et d'image et envisage explicitement l'écriture dans sa discipline<sup>5</sup>.

Hans Joas, parce que ce sociologue entend revenir aux sources philosophiques de sa discipline et que, pour ce faire, il réintègre l'événement dans son objet et la métaphore comme mode de penser l'agir humain au sein de la sociologie<sup>6</sup>.

Ces noms et ces positions sont tous pris en dehors de notre discipline. Cela suggère que le besoin d'une pensée et notamment d'une histoire de la

---

4 Voir Pierre Champion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, PUF, 1994.

5 Voir notamment Francis Affergan, *La Pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Paris, Albin Michel, 1997.

6 Voir notamment Hans Joas, *La Créativité de l'agir (Das Kreativität des Handelns)*, trad., Paris, Le Cerf, 1999.

littérature comme événements se fait sentir, pensée et histoire qui, elles, nous seraient propres<sup>7</sup>.

2 – La notion d'événement historique telle que maniée par certains historiens.

Sans revenir au majestueux ordonnancement de batailles à l'ancienne, mais non sans quelques difficultés du côté de ses amis des *Annales*, Duby en était venu à Bouvines et à Guillaume le Maréchal, et à une histoire réfléchie de l'événement :

L'événement, par ce qu'il a d'exceptionnel, de sensationnel, d'impromptu, de bouleversant, suscite une floraison de relations critiques, une sorte de pullulement de discours. Dans ces discours surabondants, cette débâcle de paroles, des choses sont dites qui généralement sont tues, dont on ne parle pas parce qu'elles appartiennent au banal, au quotidien de la vie, et que personne, lorsque tout va bien, ne songe à nous en informer. [...] Voyez-vous, l'événement, c'est comme un pavé jeté dans la mare, et qui fait remonter des profondeurs une sorte de fond un peu vaseux, qui fait apparaître ce qui grouille dans les soubassements de la vie. Ce que je dis est vrai aussi du personnage exceptionnel, parce qu'on en parle beaucoup et qu'autour de lui se noue une grosse gerbe d'informations.<sup>8</sup>

Simplement Duby notait l'effet de l'événement dans l'objet de son histoire, c'est-à-dire dans le discours des hommes du passé : de l'information certes, mais surtout du sens, celui que l'historien a la charge de mettre au jour du présent.

Plus récemment, Michèle Riot-Sarcey, dix-neuviémiste, historienne des idées politiques et spécialiste de la pensée utopique, recherche le sens historique des pensées et des actions qui échouèrent ou qui n'eurent pas lieu, ce sens que deux perspectives au moins occultent tout naturellement : la pensée politique marxiste (elle ne saurait considérer des acteurs ou des penseurs dont les politiques échouèrent dans les faits) et l'historiographie (elle ne saurait donner sens qu'à des faits qui entrent dans la logique de ses périodisations et rationalisations effectuées *a posteriori*)<sup>9</sup>.

---

7 Voir à ce sujet l'article d'Isabelle Tournier dans la *RHLF* de sept.-oct. 2002 : « Événement historique, événement littéraire, qu'est-ce qui fait date en littérature ? ».

8 Georges Duby et Guy Lardreau, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 63-64. Plus tard, Duby reviendra sur ce thème de l'événement, en des termes presque identiques, dans *L'Histoire continue*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 153-154.

9 Michèle Riot-Sarcey, *Le Réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1998. Sur ce thème, voir aussi et d'autre part telle déclaration d'Alain Corbin : « Il convient de se méfier de tous les concepts qui dérivent de la lecture d'un cours de l'histoire et d'analyses rétrospectives menées en fonction d'un futur advenu » (*Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Flammarion, 1998, coll. « Champs », p. 122).

Explicitement, Michèle Riot-Sarcey fait référence à Walter Benjamin, c'est-à-dire à une certaine philosophie de l'histoire attachée à la considération de l'événement comme à ce qui survient contre toute attente, et à Paul Veyne comme à un historien qui s'interroge explicitement sur l'écriture de l'histoire.

Après ces (trop) longs préalables, commençons le développement de ces présupposés.

### ***Le point de vue de l'auteur comme important à la compréhension de l'œuvre***

À l'instar de ces historiens et philosophes, nous aimerions supposer la possibilité d'une histoire de la littérature qui, considérant les auteurs comme des sujets d'actions et les œuvres comme des événements, traiterait les œuvres advenues comme des faits qui auraient pu ne pas avoir lieu et celles à venir comme improbables au sens strict, c'est-à-dire non déductibles de ce qui existe déjà, par quelque logique que ce soit.

Pour nous encourager : il nous semble que beaucoup d'écrivains auraient souscrit ou souscriraient volontiers à ce genre de proposition. Pour la raison très simple que, en effet, ils ne savaient pas – ils ne savent pas – avant d'avoir écrit telle œuvre ni même en l'écrivant, si elle se ferait – si elle se fera – ni comment. Cette indétermination n'est pas sans rapport avec la passion même d'écrire. Appelons cette passion « l'espoir », en pensant, comme Malraux à propos de l'action politique et de la guerre (d'Espagne), qu'il n'est pas d'écriture (ni d'action en général) sans qu'un sujet ne se mette dans la position du « tout peut arriver », et convenons qu'une telle passion, si elle existe, peut être valablement l'objet de l'histoire littéraire, aussi bien au moins que « les influences » ou « les structures ».

Récemment Pierre Bayard a voulu envisager, non sans malice, l'évidence selon laquelle il existe des œuvres ratées et il s'est même proposé de les améliorer<sup>10</sup>. Il n'est pas certain que son projet ait été pleinement réalisé, mais au moins l'idée un peu scandaleuse de l'échec fut-elle ainsi mise en œuvre. Simplement, il lui aura peut-être manqué de considérer que l'idée de l'échec et l'espoir de la réussite sont au principe de toutes les grandes œuvres, de celles précisément que l'on s'accorde à dire réussies.

En effet, il y a évidemment des poétiques – parmi les plus grandes – qui ne fonctionnent que sur cette proposition, diversement pensée et mise en jeu, selon laquelle l'écriture relève de l'agir humain et des incertitudes consubstantielles à toute action. Voyons-en quelques-unes, dans la seule

---

10 Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, 2000.

idée de montrer que la considération de l'œuvre comme action importe à son intelligibilité.

L'exemple de Proust est presque trop facile. Toute la fiction fondamentale de la *Recherche*, et même sa réalisation effective, portent le signe de l'échec, de la procrastination, du problème même d'écrire, sans lequel évidemment cette œuvre éminemment réussie – et inachevée – est incompréhensible. Elle reçut même cette marque démonstrative d'être refusée par Gide et de montrer par là que personne ne l'attendait – que la jeune littérature en personne, représentée par la NRF, ne l'attendait pas.

Quant à Flaubert, comment ignorer que le rêve de la perfection – de l'achèvement, de la nécessité absolue – conduit à la phrase corsetée et visée de *Madame Bovary* et, au-delà, aux œuvres de plus en plus défaits dont le modèle est *Bouvard et Pécuchet*. Et comment, chez Mallarmé, la hantise de la page blanche ne serait-elle pas constitutive de ce qu'il nous a laissé, à son corps défendant, comme les fragments épars et brouillons informes d'un Livre absolu ?

Dans le cas de Rimbaud, non seulement l'échec final est patent et revendiqué, mais la renonciation à la poésie est l'un des principaux – l'un des lancinants – problèmes que pose l'étude de l'œuvre elle-même.

### *Le point de vue de l'analyse littéraire*

Reprenons donc la question en d'autres termes : est-ce que le fait d'envisager l'œuvre comme invention et dans la perspective de son invention importe à l'intelligence de cette œuvre ? Ou encore : pouvons-nous comprendre l'œuvre si nous éludons le moment de l'auteur, ce moment de l'auteur ne signifiant pas seulement son historicité mais aussi le geste spécifique de son mouvement d'invention ? N'y a-t-il pas dans toute œuvre des marques significatives et traits décisifs de ce moment et de ce geste ?

Pour un premier élément de réponse, il conviendrait de se placer au point de vue de l'auteur, c'est-à-dire de son problème. C'est ce que demandait Hugo dans la préface de *Cromwell*, et qui n'est pas toujours réalisé.

On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle. [...] On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, à regarder le sujet avec ses yeux. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés. Il est temps que tous les bons esprits saisissent le fil qui lie fréquemment ce que, selon notre caprice particulier, nous appelons défaut à ce que nous appelons

beauté. Les défauts, du moins ce que nous nommons ainsi, sont souvent la condition native, nécessaire, fatale, des qualités.<sup>11</sup>

Considérer la question de la valeur, comme ce fut le cas à plusieurs reprises dans notre colloque. Mais dépenaliser la littérature et considérer l'œuvre selon son problème, c'est-à-dire reconnaître l'économie du génie, qui vient de sa position difficile sinon impossible en présence de l'obscurité du monde, cette économie selon laquelle toute beauté vaut son défaut, toute ombre sa lumière, toute absurdité sa raison – toute faute son absolution. Le génie selon Hugo consiste dans l'invention d'une poétique, en position critique.

Deuxième élément de réponse. Au lieu du principe de la perfection, non dit dans nos études mais prégnant, nous pourrions poser ceux de l'imperfection, de l'erreur même et, en tout cas, de la faillibilité. Mieux encore, et conformément à l'inspiration de Hugo, nous suggérons de penser les œuvres, et tout spécialement les grandes œuvres, en termes d'*apories*, un terme qui ne recouvre pas exactement les notions précédentes. Pour Rimbaud, l'une des formulations de son aporie personnelle pourrait s'énoncer ainsi : pourquoi et comment le fils peut-il se désaffilier de toutes les filiations (familiale, chrétienne...), et notamment comment et à quelles conditions l'enfant de la poésie latine et française pourrait-il sortir de cette filiation-là ? Et pour Proust : comment écrire la parole de celui qui ne peut écrire et dont toute l'histoire pourrait se résumer ainsi : depuis son enfance promise par tous à la destinée de premier écrivain de son temps, un homme au bord de la mort comprend qu'il n'a fait que venir à l'écriture ? Précisons encore : comment un sujet peut-il écrire la parole intime continue qui parle la totalité du monde au sein de la propre totalité rassemblée en son seul corps ? Il est vrai que poser la question en ces termes c'est la considérer à travers les réponses qui lui furent, à tel moment, apportées. Mais justement : il s'agit de lire une œuvre à travers le problème qu'elle se donnait et les solutions forcément risquées qu'elle y apportait.

Et peut-être de considérer qu'une grande œuvre est celle qui se donne un grand problème en le soutenant par les moyens de fortune les plus adéquats possibles.

Au lieu donc d'œuvres ratées, nous parlerions d'œuvres aporétiques dont la poétique même serait gouvernée – comme le sont dans telle œuvre philosophique son appareil notionnel, sa logique, sa vision du monde –, par l'aporie fondamentale qui serait la clé de sa compréhension. Une clé non imposée de l'extérieur, une clé elle-même constituée en problème, ou plutôt

---

<sup>11</sup> Dans le contexte de sa Préface-événement, Hugo combat « le vieux goût » et la critique d'ancien régime. Mais le principe vaut aussi pour nous qui soumettons trop souvent les œuvres à la juridiction des poétiques, anciennes ou nouvelles manières.

à constituer en problème central. Au passage, signalons par exemple le cas du deuxième *Discours* de Rousseau, où l'on voit jouer à plein une seule aporie qui conjugue les impossibilités de la pensée (des origines) et les discontinuités (du récit, de l'argumentation), ce qui en rend l'analyse à tout le moins très difficile. Encore une œuvre que l'on n'attendait pas...

Troisième élément de réponse. Parmi les traits significatifs d'une poétique des apories littéraires, nous voudrions suggérer la notion de style, définie comme le geste même que nous venons d'évoquer.

Témoin à nouveau le style de Proust, si justement par lui défini « comme une question non de technique mais de vision »<sup>12</sup>. Et convenons que l'étude de ce style, comme mode fondamental d'un geste d'invention et sous sa notion étendue de la moindre phrase à la totalité de l'œuvre, passerait par trois traits, d'ailleurs généralement signalés et travaillés par beaucoup d'études : la métaphore, la narration et l'écriture du parlé. La métaphore, parce qu'elle est la figure fondamentale des équivalences établies entre les êtres et les choses au sein du sujet narrateur. La narration, parce que le déploiement de la totalité du sujet se fait selon le discours supposé d'une parole. L'écriture du parlé, parce que le paradoxe central du geste d'écrire réside dans la fiction d'un refus de l'écrit au bénéfice du déploiement de la voix supposée.

Témoin encore le style de Flaubert, marqué par le feuilleté des voix des personnages, du narrateur et même de l'auteur, au sein d'une écriture de l'oralité.

### ***Le point de vue de l'enseignement***

Rendre sensible à des élèves et même à de jeunes élèves, cette visée théorique à propos de la création littéraire peut paraître difficile. Mais considérons comme un atout pour cette approche le fait que leur connaissance encore réduite du champ littéraire ne leur permet pas de fixer la création littéraire dans des cadres rigides. Et l'on connaît, d'autre part, l'objection fréquente faite par les élèves aux enseignants interprétant un texte : celle de dénier à l'auteur la volonté consciente du choix révélé par telle ou telle interprétation – l'auteur a-t-il vraiment voulu dire cela ?

La relative naïveté des élèves devant le champ des études littéraires peut donc faciliter la tâche. Reprenons les réponses évoquées plus haut à notre question : « Pouvons-nous comprendre l'œuvre si nous éludons le moment de l'auteur, ce moment de l'auteur ne signifiant pas seulement son historicité mais aussi le geste spécifique de son mouvement d'invention ? N'y a-t-il

---

<sup>12</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 474.

pas dans cette œuvre des marques significatives et traits décisifs de ce moment et de ce geste ? »

Transposons-les dans le domaine pédagogique : il y aurait grand avantage à mener les élèves à considérer que tout texte est en soi événement, et que le geste du moment de l'écriture est significatif. Une telle perspective aurait deux avantages celui de rendre toute lecture inventive et celui de pousser les élèves eux-mêmes à l'écriture d'invention.

Partons d'un exemple précis, un événement vécu dans une classe de seconde en début d'année scolaire. Le but de l'enseignant était de travailler sur l'écriture de l'oralité.

Le travail eut lieu sur le passage suivant de *Madame Bovary* choisi parce qu'il regarde précisément l'écriture de l'oralité qui, imitant la parole, permet de mettre en évidence les événements que la *parole* produit dans la *langue*<sup>13</sup>.

[Après les visites que Charles fait au père Rouault, son patient, la fille du père Rouault, « Mlle Emma », le raccompagne.]

Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. On s'était dit adieu, on ne parlait plus ; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. (*Madame Bovary*, Première partie, chapitre II, Le Livre de Poche, 1983, p. 50.)

Après un bref résumé de l'intrigue du roman insistant sur la naïveté de Charles et l'insatisfaction d'Emma après leur mariage, chaque élève tente de répondre ensuite aux questions suivantes en s'appuyant sur une lecture analytique du texte :

- Quel est le point de vue développé ici ?
- Quelle est la tonalité du texte ?

Puis, une interprétation du passage d'un autre chapitre de *Madame Bovary* par le comédien Éric Chartier est montrée aux élèves. Il s'agit de la rencontre entre Léon, Emma et Charles après une séance à l'opéra de Rouen. La tonalité ironique du passage est fortement mise en relief par le comédien.

Voici comment étaient écrites au tableau les impressions de la classe après ces deux opérations :

---

13 Au sens saussurien de ces termes.



<b>PASSAGE N° 1</b> <b>Lecture individuelle d'un § du ch. 2 de la première partie</b> <i>Sur le seuil de la ferme</i>	<b>PASSAGE N° 2</b> <b>Lecture du comédien</b> <i>Après le spectacle à Rouen</i>
<b>La tonalité</b> Monotone  On n'a pas perçu la critique	On sent un malaise Charles attend l'adultère Il est complaisant Il est naïf Emma doit décider Critique d'Emma
<b>Le point de vue</b> 1) C'est un point de vue externe. On ne connaît pas les sentiments des personnages On regarde sans s'en mêler Regard de caméra. 2) C'est le point de vue de Charles Beauté détaillée, hanches, blancheur Cliché « qui se tortillaient comme des banderoles » « On n'avait pas encore » = travailleur de la ferme Autres « on » = moi et elle. Il va se passer quelque chose Complicité Il se passe quelque chose	

Quand on examine les remarques faites par les élèves, il apparaît que l'ironie n'est pas du tout ressentie quand ils lisent seuls le passage du chapitre 2 de la première partie. La lecture du comédien est en revanche, un tremplin intéressant pour une compréhension immédiate du texte. Mais il est évident que ces jeunes élèves n'ont pas les éléments pour comprendre les enjeux de l'écriture de Flaubert.

### *Trois erreurs de lecture*

On est donc passé ensuite à la lecture à haute voix par des élèves volontaires. Trois erreurs significatives parce que répétées sont mises au jour (soulignées dans le texte ci-dessous : avec parenthèses pour des mots ajoutés par l'élève dans sa lecture ; sans parenthèses en cas d'absence d'un mot pourtant bien présent dans le texte de Flaubert) :

Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. On s'était dit adieu, on ne (se) parlait plus ; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil,

éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue.

Ces trois erreurs de lecture, en apparence minimes, sont cependant intéressantes et peut-être déjà significatives du geste d'écriture de l'auteur de ces lignes.

– « Parlait » plutôt que « se parlait ».

L'ajout du pronom personnel « se » laisse entrevoir dans la pensée des élèves, une certaine réciprocité dans l'échange entre un homme et une femme qui selon les apparences sont destinés à des relations amoureuses. Précisément, se laissant emporter par sa propre appréhension du texte, le lecteur tend à inclure le verbe parler à la forme pronominale « réciproque ». Or, l'examen des fréquences de ce verbe – l'outil informatique peut servir à confirmer parfois nos intuitions – à la troisième personne de l'imparfait, donc inclus dans le récit, révèle que sur 25 emplois, il n'apparaît que cinq fois avec un complément désignant le destinataire de la parole. Encore ce pronom désignant un destinataire renvoie-t-il une fois à Emma (I, 3 : « elle se parlait à elle-même »), une fois à son chien (I, 7 : « le comparant à elle-même, lui parlait tout haut »), une fois à Charles (I, 9 : « elle lui parlait des choses qu'elle avait lues ») une fois à Emma et Rodolphe de la part de M. Lheureux, sans qu'une réponse soit attendue (II, 8 : « il leur parlait de temps à autre, comme pour entrer en conversation ») et une fois à Rodolphe de la part d'Emma (II, 10 : « Souvent elle lui parlait des cloches du soir ou des voix de la nature »). Des remarques de même nature pourraient être faites sur les autres occurrences du verbe *parler* employé dans la narration : « parla, parlaient, parlant ». Bref, en tout, 53 occurrences dans le roman, dont seulement 6 emplois avec le pronom « se ». Et une seule fois, Emma échange avec un homme dans une relation amoureuse, c'est avec Léon (II, 4 : « Alors ils se parlaient à voix basse »). Pour les cinq autres occurrences sont exprimées à la forme négative (ils ne se parlaient pas, ils ne se parlaient plus) ou font allusion à un soliloque (Emma se parle à elle-même).

On voit bien le parti que l'on peut tirer d'une erreur de lecture et du sens que prend le texte tout entier à partir de l'adjonction ou non d'un pronom personnel. L'absence d'échange entre Emma, son mari, ses amants, personnes avec qui elle devrait pouvoir parler devient patent. Ne s'agit-il pas là d'un trait significatif du geste de l'écriture ? L'écriture de Flaubert, « saturée » jusque dans l'absence de pronom personnel significatif de l'égo-centrisme de ses deux personnages, Charles et Emma, voués au soliloque dès leur première rencontre.

– « Par un temps de dégel », plutôt que « par temps de dégel ».

Pourrions-nous accepter comme plausible l'expression erronée par rapport au texte, « par temps de dégel » ? Là encore, voyons ce que nous apporte l'étude des fréquences, mais cette fois dans toute l'œuvre romanesque de Flaubert. On ne retrouve jamais l'expression « par temps de... » dans les œuvres romanesques de Flaubert et seulement trois fois l'expression « par un temps de... » (*Éducation sentimentale*, 1<sup>ère</sup> version, ch. 10 : « comme les murs par un temps de dégel ») (*Bouvard et Pécuchet* ch. 9 : « Bouvard s'attrista en feuilletant ces pages, qui semblent écrites par un temps de brume, au fond d'un cloître, entre un clocher et un tombeau ») et l'occurrence de notre texte de *Madame Bovary*. On retrouve cette expression chez Proust « par un beau temps ».

D'où vient cette fois l'erreur de lecture ? Sans doute, de l'usage qui diffère entre le XIX<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup> de l'expression contenant un article indéfini. Les élèves sont probablement marqués par l'usage de l'expression du code de la route « Par temps de brouillard, allumez vos codes ». Imaginons que Flaubert a écrit la phrase proposée par les élèves. L'expression « par temps de dégel », nullement incorrecte, transpose le lecteur dans une situation atmosphérique dont il ne reste qu'une impression générale alors que la valeur déictique de l'indéfini le fait pénétrer profondément dans le souvenir de Charles. La présence de l'article, même si elle semble due à un usage établi, oriente sérieusement le lecteur moderne du côté du point de vue de l'homme dont l'amour se précise et qui ne perd aucun détail précis des moments où il se trouva près de sa belle.

Voilà donc un second détail qui aura mené nos lycéens de seconde à percevoir que l'omission d'un indéfini n'est nullement anodine. Leur erreur de lecture crée en elle-même cette occasion de l'analyse qui peut mener à une allusion à la cristallisation stendhalienne mais aussi à l'ironie flaubertienne devant un amoureux déjà transi dans l'esprit du narrateur.

– « Se fondre » plutôt que « fondre ».

Dans les romans de Flaubert, on ne trouve pas d'emploi du verbe *fondre* à la forme intransitive. C'est huit fois à la forme pronominale qu'il est employé. La raison en appartient ici clairement à l'usage comme en témoigne cette partie de la définition du mot dans le dictionnaire Robert.

SE FONDRE. v. pron. (XVI<sup>e</sup>). – REM. L'usage actuel tend à substituer, dans le cas d'un sujet isolé, la forme intransitive à la forme pronominale.

– 1. Se liquéfier. La cire (cit. 5) se fond au feu. Métal qui se fond facilement (– Écouler, cit. 2). Minéraux, laves qui se fondent à la chaleur. – Vitrifier (se). Par hyperbole. Vx. – ci-dessus, II.

– 2. (1609). Fig. et littér. Devenir tendre, sans force, sans résistance. – Mollir. Cœur qui se fond de pitié. Sa chair se fondait de volupté (Couteau, cit. 17).

– 3. Vieilli. Se dissoudre.

Il paraît bien difficile de conclure ici à un geste d'invention dans l'écriture. N'épilouons donc pas mais ne peut-on pourtant s'interroger sur l'énorme métaphore (métonymie ?) que pourrait constituer ce passage eu égard aux emplois affectifs et sensuels que suggère le sens figuré et littéraire du terme ?

Trois erreurs minimes de lecture, trois mots minuscules mais significatifs d'une écriture dont on sait qu'elle ne laissait rien au hasard. Nous aurons pu mener de jeunes élèves à considérer que ce geste d'écrivain dans l'écriture de sa phrase constituait pour lui, pour ses lecteurs contemporains et pour le lecteur moderne qui trébuche dans le détail de sa phrase un événement.

### ***Révélation par l'écrit : l'écriture de Flaubert, une écriture de l'oralité***

L'exercice s'est ensuite poursuivi par une reconstitution collective du texte retranscrit par le professeur au tableau, sous la dictée des élèves. Chaque élève intervient comme il l'entend pour améliorer le texte. Au moment où le professeur retranscrit le membre de phrase dicté par un élève, « le grand air l'entourait, levant... », il transforme lui-même le texte en écrivant : « le grand air l'entourait, le vent... ». Éclat de rire général : le professeur qui pourtant connaissait le texte, crée un autre texte, emporté par le contexte et il lui faut attendre l'arrivée de l'expression adverbiale « pêle-mêle » pour comprendre l'erreur. Jeu sur les signifiants, l'écriture crée l'événement.

La reconstitution collective terminée, le texte au tableau effacé, les élèves vont maintenant reconstituer le texte par écrit, individuellement. Voici les résultats de la reconstitution de trois élèves. Les erreurs, transformations ou oublis, sont soulignées.

L'analyse des erreurs de lecture et d'interprétation du texte perçu oralement, nous a précédemment montré qu'il se passe des événements dans une classe de Littérature. Il est facile de montrer à des élèves que ces événements révèlent qu'il y a eu des événements dans l'écriture de Flaubert.

L'examen des erreurs d'écriture des élèves, erreurs que nous pouvons maintenant appeler « événements », nous conduit à penser que ces événements ainsi révélés sont évidemment supposés, la meilleure preuve étant que tous les élèves ne supposent pas les mêmes événements et que d'autres classes poseraient d'autres événements.

TEXTE DE FLAUBERT	TEXTES D'ÉLÈVES RECONSTITUANT CELUI DE FLAUBERT
<p>Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. On s'était dit adieu, on ne parlait plus ; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. (<i>Madame Bovary</i>, Première partie, ch. II, Le Livre de Poche, 1983, p. 50.)</p>	<p>Elle le <u>raccompagnait</u> toujours <u>sur le seuil de sa porte</u>. Elle attendait là, qu'on apporte son cheval. Levant pêle-mêle <u>ses cheveux</u> et les <u>bouts</u> de son tablier comme des banderoles ; la neige <u>faisait fondre les couvertures des toits</u>. Elle alla chercher son ombrelle de soie gorge-de-pigeon que...<i>Corinne</i></p> <p>Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron, lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, <u>on</u> restait là. On s'était dit adieu, on ne <u>se</u> parlait <u>pas</u>. Le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les cheveux follets de sa nuque <u>...</u>et les cordons de son tablier qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel...<i>Gabriel</i></p> <p>Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. On s'était dit adieu, on ne parlait plus. ....levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois par un temps de dégel, l'écorce des arbres <u>suintaient</u> dans la cour ; la neige sur les couvertures <u>de</u> bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait <u>les reflets mobiles de sa figure à la peau blanche</u>. Les gouttes tombaient dans la chaleur <u>tiède</u>, une à une, sur la moire tendue. <i>Domitille</i></p>

Outre les erreurs de langue qu'il contient, le premier texte d'élève dénote une attention toute relative à celui de Flaubert. L'élève manifeste la vision réaliste telle qu'on la comprend trivialement : vision uniforme d'un narrateur qui se contenterait de constater les faits : emploi systématique du pronom personnel féminin de la troisième personne du singulier, et absence du « on » désignant le couple, absence des détails marqués par l'emploi des adjectifs qualificatifs d'ordre affectif « petits, follets », de relatives saturant l'espace « qui se tortillaient », « que traversait le soleil », absence de compléments circonstanciels ou déterminatifs marquant la précision du regard soulignant le regard de Charles « jusqu'à la première marche du perron », « de sa nuque », « sur sa hanche ». Il est facile par contraste avec le texte d'origine, de montrer combien le texte de Flaubert suggère de façon efficace que le regard de Charles est fasciné par son objet.

Le second texte d'élève contient peu d'erreurs si l'on ne tient pas compte de l'absence de la fin du texte de Flaubert. Cependant, il est à noter que là aussi, l'élève sans doute influencé par le « on » qui précède et celui qui suit, emploie le pronom « on » à la place du « pronom « elle », et de plus, il compose une seule phrase là où Flaubert en écrit deux. Ainsi l'élève rend absolument plate la sensation révélée par le pronom « elle » qui, ici, distingue l'appréciation de l'amoureux sur la présence de l'aimée, c'est à dire sa propre voix à lui. L'emploi du « on » dans la phrase suivante, note à la fois

la voix du narrateur et une voix impersonnelle et fusionnelle des deux personnages.

Le second terme de la négation, « pas » au lieu de « plus » peut mener au même constat : l'emploi de « plus » détermine une durée qui jouit d'elle-même et insiste sur l'approche de sa fin.

Le troisième texte, rédigé de façon sérieuse, sans que l'élève ait jamais eu recours au texte, témoigne d'une capacité de mémorisation étonnante. Cela aussi, ce type d'exercice permet au professeur de le percevoir.

Une lacune apparaît cependant, « le grand air l'entourait ». Ce membre de phrase, extraordinaire en lui-même et témoignant d'une érotisation du milieu ambiant dans la parole de Charles – nous nous plaçons toujours dans la perspective du discours de l'oralité – a sans doute surpris l'élève qui n'a su lui attribuer un sens précis et l'a ainsi évacué. Elle reconnaît que quelque chose lui échappe, le manifeste par un blanc mais elle ne sait pas ce que c'est.

Les autres différences avec le texte de Flaubert, relèvent des manques de perception du sens que nous avons déjà trouvés : absence de déictique « de bâtiments » au lieu de « des bâtiments », transformation sans incohérence du passage mais avec une sorte de mise à plat de la réalité qui relèverait d'un simple constat et non d'un regard enthousiaste. Ce sont les reflets sous l'ombre qui sont éclairés et non la figure d'Emma. Celle-ci n'est pas vue en train de sourire et les gouttes se contentent de tomber, sans résonner encore dans la mémoire de Charles. L'oubli de « on entendait », voilà un événement qui se passe dans la classe et qui donne toute sa signification à une expression que l'on pourrait une fois de plus juger anodine, alors que l'expression de Flaubert déporte la description des choses à la conscience fusionnelle et impersonnelle de ces choses.

Ces événements vécus dans une classe de seconde mettent donc en évidence l'oralité du texte de Flaubert, c'est-à-dire les événements de la parole représentée dans l'écriture.

De même, ils manifestent l'ironie du style de Flaubert, les faits stylistiques plus difficiles à saisir pour les élèves : le « on » les unit dans une sorte de condescendance, le « elle » la distingue dans la vision de Charles, notre pauvre Charles à travers la narration saturée ne peut rien voir ni entendre qui ne soit la présence d'Emma. Quant au narrateur, on pourrait dire qu'il se compromet dans son ironie en laissant percer sa fascination à l'égard d'Emma et du couple. L'oubli de Gabriel « ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier » et celui déjà signalé de Domitille éludent chacun à sa manière, la complaisance naïve du personnage et la complaisance consciente du narrateur.

Les erreurs et lacunes des reconstitutions des élèves le laissent percevoir de façon éclatante, nous semble-t-il.

Insistons encore une fois, pour finir, sur la notion de discipline telle qu'elle vient d'être mise en évidence. Aux événements qui se passent dans le travail de l'auteur, correspondent les événements de pensée qui surviennent au niveau du travail de la discipline, comme si d'une certaine façon, les événements qui surviennent dans l'enseignement de la discipline, permettraient d'apprendre à connaître (*manthanein*, comme le dit Aristote à propos de la représentation théâtrale) ceux qui sont survenus dans la réalisation des textes.

Néanmoins, il convient de rappeler que ces deux niveaux sont strictement autonomes : la pensée qui s'exerce sur le travail de la théorie et de la pratique n'est pas la théorie de l'auteur.

Nicole Loraux écrivait : « Thucydide n'est pas un collègue. » De même, mais sans doute pour d'autres raisons, nous dirions que Flaubert n'est pas notre collègue.

Pierre Campion  
Yvon Logéat





## D'une page de Paul Bénichou qui faillit bien révolutionner l'histoire littéraire

La page en question tient dans quatre feuillets d'un des livres les moins fréquentés de Paul Bénichou, *L'Écrivain et ses travaux* (1967), quatre minces pages qui forment l'introduction à l'avant-dernière section de l'ouvrage, intitulée « Traditions et variantes en tragédie » et où se trouvent rassemblées trois études sur *Le Cid*, *Andromaque* et *Phèdre*<sup>1</sup>. Ces quatre feuillets se laissent d'autant mieux ramener à une seule page (on la lira un peu plus loin sous la forme d'un centon) qu'ils viennent poser une question simple et assez brutale : peut-on opposer une littérature « traditionnelle » où l'œuvre est objet d'élaboration collective et des œuvres « lettrées » ou une « littérature d'art » dans laquelle prévaudrait le génie singulier – l'originalité – d'un auteur ? Il fait peu de doute que la question doit beaucoup à Propp, dont la *Morphologie du conte* venait alors d'être tout juste traduite en français (1965) mais dont le nom n'est pas même mentionné par P. Bénichou, et l'on croit deviner quelle inquiétude nourrit la réflexion de l'historien de la littérature confronté à des travaux résolument synchroniques : que peut-on retenir d'une démarche seulement « morphologique » lorsqu'on quitte le domaine de la « littérature populaire » pour le terrain de la « littérature d'art » (entendons : celle qui a des « auteurs » et qui est le produit d'une élaboration esthétique consciente) ? À preuve, ces mots de P. Bénichou qui précèdent la page qu'on lira bientôt : « On se demande aujourd'hui de plus en plus si l'unité du champ littéraire ne pourrait pas se fonder aussi bien sur ces traits réputés propres à la littérature de tradition orale » ; c'est par là que se trouve introduite la notion de *variante* qui est l'objet même de cette section ; P. Bénichou fait remarquer qu'il est, dans le domaine même de la littérature écrite, d'assez vastes ensembles « où la tradition est le fait dominant » : poèmes épiques et romans à « remaniements successifs » de la période médiévale, tragédies de l'âge classique. Après quoi, vient donc ceci, où P. Bénichou s'efforce de définir une méthode d'analyse, dont les trois études réunies sous le titre « Tradition et variantes en tragédie » seront ensuite autant d'applications :

---

1 Paris, José Corti, 1967, p. 167-170. L'Avant-Propos de l'ouvrage compte d'intéressantes déclarations sur les postulats méthodologiques d'ensemble de P. Bénichou, que j'ai eu l'occasion de commenter ailleurs : dans l'Atelier de théorie littéraire du site Fabula, à l'entrée « Auteur / Autorité de l'auteur » au sein d'une série « Dix variations sur l'autorité de l'auteur » ([www.fabula.org/atelier](http://www.fabula.org/atelier)).

[1.] [...] Il n'est pas de création, si lettrée soit-elle, qui ignore l'usage de matériaux consacrés et leur élaboration plus ou moins heureuse par ce qu'on peut appeler, au sens large, des variantes. [...] Corneille a écrit un *Cid*, Racine une *Andromaque* et une *Phèdre*, et ce sont là des versions personnelles, mais des versions tout de même, de quelque chose qui leur préexistait. Leurs œuvres, parfaitement individualisées dans les conditions de leur naissance et dans leur texte, ne s'en rattachent pas moins, par leur conception première et l'essentiel du contenu, à une lignée d'œuvres antérieures hors de laquelle elles ne sont pas imaginables. « Il est des époques profondément humanistes, remarque J. Pommier<sup>2</sup>, où rien n'a eu plus d'influence pour les auteurs de premier ordre que les formes déjà revêtues par leurs sujets. Le XVII<sup>e</sup> siècle classique était une de ces époques. » Et à propos de *Phèdre* et d'*Hippolyte* précisément : « Il faudra voir si ces figures qu'une critique peu avertie traite comme une libre création, ne seraient pas peut-être le résultat d'adaptations étroites, et d'un compromis entre plusieurs traditions. » [...] Il est de fait qu'un très grand nombre des sujets traités par les auteurs tragiques entre la Renaissance et le XVIII<sup>e</sup> siècle appartiennent à une sorte de répertoire de prédilection où l'on ne cesse de puiser et dont le point de départ est souvent traditionnel lui-même : mythologie antique, hagiographie chrétienne, histoire légendaire ou exemplaire, antécédents épiques ou romanesques européens.

[2.] [...] On dira que les sujets d'une tragédie et la façon dont un auteur les a repris ou modifiés, ne sont pas cette tragédie, à beaucoup près. Mais ce n'en est pas non plus une part négligeable. Racine, assure-t-on, disait sa tragédie faite quand il n'avait plus que les vers à faire. Si le mot est authentique, il faut entendre que, pour Racine, la conception du drame et sa distribution étaient l'étape essentielle du travail créateur, la seule au moins où il eût à délibérer et à choisir et où il risquât de se tromper gravement, la diction – comme on disait alors – ou le vêtement poétique étant au contraire assurés d'être ce qu'ils devaient être sous sa main. Conception dans un cas, don et talent dans l'autre. La critique en tout cas n'a nul intérêt à démentir Racine : la disposition des matériaux dans une œuvre tragique lui sera toujours plus accessible que le je ne sais quoi du vers, qui continue de résister, si cruellement, à ses tentatives d'analyse. Il n'est d'ailleurs pas question d'examiner tout l'arrangement de détail de la matière tragique, auquel le mot de Racine fait allusion, mais seulement ce qui en fait la première charpente : la situation réciproque des personnages, la couleur dominante de la personnalité prêtée à chacun, et les actions fondamentales dont l'auteur a composé son drame. Il fallait – les œuvres médiocres en sont la preuve évidente, *a contrario* – autant de génie pour dresser cette charpente du *Cid*, d'*Andromaque* ou de *Phèdre* que pour en écrire les vers.

---

2 *Aspects de Racine*, 1954, p. 314 (note de P. Bénichou).

[3.] [...] Considérons donc ces chefs d'œuvre comme des remaniements autant que comme des créations. Ces histoires dès longtemps consacrées, où vivent des personnages d'avance connus, sont comme des sujets d'exercice que le public propose incessamment aux auteurs en leur demandant de les repenser à l'usage du présent. Ce que chaque version apporte n'a son plein sens que par rapport aux autres. Non que toutes aient été connues de l'auteur de chacune, mais chacune s'éclaire par comparaison avec toutes, car elles font partie, dans la tradition, d'un même ensemble. Une tentative aide à comprendre l'autre, même quand leurs auteurs se sont ignorés. Il ne s'agit pas ici des sources d'une œuvre dans d'autres œuvres, mais d'un *sujet* qui développe sa signification à travers toutes les œuvres où il a été traité.

[4.] On étudiera donc l'œuvre tragique en relation avec ses antécédents dans la tradition légendaire ou littéraire, sans se préoccuper de savoir si ces antécédents ont été connus de l'auteur : une telle exigence masquerait l'unité, indiscutable, de la tradition. Ce n'est pas que la connaissance des sources soit sans intérêt ; les quelques certitudes qu'on atteint dans ce domaine aident à fixer les idées ; mais ces certitudes sont rares : rien n'est plus ambitieux que de vouloir établir, dès que la matière est un peu riche, une généalogie des versions. Force est donc de renoncer [...] à la recherche chimérique des filiations et de prendre un autre point de vue : celui du naturaliste qui discerne dans l'unité d'un groupe plusieurs variétés issues d'évolutions diverses, et qui, sans pouvoir retracer avec certitude ces évolutions, en éclaire les résultats les uns par les autres. Dans une telle vue, appliquée aux variantes d'un sujet littéraire traditionnel, il suffit de supposer, pour la commodité, que l'ensemble des orientations et innovations adoptées a pu être pressenti comme possible par chacun à partir du fonds commun à tous. Toute la question est alors de savoir ce qu'ont signifié, pour l'auteur et pour son public, et le sujet lui-même, et les variantes choisies dans chaque cas de préférence à d'autres.

[5.] [...] Du même coup se dissipent beaucoup de faux problèmes touchant l'imitation ou l'originalité en art. L'invention apparaît comme peu de chose, matériellement et en quantité, quoiqu'elle soit tout. Un déplacement du point de vue sur des matériaux presque tous anciens, une omission heureuse, la conjonction inattendue de données ou de dispositifs jusque-là séparés suffisent à opérer cette régénération du sens et de la portée spirituelle des œuvres par laquelle le génie répond aux besoins nouveaux et à ses propres exigences.

S'il y a « révolution » ici, c'est au sens où s'affiche assez nettement l'ambition d'une rupture avec la critique des sources ; on verra que P. Bénichou opère une série de déplacements sur ces notions centrales pour nos études que sont : l'œuvre, l'auteur, l'originalité, l'acte créateur lui-même. Au vrai, la page poursuit une manière de révolution copernicienne, au terme de laquelle on ne fera plus « tourner » les œuvres singulières autour de leur auteur, mais autour d'un autre centre – le « sujet » au sens

classique du terme (le *muthos* ou la fable). Il y a là une décision méthodologique abrupte dont il faut sonder les conséquences, mais d'abord l'ambition, qui vise à donner à l'histoire littéraire un programme propre, lequel doit suffire à la distinguer de l'histoire des idées comme de l'histoire sociale.

En quoi peut-on dire aujourd'hui que cette révolution a « failli », comme l'indique mon titre ? En ce que les trois applications proposées ensuite par P. Bénichou témoignent assez, comme on le verra sur l'exemple de la seule *Andromaque*, des difficultés rencontrées par l'historien de la littérature dans l'application du programme ainsi tracé. Mais les points d'achoppement viendront encore désigner pour nous la radicalité de ce programme, en même temps que le prix à payer pour l'assumer – en éclairant au passage et les raisons pour lesquelles la révolution annoncée, comme il arrive parfois, n'a pas eu lieu, et les apories qui hantent toujours les travaux de ceux qui se veulent, fût-ce tacitement, les plus fidèles à ce programme<sup>3</sup>.

Annonçant une « révolution » et prononçant sa faillite, mon titre se voulait encore allusif, en regardant vers celui d'une conférence de P. Veyne restée célèbre : *Michel Foucault révolutionne l'histoire* (1978)<sup>4</sup> ; le rapprochement n'a rien d'audacieux et moins encore d'artificiel : ce que P. Veyne dit du programme de l'archéologie foucauldienne, de la révolution qu'elle constitue tant pour les historiens que pour les philosophes, éclaire à mon sens la principale difficulté sur laquelle P. Bénichou, comme historien de la littérature, a achoppé – celle du statut à accorder aux objets dont l'historien a à traiter. D'une métaphore l'autre : la conférence de P. Veyne pourrait bien nous aider à comprendre que la fusée mise sur la rampe de lancement par P. Bénichou doit nécessairement compter un deuxième étage, auquel P. Bénichou n'a pas songé – et c'est pourquoi peut-être la fusée n'a pas décollé. Il se pourrait encore que cette révolution manquée soit aussi une rencontre ratée : comment se fait-il que les propositions de P. Bénichou n'aient jamais retenu les tenants de la « mort de l'auteur » (les textes bien connus de R. Barthes et de M. Foucault lui-même datent précisément de la même année 1967) ? Tenter de comprendre comment l'occasion fut manquée, dont notre discipline fait durablement les frais, telle est peut-être notre tâche aujourd'hui.

\* \* \*

---

3 Et s'agissant ici de tragédie classique, on songe surtout aux ouvrages de G. Forestier, notamment son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre* (Paris, Klincksieck, 1995), et son édition du *Théâtre de Racine* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999), qu'on peut lire comme un « Racine à l'œuvre ».

4 Publiée aujourd'hui en appendice à *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 385 sq.

Comment se dessine donc, dans le texte de P. Bénichou, la « révolution copernicienne » promise aux études littéraires et comment s'énonce le programme qui doit refonder l'histoire littéraire ? Quels sont les gestes par lesquels cette histoire rénovée doit rompre avec la critique des sources ? Quelles sont les notions passibles d'une redéfinition au bénéfice du programme ?

1. Le propos consiste d'abord à faire valoir que le statut de la création à l'âge classique, s'agissant d'un genre constitutivement hypertextuel comme la tragédie, ne diffère guère du cas des littératures populaires de tradition orale. L'acte créateur ne procède pas *ex nihilo* : quelque chose préexiste à l'œuvre singulière qui ne lui dénie toutefois pas son individualité – c'est, pour le théâtre tragique, le *sujet*, ou plus exactement, un « répertoire de sujets » légués par la *tradition*. Toute création, à l'âge classique, est recréation : élaboration de matériaux reçus qui n'appartiennent pas en propre à l'époque et moins encore à l'*auteur*.

Le propos tient ici du rappel et n'a rien de révolutionnaire, qui caractérise seulement le régime classique de « l'imitation ». Il suffit cependant à indiquer que l'historien de la littérature de l'âge classique doit nécessairement rompre avec une définition moderne (romantique) de l'œuvre – que la notion d'*œuvre* est elle-même un objet historique : l'œuvre classique est à penser comme une *version*, soit : un système de variantes (le terme viendra plus loin). *Phèdre* est à lire moins comme une création racinienne que comme une version du sujet choisi par Racine, et *Iphigénie* non pas tant comme une réécriture d'Euripide que comme le résultat d'un arbitrage entre plusieurs versions attestées (dont, bien sûr, celle d'Euripide).

Mais l'on peut d'ores et déjà pointer la proposition qui se laisse nécessairement déduire de cette redéfinition de l'œuvre comme version – et que P. Bénichou aura plus loin le plus grand mal à assumer : dire que l'*Iphigénie* de Racine est une *Iphigénie* parmi d'autres, c'est postuler que font sens en regard d'elle non seulement les versions historiquement attestées, mais aussi les versions *seulement possibles* et logiquement imaginables. En d'autres termes : la démarche esquissée implique de donner dans un premier temps le même statut aux textes réels et aux textes possibles – de *considérer donc le texte réel comme un texte possible parmi d'autres*, sans privilège particulier en regard de versions jamais écrites et non « auctorisées ».

2. P. Bénichou invite ensuite à ordonner la perspective critique tout entière à ce statut singulier de la création littéraire classique. Ce second propos engage la redéfinition de notions usuelles. L'historien suscite d'abord une objection possible (« on dira... »), prêtée à un lecteur (mais aussi, à cette date, à la majorité des critiques) tributaire de l'idée romantique de la

création, pour qui « le sujet n'est pas tout » – pour qui donc la singularité et ce qui fait la *valeur* d'une pièce de Racine est ailleurs : dans la beauté du vers, la profondeur psychologique des personnages, le « message » des grandes tirades... Au préjugé moderne, P. Bénichou peut opposer l'opinion d'un dramaturge classique, en l'occurrence le « mot » attribué à Racine par son fils Louis et peut-être apocryphe, mais qui exprime assez nettement le primat de la syntaxe comme clé de voûte de la poétique classique ; de fait, le seul « brouillon » qui nous a été conservé, d'une *Iphigénie en Tauride* à laquelle Racine avait un peu songé avant de se décider pour l'*Iphigénie* que l'on sait, confirme que le dramaturge travaillait d'abord, et en prose, à la distribution de l'action en scènes et en actes, en cherchant d'emblée à régler les entrées et sorties des personnages en vertu de la « règle » de la liaison des scènes<sup>5</sup>, la *diction* venant seulement ensuite, comme le vêtement poétique susceptible d'habiller la structure. L'agencement du drame (son *affabulation*, pour le dire d'un mot lui-même classique) était donc l'étape essentielle, et c'est chez un théoricien de la poétique dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on trouve la première occurrence du terme de *structure* entendue en ce sens : l'abbé D'Aubignac, dans la *Pratique du théâtre* (1657).

Étape très exactement constitutive, s'il s'agit là du seul plan où le dramaturge a des choix à opérer, en élaborant ses propres variantes ; c'est encore sur la seule *dispositio* dramatique qu'il sait devoir être jugé, la valeur d'une pièce se mesurant précisément, pour les critiques classiques, à l'efficacité dramaturgique des variantes produites, comme en témoignent à l'envi tous les textes critiques élaborés lors des Querelles du temps. P. Bénichou peut donc à bon droit poser que seule la syntaxe requiert du « métier », quand la diction est un don. Cette simple remarque invite à inverser la hiérarchie qui est peut-être bien celle de tout lecteur moderne ; elle autorise au passage une ironie à l'égard de la critique contemporaine, incapable de rendre compte de ce qu'elle admire le plus (« le *je ne sais quoi* du vers racinien... »).

Contre la tentation de l'ineffable, P. Bénichou en appelle à une conscience de la fable et de son affabulation, et à un travail de *description* de phénomènes syntaxiques plus faciles à évaluer. La tâche critique se trouve ainsi détaillée : on s'attachera surtout à « la situation réciproque des personnages, [à] la couleur dominante de la personnalité prêtée à chacun, et [aux] actions fondamentales dont l'auteur a composé son drame. » Système actantiel, *èthos* et *muthos* : le programme ne fait ici que « retrouver » (à rebours puisqu'en bonne orthodoxie aristotélicienne, le *muthos* est logiquement premier) les « parties du poème dramatique » telles que les réfléchissent les poétiques du temps, de La Mesnardière (1641) à

---

<sup>5</sup> La chose est encore confirmée par les témoignages relatifs à la création d'*Esther* commandée par Mme de Maintenon.

D'Aubignac et aux *Discours* de Corneille (1660) – ces derniers jamais cités par P. Bénichou. Qui douterait encore du bien-fondé de la démarche est prié de raisonner *a contrario*, pour apercevoir que la *Phèdre* de Pradon est inférieure à celle de Racine non pas tant par sa diction que par sa structure, soit : son architecture de variantes.

3. En quoi la démarche ainsi suggérée se distinguera-t-elle de la critique des sources ? À la faveur de la redéfinition de l'œuvre comme version peut s'opérer maintenant un deuxième déplacement qui vise à introduire le *public* au cœur de la dynamique littéraire : on posera que le *choix du sujet* appartient moins à l'auteur qu'au public. Les grands sujets sont le bien commun d'une culture que les auteurs et leur public ont en partage et ils revêtent une fonction proprement historique : le public, dans une exigence d'actualisation, propose, et les auteurs *disposent* pour donner aux sujets une signification neuve « à l'usage du présent ».

La rupture avec la critique des sources n'est cependant complète qu'au prix d'un troisième déplacement, celui-ci décisif et deux fois réitéré : la méthode consistera à *faire totalement abstraction de l'auteur pour l'appréciation du sens même de la version qu'il produit*. On considérera toutes les versions, qu'elles aient été ou non connues de l'auteur, sans donner donc de privilège particulier aux seules sources attestées.

En quoi la révolution sera copernicienne : au centre de l'analyse, on placera non l'auteur ou son œuvre mais le *sujet*, qui « développe sa signification » en s'actualisant historiquement dans des versions idéales. Le *sujet* se voit ainsi reconnu le statut d'objet *théorique* ou *idéal* – et l'on ne saurait trop souligner ce que la proposition a de radical : la révolution consiste à lire le texte « réel » comme *variante* d'un texte qui n'existe nulle part *comme tel*, comme une actualisation possible d'un texte idéal.

4. On renoncera donc à la « quête chimérique des filiations », soit : à une généalogie des versions en fonction de la seule œuvre étudiée, au profit d'une sorte d'*archéologie* des variantes en termes de *textes possibles*. C'est là ce que P. Bénichou nomme « le point de vue du naturaliste » : feront sens les relations purement *structurelles* que telle version entretient avec telle autre au sein de la tradition conçue comme développement successif des significations inscrites dans le sujet comme texte idéal. La singularité de telle œuvre comme *version* tiendra en retour dans l'*actualisation d'un possible* inscrit idéalement dans le sujet mais jusque-là inaperçu. Et c'est seulement au terme du travail archéologique que se posera la question de la signification historique de l'œuvre singulière, qui tient tout entière dans le *système des variantes* ainsi repérées.

Tel est donc le programme qui prescrit à l'histoire littéraire de la tragédie son lieu et sa tâche propres : pourquoi cette *Iphigénie* là et pas une autre, c'est-à-dire : pourquoi ces variantes-là en 1674 ? Précisément parce que l'historien a fait préalablement son deuil de la quête des filiations, et d'une certaine façon de toute chronologie, la réponse ultime ne peut être qu'historique : l'archéologie de variantes doit permettre de circonscrire avec certitude l'intention, c'est-à-dire encore un ensemble de choix, de l'auteur, pour peu qu'on ne la coupe pas des attentes du public. P. Bénichou ici n'est pas si loin de G. Genette qui, dans une conférence quasi contemporaine (1969) mais aujourd'hui un peu oubliée sur « Poétique et histoire »<sup>6</sup>, donnait pour tâche à la poétique de construire des objets *théoriques* pour mieux pouvoir les historiciser.

5. Toute « l'invention », et donc la valeur, se trouve ainsi circonscrite à la seule *dispositio*, au prix d'un paradoxe parfaitement assumé : il faut dire à la fois que tout est *déjà là*, inscrit virtuellement dans le sujet, et que la version historiquement produite par tel ou tel auteur est toujours inédite. L'idée de *régénération* suffit toutefois à lever le paradoxe : de l'*Iphigénie* d'Euripide à celle de Racine, c'est bien (apparemment) le même sujet ; reste qu'il n'avait jamais été *produit* ou mis en forme comme cela – la création racinienne devant être reconnue à la fois comme version et comme inédite (c'est là une assez bonne définition du « plaisir » classique, de la *valeur* classique aussi bien).

On aperçoit mieux désormais en quoi consiste la « révolution copernicienne » : elle réside dans le refus délibéré d'assimiler la tradition à la

---

6 Reprise dans *Figures III*, 1969, p. 13-20, où l'on trouve cette affirmation : « contrairement à une opposition trop répandue, il n'y a de véritable histoire que structurale » ; la raison en est assez simple : « Des œuvres littéraires considérées dans leur texte, et non dans leur genèse ou dans leur diffusion, on ne peut, diachroniquement, rien dire, si ce n'est qu'elles se succèdent. Or l'histoire, me semble-t-il, [...] n'est pas une science des successions mais des transformations : elle ne peut avoir pour objet que des réalités répondant à une double exigence de permanence et de variation. L'œuvre elle-même ne répond pas à cette double exigence, et c'est pourquoi sans doute elle doit en tant que telle rester l'objet de la *critique*. Et la critique, fondamentalement – cela a été montré très fortement par Barthes [dans un article de 1960 intitulé « Littérature et histoire », repris en 1963 dans *Sur Racine*], ne peut pas être historique, parce qu'elle consiste toujours en un rapport direct d'interprétation, je dirais plus volontiers d'imposition du sens, entre le critique et l'œuvre, et que ce rapport est essentiellement *anachronique*, au sens fort (et, pour l'historien, rédhibitoire) de ce terme. Il me semble donc qu'en littérature, l'objet historique, c'est-à-dire à la fois durable et variable, ce n'est pas l'œuvre : ce sont ces éléments transcendants aux œuvres et constitutifs du jeu littéraire que l'on appellera pour aller vite les *formes*. » – Rappelons que la réflexion de Genette est en prise sur la traduction alors récente des formalistes russes (*Théorie de la littérature*, 1966), dont un texte d'Eichenbaum sur « La théorie de la méthode formelle » (1927).



connaissance que peut en avoir un auteur singulier, et conséquemment dans la priorité donnée au sujet sur le texte isolé, en considérant celui-ci comme l'actualisation d'un possible toujours-déjà inscrit dans le sujet. Le geste est proprement théorique, qui décide de ce que l'histoire littéraire aura la tâche seconde d'expliquer. Mais cet ensemble de propositions ne forme encore que le premier étage de la fusée : si le programme de P. Bénichou n'a pas pu entrer en résonance avec les textes de R. Barthes et M. Foucault sur « la mort de l'auteur », si la rencontre n'a pas eu lieu, et si la fusée n'a pas décollé, c'est faute d'avoir aperçu le second étage – les conséquences nécessaires de la rupture proposée par P. Bénichou et qui font à nos yeux la radicalité du programme. On peut l'énoncer en quelques mots : P. Bénichou veut bien faire l'économie de l'auteur en donnant priorité au sujet, mais il ne veut pas renoncer pour autant à l'*autorité* du texte réel sur les textes possibles, et ce, alors même qu'il est amené à concevoir le texte réel comme texte possible... On va le voir avec l'étude d'*Andromaque* : la logique du programme voudrait que l'on accorde rigoureusement le même statut aux textes réels (les différents versions attestées du sujet) et aux textes possibles (les versions seulement imaginables), sans donner priorité au réel sur le possible. Le point d'achoppement tiendra précisément dans le refus de considérer, ou plus exactement dans l'incapacité à reconnaître le texte réel comme un texte simplement possible.

Et s'il s'agit de dire ici quelle peut être notre tâche aujourd'hui, ajoutons que c'est ce même refus qui continue à s'exprimer dans l'espace institutionnel qui est encore le nôtre ; proclamer « la mort de l'auteur » n'a en rien signifié que l'on a renoncé à l'autorité du texte. Pour garantir le discours critique des vaines spéculations sur l'intention de l'auteur, on a voulu poser le principe d'une « clôture du texte » : il n'est pas sûr qu'on ait beaucoup gagné à cette substitution ; l'affirmation de la « clôture du texte » est venue conférer au texte une autorité bien plus grande que l'hypostase de « l'intention de l'auteur » ; au fond, il s'agit toujours de justifier le texte tel qu'il est, et c'est là finalement la seule vocation que l'institution universitaire se donne, parce que c'est apparemment la seule à pouvoir légitimer son existence : si les textes réels n'ont pas d'autorité, pourquoi donc faudrait-il les établir, les « expliquer » et les enseigner ?

\* \* \*

Venons-en à l'exercice d'application, avec l'étude d'*Andromaque* qui prend place entre celle du *Cid* et celle de *Phèdre*<sup>7</sup>, où l'on tentera seulement de départager les moments de fidélité au programme de ceux où intervient

---

<sup>7</sup> *L'Écrivain et ses travaux*, éd. cit., p. 207-236.

une dérive, et qui sont pour nous l'essentiel ; redisons-le : ce sur quoi P. Bénichou achoppe désigne à la fois la radicalité du programme, les raisons pour lesquelles il est institutionnellement resté sans lendemain, mais aussi le prix à payer pour que la révolution puisse (un jour) avoir lieu.

1. La fidélité au programme se marque d'abord dans le souci d'exhaustivité : P. Bénichou s'emploie à recenser toutes les versions connues de la veuve d'Hector et de la mort du fils d'Achille, soient : deux ensembles de légendes dont on découvre qu'ils ne sont pas d'emblée reliés entre eux. L'historien déploie là un savoir philologique bien supérieur à celui qu'on peut raisonnablement imputer à Racine, l'enquête s'attardant sur des textes auxquels le dramaturge, qui s'en tient pour l'essentiel à Euripide et Virgile, n'a manifestement pas eu accès. P. Bénichou est ainsi fidèle au principe affiché, qui veut qu'il n'est pas besoin de supposer une version connue de l'auteur pour que la confrontation fasse sens.

Le principe a encore cette conséquence que les *textes perdus*, ceux qu'on ne peut plus lire, reçoivent le même statut que les textes conservés. Ainsi d'une *Hermione* de Sophocle, dont on peut toutefois reconstituer la syntaxe à partir des résumés qui nous en sont parvenus – et ce, en dépit du fait que ces résumés présentent entre eux des différences, c'est-à-dire encore des variantes... La syntaxe reconstituée d'un texte perdu mérite, sous la plume de P. Bénichou, le statut de « version plausible » – soit un plein statut de version, au sens où toutes les versions sont envisagées comme des possibles d'un sujet qui n'existe nulle part sous sa forme « pure ». On passera ici sur les présupposés qui sous-tendent le travail de reconstitution (on admettra que c'est un autre problème)<sup>8</sup> : l'entreprise suppose une idée de ce qu'est la tragédie à l'époque de Sophocle, une définition du tragique comme concurrence entre deux ordres de causalité, une conception plus précise encore de ce qui fait la « cohérence » d'un texte dramatique grec...

La troisième conséquence est plus discrète : P. Bénichou est conduit à postuler des versions seulement *possibles* et nullement attestées, dont l'existence est logiquement induite de la *série* des versions disponibles ; comme le fait le philologue lorsqu'il bâtit un *stemma*, l'historien de la tragédie doit supposer des relais entre telle ou telle version connue – entre la tragédie perdue de Sophocle et l'*Andromaque* d'Euripide par exemple. On doit pouvoir considérer tout texte comme une variante en regard d'un autre, fût-il un texte « absent » comme tel de la tradition. Textes perdus (ou

---

8 On pourra se reporter aux travaux de S. Rabau sur la philologie, et notamment à sa contribution au colloque *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, B. Clément & M. Escola (éds.), Presses Universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2003, p. 17-32 : « La première était la dernière. Datation et interprétation dans la philologie classique: le cas des *Suppliantes* d'Eschyle ».

« plausibles »), textes réels et textes seulement possibles ont donc ici rigoureusement le même statut.

Comment se trouvent traités les textes « réels », les seuls dans le détail desquels l'historien puisse entrer ? Trois gestes solidaires président à leur analyse : le premier consiste à *historiciser* les variantes repérées (avec les risques inhérents à toute explication historique : si Hermione apparaît chez Euripide et pour la première fois, comme un personnage odieux, c'est que la pièce, contemporaine de la guerre du Péloponèse, affiche des intentions anti-lacédémoniennes...); le second à évaluer ces mêmes variantes en termes d'efficacité dramaturgique ; le troisième et dernier à distinguer parmi elles celles qui sont en retour *variantables* (ce commode néologisme est, non de P. Bénichou, mais de J. Gracq), en isolant donc les « motifs gros de développements futurs », ceux que l'on peut investir autrement. Il est assez évident que la connaissance des réalisations postérieures surdétermine largement le repérage de ces motifs ; il reste que le principe ne prescrit nullement de ne retenir que les « développements futurs » attestés : d'autres sont logiquement imaginables, comme textes possibles, qui ne comptent pas moins.

2. Qu'en est-il maintenant des dérives qui fragilisent la démarche et menacent l'ambition du programme ? Il en est deux, également prévisibles, qui se produisent toutes deux au moment où il s'agit pour P. Bénichou de « rejoindre » la version racinienne.

La première est une dérive *finaliste*, qui révèle que la démarche est de part en part habitée par une illusion téléologique. Elle est très tôt perceptible dans des formules comme : « le dispositif central [de la tragédie d'Euripide] porte en germe la façon dont Racine a traité le sujet, si loin encore que nous soyons du contenu et de l'agencement de l'*Andromaque* française » ; ou encore, dans l'affirmation que tel élément « préfigure la version racinienne ». La dérive est plus nette dans les moments où P. Bénichou s'attache à distinguer dans telle version des motifs variantables : l'examen se confond avec une analyse des « incohérences » du traitement euripidéen – ce qui ne serait pas si grave (il n'est pas déraisonnable d'admettre que ce qui fragilise une syntaxe est aussi ce qui la rend variantable ou hypertextuellement productive)<sup>9</sup> si la conception que l'historien se fait de la « cohérence » ne se coïncidait pas avec la conception classique de l'unité d'action... Se trouve ainsi inévitablement introduite l'idée d'un progrès positif de version en version, dont la création racinienne constituerait le point d'aboutissement ; la série des versions est finalement envisagée à partir de la seule tragédie de Racine : « les originalités successives composent ici une évolution

---

9 L'hypothèse se trouve développée dans notre *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2003.

unique » ; « Racine, sans le savoir tout à fait, a *parachevé* une entreprise séculaire ». Racine l'ignorait peut-être, mais nous le savons désormais, grâce à P. Bénichou...

Au vrai, l'illusion téléologique menace jusqu'au principe fondateur de la démarche : les versions recensées cessent d'avoir le même statut pour s'ordonner les unes par rapport aux autres dans une lignée vectorisée. Le statut épistémologique conféré jusque-là au sujet comme texte idéal se trouve dès lors radicalement remis en cause : le texte idéal (*i.e.* théoriquement construit) va se confondre avec la création racinienne comme version idéale (*i.e.* parfaite). En quoi la démarche se distingue-t-elle encore de la critique des sources, lorsque P. Bénichou écrit à propos de la tragédie de Racine : « économie de l'effort et des moyens [qui aboutit] avec une miraculeuse élégance à l'unité d'un ensemble jusque-là imparfaitement lié » ? Toute la doctrine classique de l'unité d'action aura ainsi commandé souterrainement l'analyse. Et la finalité de l'enquête rejoint la plus stricte orthodoxie herméneutique, en quoi la démarche relève, non de la poétique mais du commentaire : P. Bénichou ne se sera imposé ce long parcours que pour mieux justifier le texte racinien tel qu'il est – le plus parfait possible, et irréductible aux versions antérieures qui n'en donnent jamais que d'imparfaits brouillons...

La seconde dérive est plus ouvertement encore une dérive *herméneutique*. L'analyse des variantes raciniennes juxtapose en effet deux ordres d'explication. Le premier se veut toujours conforme au programme : expliquer, c'est historiciser ce qui a été préalablement distingué comme variante originale – un schéma dramaturgique toujours-déjà possible mais qui n'avait pas été aperçu jusque-là. Les raisons de l'émergence de telle variante sont à chercher dans l'Histoire, et c'est là, aux yeux de P. Bénichou, la tâche propre de l'histoire littéraire ; s'agissant de la création racinienne comme de tout autre version, les modifications introduites peuvent être rapportées aux mutations historiques qui affectent « des notions communes relatives au concubinage et à la dignité féminine. » La chose semble assez raisonnable, même si l'on comprend que P. Bénichou se voue par ce biais à retrouver les thèses de *Morale du Grand siècle* (1948) – « la désaffection de l'optimisme héroïque qui laissait face à face, sur la scène tragique, la violence sans frein et la vertu vouée aux larmes ».

Le second ordre d'explication est plus gênant, qui est en phase avec les interprétations les plus communes par la psychologie de l'auteur : « Racine portait sans doute au cœur de lui-même ce dialogue de la cruauté et de l'innocence : son génie s'est rencontré avec un moment de l'histoire du genre tragique ; l'un a fécondé l'autre. De cette rencontre naît l'obsédante question implicite dans tout son théâtre : y a-t-il, dans cet univers, un autre rôle pour la vertu que celui de la victime ? » La question finale (qui fait bon marché, pour le dire au passage, d'*Esther* ou d'*Athalie*...) n'est pas même

rattachée au sujet : on traque ici un texte sous le texte, plus « authentique » que le texte réel, quand on prétendait jusqu'ici interroger seulement les relations que le texte fixe entretient avec le sujet conçu comme texte théorique. Question qui est celle d'un herméneute, et dont on peut bien penser que P. Bénichou disposait déjà : c'est ce « texte »-là, plus encore que la doctrine de l'unité d'action, qui a commandé toute l'analyse.

Mais ce faisant, c'est-à-dire interprétant Racine, que propose P. Bénichou sinon et à son tour une *variante* non plus du sujet mais du texte racinien, en instituant son commentaire en version inouïe ? S'interroger ainsi sur le statut du commentaire en regard des phénomènes « classiques » d'hypertextualité, c'est commencer à apercevoir ce qu'on a annoncé plus haut comme devant être le deuxième étage de la fusée (on y vient).

Les deux dérives interviennent donc solidairement au moment précis où il s'agit d'en venir à Racine – et parce que P. Bénichou, comme historien du XVII<sup>e</sup> siècle (et plus simplement comme Français), ne peut accepter de priver le texte racinien de son autorité sur toutes les versions antérieures. Toutes deux naissent du même point d'achoppement : ce qui faisait la radicalité du programme, et qui a été perdu en chemin parce qu'il fallait sauver l'autorité du texte racinien, c'est le statut du sujet comme texte idéal, qui supposait de traiter la pièce de Racine comme un texte possible parmi d'autres. On voit où se situe au fond l'unique difficulté : la démarche n'est « révolutionnaire » que si l'on se refuse continûment à croire en l'*existence* du sujet comme texte théorique ; si, à un moment ou un autre, on se met à y croire, on va alors inévitablement l'assimiler à l'une de ses réalisations historiques – à la dernière d'entre elles dans le canon de notre littérature nationale, bien sûr, qui se trouvera ainsi parfaitement justifiée, c'est-à-dire encore : exactement commentée.

On le concevra mieux en s'arrêtant sur deux autres moments de l'analyse, qui eussent dû conduire P. Bénichou à mieux assumer la radicalité du programme.

1. Le premier est anecdotique : l'*Andromaque* racinienne, que P. Bénichou veut regarder comme parfaite et achevée, a connu, comme on le sait peut-être, deux *versions* successives que signalent les *variantes* des modernes « éditions critiques ». La version initiale comportait une scène où le personnage éponyme reparaisait après la mort de Pyrrhus et parlait de lui avec une sorte de dévotion conjugale – scène qui fut le ressort de la Querelle d'*Andromaque* : même si l'ingéniosité de Racine a évité par le meurtre de Pyrrhus que le mariage de la captive et du vainqueur odieux ait effectivement lieu, il reste que le *caractère* de l'épouse d'Hector ne sort pas indemne de ce moment où elle prend la décision d'épouser Pyrrhus ; l'intention de

suicide ne l'absout pas tout à fait, puisqu'elle doit se résoudre à se fier à Pyrrhus, c'est-à-dire d'une certaine façon à l'estimer.

Mentionnant cette première version, P. Bénichou était, si l'on ose dire, à la croisée des chemins :

– il pouvait d'une part reconduire le programme en considérant que si Racine a produit deux versions, c'est que le « texte racinien » dont l'analyste traite uniment a le même statut que le sujet – qu'il est un texte tout idéal qui ne se confond avec aucune de ses versions, que les « leçons » retenues par l'édition du texte ne nous donnent jamais qu'un texte possible parmi d'autres ; en d'autres termes : le travail opéré sur la tradition était susceptible d'être reproduit sur le « texte » lui-même – que le mot de *variante* puisse convenir indifféremment à l'examen de la série des versions et à l'analyse génétique d'un texte déterminé est en soi un enseignement. P. Bénichou eût alors rejoint les protagonistes de la Querelle, qui ne procédaient pas autrement : ils raisonnaient en termes de textes possibles pour évaluer les variantes raciniennes, lesquelles étaient pour eux sans autorité et susceptibles d'amendements.

– il pouvait d'autre part, et c'est bien sûr la voie finalement choisie, justifier le dernier état du texte, la dernière édition publiée par Racine, en considérant la première version comme une « ébauche », à peine mieux qu'un brouillon ; la scène supplémentaire sera regardée comme « surnuméraire », puisque Racine l'a finalement ôtée : l'enlever, c'était de la part de Racine parfaire sa version, et parachever avec elle les versions allographes antérieures (« l'unité parfaite a été acquise par tâtonnement », « la convenance essentielle ne s'est fait sentir qu'après coup »...).

2. Tout aussi éclairant, le deuxième moment où P. Bénichou a failli à assumer la radicalité du programme est plus spectaculaire. Il s'agit de l'analyse d'une innovation essentielle à la version racinienne : le fait qu'Oreste vient en Épire comme ambassadeur pour réclamer le fils d'Hector en même temps que pour tenter d'enlever Hermione à Pyrrhus. C'est le *en même temps* qui, de l'aveu de P. Bénichou, fait ici problème : le sujet est ainsi ramené à une esthétique du faux-semblant, la duplicité du personnage (sa mission officielle est en contradiction avec son mobile privé, si bien qu'Oreste souhaite *ne pas* obtenir ce qu'il demande) contaminant de proche en proche les autres protagonistes. Pour mieux circonscrire le problème, P. Bénichou raisonne en deux temps :

1. Racine a besoin de la pression grecque pour atténuer ce que le chantage de Pyrrhus a d'odieux – mais cela légitime seulement l'arrivée d'un messenger (ou plus simplement encore : d'un message) et nullement d'Oreste en personne ; de ce point de vue, le personnage n'est pas *nécessaire*.

2. La venue d'Oreste pouvait s'expliquer sans une ambassade (la version d'Euripide en fait foi).

Mais ce double raisonnement ne consiste-t-il pas à imaginer le texte *autrement* qu'il est, c'est-à-dire à produire par l'analyse une *autre* version – le cas échéant « meilleure », c'est-à-dire plus « économique » en termes de variantes, que la version racinienne ? P. Bénichou en est assez conscient, qui s'empresse de préciser :

Qu'on nous pardonne ; il ne s'agit nullement de refaire *Andromaque*, mais de montrer que sur ce point, Racine n'était pas obligé de la faire telle qu'il l'a faite.

Formule capitale à bien des égards ; elle révèle quelle est la logique profonde du programme, proprement poétique, tout entière du côté de la fabrique de la tragédie, et non pas herméneutique qui se vouerait à « justifier » les choix de Racine comme seuls « géniaux » ; elle illustre encore le fait que cette même démarche implique de considérer le texte réel comme un texte seulement possible, et non pas parfait, et le cas échéant amendable ; qu'on est dès lors appelé à pratiquer ce que P. Bayard appellerait une « critique interventionniste » en imaginant une version qui n'a pas besoin d'exister pour être, dans un geste qui produit tout à la fois du métatexte et de l'hypertextualité ; que ce travail d'*affabulation* d'une nouvelle variante nous permet en retour d'apprécier mieux les choix de Racine (pourquoi a-t-il fait ce choix-là alors qu'il pouvait faire autrement ?) ; qu'il est possible de renouer du même coup avec le type d'analyse que pratiquaient les contemporains de Racine et dont toutes les Querelles nous donnent l'exemple.

Le prix à payer est désormais fixé : il tient ni plus ni moins que dans un renoncement à l'autorité du texte, et plus fondamentalement, dans le deuil de notre croyance en l'existence même des « textes ».

\* \* \*

Est-on si loin ici des réflexions de Foucault, telles que les présente P. Veyne, sur le statut à accorder aux objets historiques comme aux objets philosophiques ? On se souvient peut-être que la conférence de P. Veyne visait, en 1978, à redresser quelques contresens et malentendus sur la pensée de Foucault en évaluant la force de ses propositions pour l'historien et pour le philosophe. La leçon apprise de M. Foucault tient pour P. Veyne en quelques mots : on ne parvient pas à faire l'histoire de tel ou tel objet tant qu'on le considère comme un objet naturel – tant que l'on suppose que l'objet (l'État, la Folie, la Sexualité...) existe en tant que tel indépendamment de ses manifestations historiques ; l'objet est toujours le corrélat d'une pratique en dehors de laquelle il n'existe tout simplement pas. Et c'est en

quoi l'archéologie se donne comme une tâche essentiellement *descriptive*, qui se voue à repérer comment des pratiques informent leurs objets, à *mettre au jour la grammaire qui rend possible* telle pratique qui en retour fait exister tel objet de telle ou telle façon. Ce qui est fait (l'objet) s'explique d'abord par ce qu'a été le faire à chaque moment de l'Histoire : telle est la formule centrale, plusieurs fois répétée par P. Veyne, du programme archéologique.

P. Veyne peut ensuite montrer que les problèmes les plus irritants rencontrés par la discipline historique tiennent tous à une croyance spontanée en la réalité de ses objets, et donc à leur identité et à leur permanence – cette croyance que les pratiques sont certes différentes (en quoi elles sont historiques) mais que leur objet reste le même. Un exemple parmi d'autres : « nous croyons à la fois qu'aucun État ne ressemble à l'autre, mais que l'État est l'État », le mot suffisant seul ici à nous faire croire en l'existence de la chose. M. Foucault propose de substituer à cette croyance en la permanence des objets une « philosophie de la relation » : au lieu de présupposer que les hommes à travers les siècles ont pensé des choses différentes du même objet, posons que l'objet n'est pas le même d'une époque à une autre, et analysons ses conditions de possibilité proprement historiques. Et pour illustrer la différence entre une philosophie de la relation et une pensée de la structure, avec laquelle on a identifié à tort la méthode de Foucault, P. Veyne recourt à l'image du jeu d'échecs, régulièrement convoquée en ces années-là : dans le monde de Foucault, on ne joue pas aux échecs avec des figures éternelles, le Roi, le Fou, etc. ; « les figures sont ce que les configurations successives sur l'échiquier font d'elles »<sup>10</sup>.

C'est par là, et pour illustrer par un « problème célèbre » ce « par quoi se traduit une philosophie de la relation », que P. Veyne en vient à évoquer l'histoire littéraire, et, *via* le Bergson de *La Pensée et le mouvant*, la question de « l'apparente action de l'avenir sur le passé » ; on connaît la réflexion de Bergson sur la notion de préromantisme :

S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore il n'y aurait réellement pas eu de romantisme chez les classiques d'autrefois, car ce romantisme des classiques ne se réalise que par le découpage, dans leur œuvre, d'un certain aspect, et la découpeure, avec sa forme particulière, n'existait pas plus dans la littérature classique avant l'apparition du romantisme que n'existe, dans le nuage qui passe, le dessin amusant qu'un artiste y apercevra en organisant la masse amorphe au gré de sa fantaisie. Le romantisme a opéré rétroactivement sur le classicisme, comme le dessin de

---

10 *Op. cit.*, p. 423.



l'artiste sur ce nuage. Rétroactivement il a créé sa propre préfiguration dans le passé, et une explication de lui-même par ses antécédents.<sup>11</sup>

Comment se traduit dans les termes d'une philosophie de la relation le problème qu'on dira « classique » (ou encore proustien, si l'on se souvient par exemple du « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné »...) de l'influence rétrospective, soit : de l'enrichissement des œuvres du passé en fonction des interprétations que l'avenir en a offert ? L'histoire littéraire n'a donné de cet irritant problème qu'une formulation paradoxale ou aporétique, que P. Veyne énonce en ces termes : « une œuvre n'a-t-elle que la portée qu'on lui donne ? A-t-elle toutes les portées qu'on peut y découvrir ? Et que devient la portée que lui donnait le principal intéressé, l'auteur ? »

Il est facile à P. Veyne de montrer que la question ne se pose qu'à qui croit en l'existence de l'œuvre comme monument ; si l'on accorde à « l'œuvre » identifiée à son seul texte une autorité transcendante, on est en effet et assez logiquement condamné à s'étonner de ce que cette œuvre à qui il ne manque rien, ni son texte ni son sens, soit susceptible de recevoir de l'avenir des sens nouveaux et par hypothèse imprévus de l'auteur. Le problème cesse si l'on veut bien considérer que l'œuvre n'existe que pour autant qu'elle reçoit son sens *par relation* ; l'œuvre n'existe pas : seule existe sa relation à chacun de ses interprètes en tant que ceux-ci mettent en relation le texte de l'œuvre avec un *contexte* toujours différent – l'auteur, à supposer que l'on puisse approcher la signification que revêtait l'œuvre à ses yeux, n'étant ici que le premier interprète, et un interprète parmi d'autres. Faut-il alors renoncer à l'Histoire ? Nullement : c'est précisément la façon dont chaque relation, dans le renouvellement des contextes, détermine une signification qui mérite d'être historicisée, et le cas échéant évaluée sur un plan herméneutique.

\* \* \*

Le détour par les réflexions de P. Veyne sur la pensée de Foucault éclaire le propos de P. Bénichou, et jusqu'aux dérives qui l'ont miné : c'est bien la croyance en la « réalité » du « sujet » qui empêche la réalisation du programme et sa dérive téléologique au terme de laquelle le « sujet » est un texte réel qui se confond avec celui de Racine. La leçon de Foucault pour

---

11 Nous élargissons ici la citation donnée par P. Veyne (*op. cit.*, p. 424) de *La Pensée et le mouvant* (1946) ; un plus large extrait a été par nous versé dans l'Atelier de théorie littéraire du site Fabula : [www.fabula.org/atelier](http://www.fabula.org/atelier), où l'on trouvera également, sous le titre « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? » une série de réflexions inspirées par l'article de P. Bayard, « Le plagiat par anticipation », in : B. Clément (éd.), *Ecrivains, Lecteurs*, Centre de Recherche sur la lecture littéraire, Reims, 2002.

l'historien de la littérature comme pour tout historien tient dans la maxime qui veut que l'on ne commence vraiment à faire œuvre historiographique que lorsqu'on accepte de considérer l'objet réel comme un objet possible – le texte réel comme un possible parmi d'autres : être historien alors, c'est tenter d'expliquer pourquoi c'est ce possible-là qui a existé à telle date, et non tel autre à la même date, ou le même à une autre date, ce qui suppose encore de disposer d'un éventail de possibles.

Revenons maintenant à cet objet spécifique qu'est la tragédie classique : le « sujet » n'existe pour l'historien de la tragédie qu'à chaque fois qu'une analyse des variantes met telle version en relation avec telle autre, comme deux déterminations possibles d'un même objet qui n'a aucune existence en lui-même.

Il est temps maintenant de dire plus nettement en quoi doit résider le deuxième étage de la fusée, plusieurs fois évoqué : pourquoi ne pas admettre que ce qui vaut pour le sujet en regard des réalisations hypertextuelles (*versions*) vaut également pour les œuvres singulières en regard de ses différentes versions autographes (*leçons*) tout comme de ses interprétations successives (*significations*) ? La polysémie de la notion de variante révèle ici, si l'on ose dire, toutes ses potentialités : l'*Andromaque* de Racine est une variante (au vrai : un système de variantes) du *sujet d'Andromaque* ; mais les deux états successifs du texte racinien offrent également des variantes (des *leçons*) : le « texte-de-Racine » est à l'égard de ses deux états connus (sans préjuger d'introuvables brouillons...) ce que le sujet est à ses différentes versions dans l'histoire de la littérature mondiale : les deux éditions publiées par le dramaturge sont des possibles d'un texte idéal qui n'a en lui-même pas plus d'existence que le sujet en soi ; et sur le plan du destin de l'œuvre, il faut dire encore que les interprètes successifs, à commencer par Racine lui-même dans une Préface en prise sur la Querelle d'*Andromaque*, se vouent à produire des *versions* d'un texte qui n'existe que dans ces déterminations successives, soient encore des *variantes* : seules existent les interprétations, et non pas le texte qu'elles se donnent pour objet en le mettant en relation avec un contexte. De cela seul on peut faire l'histoire, à condition de se défaire de la croyance en l'existence du texte. Tel est en définitive le prix à payer pour assumer le programme de l'histoire littéraire.

On placera donc, sans plus d'hésitations, au cœur de ce programme (on le dira au choix programme théorique ou programme d'histoire littéraire) une invitation à concevoir la relation texte-commentaire (métatextualité) sur le modèle de la relation sujet-œuvre (hypertextualité) – par quoi le programme déborde donc le cas des récritures seul retenu par P. Bénichou – et la métatextualité elle-même sur le mode de l'analyse « génétique ».

On voit où il s'agit d'en venir *désormais* : à la promotion de nouvelles formes de commentaire, vouées non plus à justifier le texte « tel qu'il est » mais à le pluraliser au bénéfice de *textes possibles* ou variantes ; il n'est pas de meilleure façon d'interpréter un texte que de le refaire. Entreprise risquée, dira-t-on. Moins qu'on pourrait le croire, et finalement assez peu si l'on donne pour règle à ce nouveau commentaire d'élaborer ses variantes à partir d'une *grammaire des possibles* logiquement déduite de l'œuvre considérée. J'en ai donné ailleurs l'exemple en proposant d'imaginer une variante « inédite » d'*Horace*<sup>12</sup> : une réécriture de la pièce à la lumière des *Trois Discours sur le poème dramatique* de vingt ans postérieurs à la création de la pièce (1640) et où Corneille fournit tous les biais nécessaires pour remédier à la « duplicité d'action » qui marque la version originale : un *Horace 1660* donc, qui vaut tout à la fois comme un travail de poéticien et un commentaire de la pièce, mais qui ne se confond nullement avec une libre actualisation de son texte – un *Horace à Sarajevo* par exemple, qui serait *par ailleurs* et par hypothèse, la tâche propre d'un metteur en scène.

Marc Escola  
*Université de Paris 4 – Sorbonne*

---

12 « Récrire *Horace* », *Dix-Septième Siècle*, 216, juill-sept. 2002, p. 445-467, partiellement mis en ligne dans l'Atelier de théorie littéraire de Fabula (entrée « Textes possibles »/« Variante ») ; voir également notre édition de la pièce, Paris, GF-Flammarion, 2001.



## **L'autre case aveugle : pour une théorie de la création littéraire ?**

### *La « case aveugle » en question*

La notion de « case aveugle », à travers celles de possible et d'impossible, se définit en étroite relation avec les notions *de limite*<sup>1</sup> et de *nouveauté*. La cécité de la case aveugle désigne ce qui n'existe pas, ou plus exactement ce qui n'existe pas vraiment (ce sont les cas-limites) ou ce qui n'existe pas encore (les possibles impossibles dont on doit évaluer l'impossibilité), et sur quoi l'écrivain, guidé par le poéticien, devrait se ruer pour créer « du nouveau », voire, de façon plus spectaculaire encore, « faire l'impossible ». C'est sur ce présupposé de nouveauté qu'il s'agit d'abord de réfléchir en posant à son sujet deux questions, dont les réponses sont liées : « Pourquoi fait-on du nouveau ? » et « Comment fait-on du nouveau ? ».

### *Pourquoi fait-on du nouveau ?*

Intuitivement et schématiquement, trois réponses à cette première question sont envisageables. Voici la première : on fait du nouveau pour répondre à un besoin, pour représenter une réalité qui n'a pas encore été représentée, pour dire quelque chose qui n'a pas encore été dit, etc. On voit se dessiner ici une tradition littéraire bien connue : l'écrivain, explorateur ou prophète, a pour mission de découvrir et de mettre au jour des réalités du monde, de l'homme, du langage dont lui seul a conscience. Mais on peut alors renouveler la question : « pourquoi représenter une réalité qu'on n'a pas encore représentée ? », « pourquoi dire quelque chose qu'on n'a pas encore dit ? », etc. À cette deuxième série d'interrogations, quatre réponses. Première réponse : pour cette réalité, pour cette chose, ou plus généralement, pour cet objet. Deuxième réponse : pour la découverte, la connaissance, le progrès. Troisième réponse : pour se distinguer, pour exister, ou en un seul autre terme, pour soi. Quatrième réponse, tautologique et étroitement liée à la précédente : pour faire du nouveau. De la confrontation et de l'évaluation de ces quatre réponses dépend, selon moi, la légitimité d'une théorie potentielle de la case aveugle.

---

<sup>1</sup> Lorsqu'elle apparaît sous la plume de Philippe Lejeune, c'est dans le cadre d'une réflexion sur les « cas limites », *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 31.

La volonté de « faire du nouveau », de renouveler la création littéraire ou toute autre forme de création n'est pas une nouveauté, c'est même une constante de l'histoire de la création. On peut évoquer deux moments de l'histoire de la littérature et de sa théorie où cette question de la nouveauté et du renouvellement, non seulement des formes et des esthétiques, mais aussi, et c'est ce qui est peut-être le plus intéressant, du « personnel » de la littérature, est posée de façon particulièrement aiguë.

Le premier de ces moments est celui qu'on a appelé la Querelle des Anciens et des Modernes et qui se déroule en deux phases, l'une à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (officiellement 1687-1694) mais dont on doit faire remonter l'origine à la Renaissance et même pour certains à l'Antiquité, et l'autre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui distingue la Querelle du Siècle de Louis XIV de ses manifestations antérieures est en fait qu'elle se solde par une victoire des idées des Modernes, victoire qui va contribuer à forger la conception moderne de la littérature. La première phase a un double enjeu linguistique et politique : il s'agit d'abord pour les Modernes d'imposer la langue française contre la latine (voir l'action de François Ier et de Du Bellay, puis de Descartes, puis la Querelle des Inscriptions) ; ensuite, l'enjeu, pour Desmarets de Saint-Sorlin et Perrault, est l'invention de l'État moderne auquel sont assimilés d'abord Richelieu, ensuite Louis XIV, contre des Anciens, à leur tête, Boileau, qui défendent une interprétation différente du règne de Louis XIV, dernier siècle classique héritier de l'Antiquité. Le conflit ne porte donc que superficiellement ou secondairement sur des considérations esthétiques – par exemple celle du choix à opérer entre poésie et merveilleux chrétiens d'un côté, et poésie et merveilleux païens de l'autre, notamment en ce qui concerne les moyens au service de l'élaboration de l'image du Roi et du royaume. Dans sa première phase, la Querelle est donc étroitement liée à la question du pouvoir, et je dirai, par conséquent, est une question de pouvoir.

La seconde phase, appelée Querelle d'Homère, parce qu'elle trouve dans les différentes formes de réception de l'auteur antique un support et un prétexte, transforme l'enjeu, qu'on pourrait bien qualifier de *nationaliste*, de la première phase de la Querelle, en un enjeu plus individuel. Elle déplace également la question sur le plan de la critique. Là encore, le problème qui motive les deux partis est à peu près le même : comment lire Homère au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Madame Dacier répond par une traduction qui, bien qu'infidèle et adaptée au goût français contemporain, voulait rendre compte de la supériorité du génie d'Homère sur les Modernes. Houdar de la Motte répond conjointement à la question et aux attaques de Madame Dacier en proposant une réécriture en alexandrins de *L'Iliade*, à partir d'une traduction, parce qu'il ne savait pas le grec, précédée d'un *Discours sur Homère* justifiant l'illisibilité du texte antique pour le lecteur contemporain par des défauts de

clarté, de dessein précisément établi, de goût et de décence. La Querelle d'Homère procède donc à l'individualisation du problème politico-esthétique soulevé par la première Querelle en posant le problème de la réception et de l'appropriation, par le simple lecteur ou le créateur contemporain, de la culture dont il hérite. Quelle est la liberté du lecteur que sont le traducteur et le critique par rapport aux Auteurs ? Le lecteur peut-il être en même temps Auteur ? Telles sont les questions qui divisent les deux partis. Ce qui est en fait en jeu, c'est la définition et le statut de l'Auteur, la ligne de partage entre auctorialité et autorité. Pour les partisans des Anciens, les Auteurs sont, et ce avec une sorte d'exclusivité, les écrivains de l'Antiquité, en premier lieu Homère, pour la seule raison que venant parmi les premiers dans l'histoire des formes, ils ont pu « inventer », « faire du nouveau ». Cette antériorité est d'ailleurs l'argument qu'oppose Fontenelle dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* au raisonnement sophiste des partisans des Anciens :

Les Anciens ont tout inventé, c'est sur ce point que leurs partisans triomphent ; donc ils avaient beaucoup plus d'esprit que nous. Point du tout ; mais ils étaient avant nous.<sup>2</sup>

En radicalisant à peine, on peut résumer le point de vue des partisans des Anciens en disant que pour être auteur il faut être un auteur mort.

Deux textes de Marivaux permettront d'étayer cette hypothèse. Dans le premier, Marivaux se livre à une critique de la critique, ou des critiques, à l'autorité desquels il reproche d'être fondée sur des critères plus sociaux que littéraires :

Ah ! que nous irions loin ! qu'il naîtrait de beaux ouvrages, si la plupart des gens d'esprit, qui en sont les juges, tâtonnaient un peu avant que de dire, *cela est mauvais*, ou *cela est bon* ; mais ils lisent, et en premier lieu, l'auteur est-il de leurs amis ? n'en est-il pas ? Est-il de leur opinion en général sur la façon dont il faut avoir de l'esprit ? Est-ce un Ancien ? Est-ce un Moderne ? Quels gens hantent-ils ? Sa société croit-elle les Anciens des Dieux, ne les croit-elle que des hommes ?

Voilà par où l'on débute pour lire un livre. On lit après ; et que lit-on ? Sont-ce les idées positives de l'auteur ? Non, il n'y a plus moyen ; son nom, son âge et sa secte les ont métamorphosées, toutes gâtées d'avance, ou toutes embellies.<sup>3</sup>

Ce que dit ici Marivaux, c'est que dans le monde littéraire auquel a donné naissance la Querelle des Anciens et des Modernes, un monde de partis, les

---

<sup>2</sup> Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, édition d'Alain Niderst des *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Fayard, 1991, p. 417.

<sup>3</sup> Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, édition de Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1988, VII, p. 144.

critiques prennent en quelque sorte la place des auteurs et des œuvres, ou du moins dénaturent, opacifient, occultent même ces derniers, font écran entre eux et le public :

[...] le jugement qu'on a porté va son train, sert de règle à je ne sais combien de génies naissants, qui s'y conforment, qui souffrent pour s'y conformer, et qui ne font rien qui vaille.<sup>4</sup>

Marivaux généralise ensuite sa dénonciation à tous les temps et met en cause le genre même de la critique immédiate : celle-ci ne saurait être créatrice et au contraire représente une force de destruction. Elle transforme le paysage littéraire, prive chaque époque de son *caractère*, détourne le cours naturel de l'histoire :

Je crois, pour moi, qu'à l'exception de quelques génies supérieurs, qui n'ont pu être maîtrisés, et que leur propre force a préservé de toute mauvaise dépendance, je crois, dis-je, qu'en tout siècle la plupart des auteurs nous ont moins laissé leur propre façon d'imaginer que la pure imitation de certain goût d'esprit que quelques critiques de leurs amis avaient décidé le meilleur. Ainsi, nous avons très rarement le portrait des l'esprit humain dans sa figure naturelle [...].<sup>5</sup>

C'est pourquoi Marivaux défend la pratique de la traduction littérale contre l'adaptation des auteurs au goût et aux mœurs des lecteurs.

Enfin dans le *Miroir*, texte de la fin de la carrière de Marivaux, celui-ci met à distance les débats de la Querelle par un dispositif ironique qui consiste à mimer, par l'intermédiaire d'une forme de style indirect libre, la position d'un tenant des Anciens, qui lui-même rapporte, pour mieux exprimer son indignation, les idées des Modernes. Par cette double parole (ou pensée) rapportée, l'énonciateur principal semble ainsi s'extraire du dialogue et renvoyer les interlocuteurs de la Querelle dos à dos. Mais surtout, ce dispositif permet à Marivaux d'avancer une hypothèse nouvelle quant au refus des partisans des Anciens de reconnaître le mérite de leurs contemporains. Il suggère en effet que cette obstination est une forme de protection de leur propre statut au sein du champ littéraire. En préférant les auteurs morts aux auteurs vivants, les partisans des Anciens défendent leur place, revendiquent leur droit à l'écriture, même si celle-ci, et précisément *parce que* celle-ci est moins créative que celle des *vrais* auteurs. Ils s'opposent aux Modernes parce que ceux-ci, en soutenant la création vivante, mettent en péril leurs ambitions créatrices et leur statut :

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>5</sup> *Id.*



Comment ! des hommes à qui on ne pourrait plus faire que de très humbles représentations sur leurs ouvrages, et non pas des critiques *de pair à pair* comme en font tant de gens du monde, qui, pour n'être point auteurs, ne prétendent pas en avoir moins d'esprit que ceux qui le sont, et qui ont peut-être raison.

Des hommes vis-à-vis de qui tant de savants auteurs et traducteurs des Anciens ne seraient plus rien, et perdraient leur état ? car ils en ont un très distingué, et qu'ils méritent, à l'excès près des privilèges qu'ils se donnent. [...]

Des hommes enfin qui rompraient tout équilibre dans la république des Lettres ? qui laisseraient une distance trop décidée entre eux et leurs confrères ? distance qui a toujours plus l'air d'une opinion que d'un fait.

Non, monsieur, jamais il n'y eut de pareils Modernes, et il n'y en aura jamais.<sup>6</sup>

Cette nécessité d'avoir déjà trépassé pour être auteur qu'on peut voir émerger dans les textes des partisans des Modernes amène à évoquer une autre querelle des Anciens et des Modernes, celle qui a opposé ancienne et « nouvelle critique » dans les années 1960. Répondant à Raymond Picard qui s'était scandalisé dans *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* de l'essai *Sur Racine*, Barthes écrit *Critique et vérité*, texte en deux parties qui dans un premier temps fustige la critique traditionnelle défendue par Picard et dans un deuxième temps défend la nouvelle critique, défense dont l'enjeu est précisément la question des rapports entre le statut d'écrivain et le statut de critique, entre leur statut et leur être, la question de leur place dans le champ de la littérature. Ce que revendique alors Barthes, c'est la coïncidence de ces places qui étaient jusque là des places respectives, c'est l'égalité de l'auteur et du critique, tous deux écrivains. Cette égalité est l'aboutissement d'une jonction, d'un double mouvement : l'auteur devient critique comme le critique devient écrivain.

Non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance [...].

Bien entendu, se vouloir écrivain n'est pas une prétention de statut, mais une intention d'être. Que nous importe s'il est plus glorieux d'être romancier, poète, essayiste ou chroniqueur ? L'écrivain ne peut se définir en termes de rôle ou de valeur mais seulement par une certaine *conscience de la parole*. Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté. Des livres critiques sont donc nés, s'offrant à la lecture selon les mêmes voies que l'œuvre proprement littéraire, bien que leurs auteurs ne soient, par statut, que des critiques, et non des écrivains. Si la critique nouvelle a quelque réalité, elle est là [...] dans la solitude de l'acte critique, affirmé désormais, loin de l'alibi de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture. Autrefois séparés par le mythe usé du

---

<sup>6</sup> *Le Miroir*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, éd. cit., p. 542. C'est moi qui souligne.

« superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc. », l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage.<sup>7</sup>

Cette revendication n'est pas sans ambiguïté, puisqu'on peut entrevoir l'hésitation de Barthes à accomplir définitivement dans la lettre du texte la réunion de l'écrivain et du critique : pourquoi alors serait-il nécessaire de distinguer « l'œuvre proprement littéraire » des livres critiques ? Pourquoi dire que « l'écrivain et le critique se rejoignent » et non « le romancier, le poète, le dramaturge, le poète, l'essayiste, le chroniqueur » ? Est-ce à dire que le critique serait un écrivain non « proprement littéraire » ? Est-ce à dire que l'acte solitaire de « pleine écriture » ne produirait pas forcément de la littérature ? On en revient toujours à la bonne vieille question : qu'est-ce qui est littérature, qu'est-ce qui ne l'est pas ? Qu'est-ce que la littérature ?

L'assimilation du critique à l'écrivain s'accompagne de plus de la nécessité de suspendre les distinctions des différentes pratiques génériques : « Il n'y a plus qu'une écriture »<sup>8</sup>. Barthes donne alors en note une citation de Le Clézio (extraite de l'avant-propos de *La Fièvre*), plus claire encore :

La poésie, les romans, les nouvelles, sont de singulières antiquités qui ne trompent plus personne, ou presque, Des poèmes, des récits, pour quoi faire ? Il ne reste plus que l'écriture.<sup>9</sup>

Autre gêne que peut susciter ce texte : s'il n'est pas question de statut ni de gloire, pourquoi en parler ? Il me semble que Barthes utilise là une forme de prétérition qui met au jour le véritable enjeu de l'émergence de la nouvelle critique. Si sa violente confrontation avec la critique traditionnelle avait pour enjeu une prise de pouvoir universitaire, elle possédait aussi un enjeu interne : celui de la reconnaissance du critique comme écrivain, qui est bien une question de statut, de place dans l'espace social (par exemple l'espace symbolique de la bibliothèque dans lequel Barthes occupe sa place, mais c'est le seul, avec Maurice Blanchot, parmi les auteurs littéraires).

Barthes fait enfin de cette nouvelle conception du critique et de cette abolition des genres dans l'écriture les conditions de l'émergence d'une science de la littérature. Celle-ci aurait des sacrifices à faire :

On imagine les sacrifices qu'une telle science pourrait coûter à ce que nous aimons ou croyons aimer dans la littérature quand nous en parlons, et qui est souvent *l'auteur*. Et pourtant : comment la science pourrait-elle parler d'un *auteur* ?<sup>10</sup>

---

7 Roland Barthes, *Critique et vérité, Œuvres*, t. II, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 781.

8 *Ibid.*

9 *Id.*, note 2.

10 *Id.*, p. 789.

Il me semble donc que c'est cette aspiration du critique à être écrivain et à être reconnu comme tel qui conduit à la proclamation de la mort de l'auteur à la fin des années 1960. La mort de l'auteur est la condition de la multiplicité des écritures et de la reconnaissance de celle du critique comme écriture littéraire. Par elle, le critique accède à l'*autorité* et à l'*auctorialité*, c'est-à-dire à la possibilité d'être, à son tour, *auteur*, celui qui, étymologiquement, *augmente* le sens.<sup>11</sup>

Si l'on en revient maintenant à la question initiale « pourquoi fait-on du nouveau ? », il est possible de répondre, à la lumière de ces deux périodes, que les notions de nouveautés et de renouvellement en littérature recouvrent des enjeux qui concernent autant les sujets de l'écriture que les réalités du monde, de l'homme ou du langage que cette écriture peut avoir pour objet. Pourquoi fait-on du nouveau ? Pour faire du nouveau. Et pourquoi fait-on du nouveau ? Pour se distinguer, pour exister. Et c'est d'ailleurs pour cette même raison que d'autres s'opposeront à la nouveauté.

### ***Comment fait-on du nouveau ?***

La théorie potentielle de la case aveugle traque (pour reprendre le terme de Sophie Rabau) la nouveauté au carrefour des possibles et des impossibles, pratiquant donc l'exploration et le classement systématiques et animée par un désir d'exhaustivité, de dépassement des limites et de performance.

Je ne pense pas, pour le dire abruptement et de façon caricaturale, que la création de nouvelles formes puisse s'assimiler au remplissage de cases vides. Je ne pense pas que ce soit comme cela, en général, qu'on écrive.

On peut alors se demander si les affirmations ou les interrogations qui font émerger la notion de « case aveugle » sont les bonnes. À la question fondatrice chez Philippe Lejeune « le héros de roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? », pourquoi ne pas substituer : « si un héros de roman déclaré tel avait le même nom que son auteur qu'est-ce que cela signifierait ? ». Il ne faudrait donc pas se demander « cette forme existe-t-elle ? » mais « pourquoi n'existe-t-elle pas ? » et, « si elle existait, pourquoi existerait-elle ? », ou en d'autres termes, en quelque sorte plus détestables, « qu'exprimerait-elle ? », « à quoi servirait-elle ? ». Et encore, « si je l'invente, pour quoi faire ? ».

Pour essayer de montrer que le « remplissage » d'une « case aveugle » est dans les faits davantage une conséquence et un moyen qu'un point de

---

11 Au terme de cette comparaison, on s'aperçoit qu'entre la Querelle classique et la querelle moderne s'est produite une inversion : les Modernes modernes ont en quelque sorte pris la place des anciens Anciens dans la concurrence entre l'auteur et le critique. Le renversement est intéressant puisqu'il inscrit à la même place des positions apparemment très différentes, ce qui invite à les relativiser.

départ et un moteur de la création de formes nouvelles, point de départ qui d'ailleurs coïncide avec le point d'arrivée, je prendrai l'exemple du « croisement » générique qu'a pratiqué Diderot au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle en renouvelant les genres dramatiques par l'invention de ce qu'il a appelé le *genre sérieux*. La démarche de Diderot n'est pas d'abord celle du théoricien. Le texte du *Fils naturel* précède les *Entretiens sur le fils naturel* et *De la poésie dramatique*, qui constituent donc une explication après coup. De plus, dans la théorisation à laquelle procèdent les *Entretiens*, Diderot ne part pas de la classification d'Aristote pour y découvrir immédiatement une case aveugle mais pour y trouver une sorte de principe général caractérisant tout « objet moral », transposant la définition du « tout » narratif comme « ce qui a commencement, milieu et fin » au système des genres :

On distingue dans tout objet moral, un milieu et deux extrêmes. Il semble donc que, toute action dramatique étant un objet moral, il devrait y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci ; c'est la comédie et la tragédie : mais l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique.<sup>12</sup>

Ensuite, Diderot abandonne aussitôt la réflexion théorique pour l'exemple, affirmant ainsi qu'il n'invente pas un nouveau genre mais se contente d'analyser un texte déjà là et de donner un nom à ce qu'il y découvre :

Térence a composé une pièce dont voici le sujet. Un jeune homme se marie. À peine est-il marié que des affaires l'appellent au loin. Il est absent. Il revient. Il croit apercevoir dans sa femme des preuves certaines d'infidélité. Il en est au désespoir. Il veut la renvoyer à ses parents. Qu'on juge de l'état du père, de la mère et de la fille. Il y a cependant un Dave, personnage plaisant par lui-même. Qu'en fait le poète ? Il l'éloigne de la scène pendant les quatre premiers actes, et il ne le rappelle que pour égayer un peu son dénouement. Je demande dans quel genre est cette pièce. Dans le genre comique ? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique ? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant il y a de l'intérêt ; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre *le genre sérieux*.<sup>13</sup>

On observe que Diderot ramène dans les deux cas la forme nouvelle que constitue le nouveau genre à son référent : s'il faut remplir le vide entre la

12 Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Troisième entretien, édition établie par Laurent Versini, *Œuvres*, t. IV, Robert Laffont, 1996, p. 1165.

13 *Ibid.*, p. 1165-1166.

comédie et la tragédie, c'est parce que ces deux genres ne suffisent pas à représenter l'intégralité des émotions humaines, ou bien l'intégralité des conditions et des actions :

Ce genre établi, il n'y aura point de condition dans la société, point d'actions importantes dans la vie, qu'on ne puisse rapporter à quelque partie du système dramatique.<sup>14</sup>

Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques ; la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.<sup>15</sup>

Le passage du présent au conditionnel est l'indice d'une case aveugle, mais se proposer de la remplir (« Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie ») signifie pour Diderot non pas créer du nouveau pour créer du nouveau mais pour explorer un nouvel objet moral. En répondant à la deuxième question, « comment fait-on du nouveau ? », on s'aperçoit que l'on confirme la réponse à la première « pourquoi fait-on du nouveau ? », réponse qui semble être la seule à pouvoir légitimer l'exigence de nouveauté en littérature (et en art) et l'idée d'une théorie potentielle.

### ***Pour une théorie potentielle, l'autre « case aveugle »***

Reste à savoir quelle théorie potentielle.

Il y a pour moi une solution de continuité entre un commentaire potentiel dont la fonction serait de mettre au jour les textes que le texte n'est pas et qu'il aurait pu être et l'écriture de textes, précisément à cause de l'idée sinon l'impératif de nouveauté, et ce qu'il présuppose de systématique, de performant et de statutaire, qui présiderait à la démarche. « Écriture de textes » et non « écriture de ces textes » : peut-être est-ce là le problème. La théorie potentielle peut déboucher sur la production de certains textes mais pas de n'importe quels textes. Elle débouche sur la production de ce que l'on pourrait appeler les O.G.M., œuvres génétiquement modifiées, en référence à une image du manifeste de l'Oulipo. Si une théorie ne s'applique qu'à certains textes et non à tous, est-elle encore une théorie ? Il faut parfaitement concevoir en revanche que ce *genre* d'écriture puisse exister mais précisément *en tant que genre*, celui qu'a décrit Genette dans *Palimpsestes*

---

<sup>14</sup> *Ibid.* 1166.

<sup>15</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, édition établie par Laurent Versini, *Œuvres*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1279.

et qu'on peut désigner par le terme qui donne son titre à ce « classique » de la théorie littéraire.

L'étude des textes, la pratique du commentaire, la poétique ont effectivement un caractère potentiel, mais qui ne nécessite pas forcément que l'on passe par la case de la case aveugle pour l'explicitier. Leur caractère *potentiel* peut ne pas être *rhétorique*, parce qu'il peut n'être pas fondé sur les effets possibles du discours, c'est-à-dire sur son résultat, mais sur sa fabrique, sur le discours en train de se faire, un *poëin*. La théorie potentielle susceptible d'en rendre compte serait donc une théorie de la création littéraire, cette *poïétique de la littérature* définie par Valéry et qui semble, parallèlement au développement d'une philosophie générale de la création, avoir délaissé son objet originel pour les arts plastiques et les arts du spectacle.

Le texte de Barthes convoqué plus haut semble habité par un double mouvement puisqu'il affirme le caractère essentiel de l'écriture mais, s'agissant de l'écriture du critique, place celle-ci sous la coupe de la théorie de la littérature dont il est en train de jeter les fondations et qui est globalement une théorie de la lecture, même si Barthes nie la possibilité d'une telle théorie. De fait, la proclamation de la « mort de l'auteur » nécessaire à cette fondation a conduit à une séparation radicale du texte et de sa source, à la création d'une solution de continuité entre production et réception. L'auteur « cède le devant de la scène », et le cède non pas à l'écriture, comme le dit Antoine Compagnon en passant<sup>16</sup>, à un procès, mais à son résultat, ce qui est écrit, au Texte seul. Depuis, en fait, partisans et détracteurs de la notion d'intention partagent une même conception de la littérature. Donner à l'intention de l'auteur la responsabilité du sens et de la signification du texte, ou nier ce rapport en coupant le texte de son origine au nom de l'herméneute, c'est toujours épouser le point de vue de la réception. C'est pourquoi je pense que la théorie littéraire telle qu'elle s'organise aujourd'hui, et telle qu'elle organise l'appréhension du champ littéraire est exclusivement et globalement une *théorie de la lecture*. Les catégories qu'elle interroge – la littérarité, l'auteur, le lecteur (*a fortiori*), les genres, la valeur, etc. – sont envisagées dans une perspective qui tend à effacer des études littéraires la question de la production des textes, de l'écriture, de la création littéraire. En cela, la théorie littéraire, au lieu de la critiquer, ou du moins mettre en garde contre elle, valide la position de l'institution. Qui n'a jamais entendu ses étudiants se plaindre de ne pratiquer que l'exercice du *commentaire*, au lieu, disent-ils, de « parler de littérature » ? Et ils ont raison, car pour eux, et contre le préjugé de l'institution, la littérature, ce n'est pas ce qui se lit, c'est ce qui s'écrit. Une théorie potentielle fondée sur la case aveugle constituerait une approche différente du fait littéraire mais

---

16 A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998 ; rééd. « Points-Essais », 2000, p. 55.

qui envisagerait toujours la littérature du côté de la réception, travaillerait à partir des produits et non de la production, ou pour le dire en termes moins marchands, à partir des écrits et non de l'écriture.

La théorie potentielle de la case aveugle devrait donc être complétée par une théorie potentielle de la création littéraire qui ne serait pas une rhétorique mais une réflexion sur l'acte d'écrire qui aboutirait elle aussi à une pédagogie de la production fondée non sur l'apprentissage de techniques mais sur la compréhension d'une démarche.

Outre le travail de relecture de la théorie de la littérature, cette théorie de la création devrait s'ouvrir à d'autres disciplines ou expériences : la sociologie de la littérature<sup>17</sup>, la psychologie, la neurobiologie et notamment les études sur le cerveau, et, pour répondre à la fameuse question « et après ? », pour sa dimension pédagogique, les ateliers d'écriture. Dans le paysage de ces ateliers, significativement, on retrouve le partage entre reproduction de procédés et appropriation d'une pratique. Je n'illustrerai cette idée que par quelques exemples ayant donné lieu à des publications.

Dans *L'Atelier d'écriture* (Anne Roche *et al.*, Bordas, 1989) sont présentés successivement au fil des chapitres différentes contraintes d'écriture essentiellement oulipiennes sans aucune préoccupation d'un sens à produire, de quoi que ce soit à représenter ou à exprimer. On peut voir dans cette méthode un héritage des pratiques de Jean Ricardou pour qui « l'atelier de textes » était le lieu d'apprentissage systématique de la science appelée « textique » et dans lequel l'écriture comme expression et comme représentation du monde était dénoncée comme dogme de l'idéologie dominante.

Dans *Babel Heureuse* (Syros Alternative, 1989), Alain André, fondateur de Aleph Ateliers, s'oppose à cette conception et expose sa méthode en convoquant un texte de Butor dans *Répertoire V*, « D'où ça vous vient », texte dans lequel Butor tente d'expliquer simplement et clairement d'où vient l'écriture, d'où part l'acte d'écrire pour aider les lecteurs qui « cherchent à recréer, en lisant, le mouvement même de la création » :

Souvent les gens vous demandent d'où vient ce que vous écrivez. C'est comme si, y découvrant quelques traces précieuses, ils voulaient l'adresse de la mine pour aller y fouiller eux-mêmes. Or la plupart du temps l'écrivain ne donne que des réponses décevantes, mais qui sont aussi presque inévitables, et auxquelles, si généreux, si explicatif qu'il puisse se désirer, il lui faudra toujours, en fin de compte, après tous ces éclaircissements, revenir.

François Bon, dans *Tous les mots sont adultes* (Fayard, 2000) expose le bilan de dix ans d'expérience d'ateliers d'écriture sans jamais abandonner

---

17 Voir le livre de Nathalie Heinich, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

l'idée de nouveauté qui m'a servi de fil directeur et qu'il attache ici sans cesse à son référent. L'atelier d'écriture a pour but

Plus qu'explorer l'univers de formes d'écriture préexistantes, explorer celui d'origines narratives à partir desquelles ce monde au-dehors va appeler cette écriture formellement neuve qui nous aidera à constituer nos propres pratiques, nos propres repères et, bien sûr, susciter à nouveau cette très vieille passion du récit, des histoires, du roman.<sup>18</sup>

Il s'agit de « transmettre une démarche d'écriture créative » pour « permettre à ceux qui nous font confiance de réaliser une part d'eux-mêmes dans un texte », à partir d'une œuvre « présentée dans son surgissement et sa nécessité intérieure »<sup>19</sup>.

Plutôt qu'une suite de consignes techniques, ce sont [des] territoires qu'il faut désigner : les chemins par où construire soi-même son univers de propositions, en fonction de la spécificité de son propre engagement dans l'écrit. Donner chaque fois à mesurer en quoi l'expérience qu'on propose n'est pas qu'un exercice, mais coïncide avec l'engagement radical et purement littéraire d'un homme dans un livre. On ne visera donc pas ici à la profusion des outils, mais on s'emploiera plutôt à dresser comme une carte des territoires où engager l'écriture, à interroger le processus même de construction d'une proposition.

Peut-être le critique, le théoricien de la création littéraire pourrait-il donc servir à ça, à pallier les réponses décevantes de l'écrivain, à chercher l'adresse égarée de la mine, à comprendre l'acte d'écrire pour faire écrire ? Mais une telle proposition est-elle acceptable dans la mesure où elle rompt avec la conception d'une littérature de performance et de profession, de privilèges et de distinction, où elle fait disparaître les conflits entre auteur et critique puisque disparaissent avec elle et auteur et critique pour laisser place à des écrivains, pas même au sens que Barthes donnait au terme, puisque pour eux aussi il n'y aurait que l'écriture, « intransitive » ? Une telle proposition est-elle acceptable puisqu'elle romprait alors aussi, selon certains, avec ce que l'on reconnaît littérature ? Je poserai donc pour finir une dernière question : une théorie de la création littéraire serait-elle encore une théorie de la littérature ?

Éloïse Lièvre

*Université de Nice Sophia-Antipolis*

---

18 François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Paris, Fayard, 2000, p. 7.

19 *Ibid.*, respectivement p. 13, 12, 18, et p. 13 encore pour la citation.



## Le discours oulipien comme rhétorique spéculative

Le discours oulipien paraît choisir une perspective clairement rhétorique, où la réflexion théorique, centrée sur la notion de contrainte, se situe en amont de l'écriture : l'Oulipo se désigne comme un *ouvroir* de littérature *potentielle*, où il s'agit bien de (faire) produire du discours, selon des contraintes empruntées aux mathématiques, ou du moins logiquement formalisables.

Dans cette optique, écriture et lecture s'articulent étroitement l'une à l'autre, la lecture des textes ne se dissociant pas d'une écriture à venir. De fait, les contraintes oulipiennes sont pour une large part des contraintes de réécriture, qui mettent littéralement en œuvre une lecture active, interventionniste : la lecture rhétorique, irrespectueuse, manipule le texte pour le faire *jouer*, en faire émerger des textes virtuels. La rhétorique définit ainsi un ordre du possible, caractérisé par une dynamique qui exclut toute monumentalité textuelle.

Je voudrais cependant montrer que le discours oulipien implique une mauvaise foi qui reconduit la rhétorique de l'invention à l'ordre du commentaire : la nostalgie romantique de l'œuvre continue, monumentale, engage une réduction drastique du jeu des possibles, précisément fondée sur l'intervention d'une case blanche (plutôt qu'aveugle), ici nommée *clinamen*.

### *La contrainte comme rhétorique de l'invention*

L'écriture oulipienne suppose le recours à une rhétorique de l'invention puissante : la contrainte. La reprise d'une terminologie antique est pleinement signifiante : dans un contexte qui joue la création contre la manipulation, l'Oulipo fait largement retour à une idéologie rhétorique. On nuancera évidemment le rapprochement, dans la mesure où ce retour ne saurait être une pure et simple répétition : l'écriture contrainte, parce qu'elle est à *distance* de la rhétorique antique ou moderne, s'y relie dans le décalage. Un bref texte de Perec est ici exemplaire : *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*<sup>1</sup>, un peu antérieur à la cooptation de son auteur par l'Oulipo, se clôt sur un « Index des fleurs et ornements rhétoriques, et, plus précisément, des métaboles et des parataxes que l'auteur croit avoir identifiées dans le texte qu'on vient de lire »<sup>2</sup>. Le discours rhétorique est paradoxalement cité – ironisé – comme instrument de lecture, non d'écriture.

---

1 Denoël, 1966 ; repris en « Folio », Paris, Gallimard, 1982.

2 *Op. cit.*, p. 113.

*Quel petit vélo*, avant les chefs-d'œuvre oulipiens de Perec, dénonce, en la mentionnant sans en faire usage, un épuisement de l'ancienne rhétorique qui ouvre le champ littéraire à de nouvelles écritures contraintes.

Plus précisément, le travail oulipien, lorsqu'il est « synthétique » – « La tendance analytique travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. [...] La tendance synthétique constitue la vocation essentielle de l'Oulipo. Il s'agit d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs »<sup>3</sup> – suppose une poétique spéculative qui, sans pour autant mobiliser le schéma de la case aveugle, où l'ordre propre de la poétique excède les réalisations de l'histoire (et indique donc, par ses vertus d'abstraction théorique, une fécondité pratique possible), représente une invention formelle de contraintes d'écriture. Je me contenterai ici de mentionner quelques exemples : les dérivés de la contrainte lipogrammatique que sont la contrainte du prisonnier – « supposons un prisonnier qui veut envoyer un message mais ne dispose que d'un papier minuscule. Pour gagner de la place, il formulera son message en évitant toutes les lettres à jambage »<sup>4</sup> – et le beau présent – « un "beau présent" (resp. "belle présente") est un poème (resp. une poésie) composé en l'honneur d'une personne d'un sexe ou d'un autre, chérie ou détestée. Chaque vers est écrit en n'utilisant que les lettres du nom du (resp. de la) destinataire »<sup>5</sup> – l'homosyntaxisme, les textes en boule de neige<sup>6</sup>...

L'écriture sous contrainte implique un travail discursif qui, procédant par manipulations successives, produit un texte fabriqué, et par là toujours contingent. On fera l'hypothèse que cette absence, constitutive, d'un horizon qui prendrait la figure de l'œuvre monumentale et nécessaire rend précisément compte de la distinction oulipienne, très fermement posée, entre la contrainte et le texte. Dans les termes de François Le Lionnais : « il faudrait pouvoir faire la différence entre les procédés et la poésie qui peut (ou non) en résulter. Au fond, notre rôle est d'inventer des procédés et de les lancer pour que la poésie s'en empare. [...] À mon avis, le mot potentiel ne caractérise pas des œuvres, mais des procédés. Est de la LiPo, l'invention du sonnet. Un sonnet, c'est une œuvre, mais une invention, c'est de la LiPo »<sup>7</sup>.

L'Oulipo a bien affaire à la littérature, mais indirectement ; il vise l'œuvre obliquement, à travers la médiation de la figure du poète. Or, ce

3 François Le Lionnais, « La Lipo (le premier manifeste) », dans Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, re-crédations, récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 21.

4 Oulipo, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 12.

5 *Loc. cit.*

6 « Il s'agit d'un poème dont le premier vers est fait d'un mot d'une lettre, le second d'un mot de deux lettres, etc. » (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 194).

7 Cité dans Jacques Bens, *OuLiPo 1960-1963*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 102.

refus de l'œuvre comme objet du travail oulipien semble reconduit dans les propos de Le Lionnais à une nécessité logique : le prédicat de « potentiel » conféré à l'Ouvroir implique définitoirement l'attachement exclusif aux procédés.

Qu'en est-il de cette potentialité qui constitue le nom même du groupe ? On partira de la préface de Noël Arnaud au recueil des premiers comptes rendus procuré par Jacques Bens. Noël Arnaud y écrit : « Son nom de baptême [il est question de l'Oulipo] était allonyme (Séminaire de Littérature Expérimentale) et le qualifiait faussement »<sup>8</sup>. À la page précédente, une remarque permet de comprendre l'essence de cette potentialité résolument préférée à l'expérimentation : « Une notion [...] a été ainsi établie : celle de la résistance à la potentialité. Il y a des faits de langue négatifs, nous voulons dire pétrifiés, inviolables [...] [des œuvres qui] refusent d'engendrer »<sup>9</sup>. Négativement, Noël Arnaud fait donc de la fécondité le sème définitoire de la potentialité telle qu'elle est entendue par l'Oulipo.

Même si, du fait du caractère dialogué et évolutif de la réflexion oulipienne, des interprétations bien différentes de la notion ont pu être proposées – Jacques Bens, notamment, lorsqu'il déplace la potentialité oulipienne du côté de la réception, la dissout dans une ouverture à la multiplicité des lectures possibles évidemment propre à la lecture littéraire en tant que telle<sup>10</sup> – je m'en tiendrai ici à ce qui peut apparaître comme une « ligne générale ».

La notion de fécondité est donc référée dans cette perspective à une disponibilité, à une manifestation aisée de l'œuvre. Comme l'écrit Jacques Roubaud : « L'Oulipo est littérature potentielle parce que la donnée d'une structure est celle de toutes les virtualités [...] des textes qui la réalisent, nécessairement multiples : l'unicité du texte oulipien<sup>11</sup> actualisant une contrainte [...] ne devant alors être envisagée qu'à la condition que ce texte contienne tous les *possibles* de la contrainte, textes et lectures virtuelles, potentielles ; multiplicité encore mais, à la différence de celle qui dans la tradition résulte de la multiplication des exemples, multiplicité implicite et,

8 Noël Arnaud, Préface, dans Jacques Bens, *OuLiPo 1960-1963*, *op. cit.*, p. 11.

9 *Op. cit.*, p. 10.

10 « On peut admettre, sans tenter pour l'instant d'approfondir, qu'une œuvre potentielle est une œuvre qui ne se limite pas à ses apparences, qui contient des richesses secrètes, qui se prête volontiers à l'exploration » (Jacques Bens, « Queneau oulipien », dans *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 22).

11 C'est-à-dire du texte produit par l'Oulipo lui-même, comme illustration de la contrainte inventée, qui s'oppose à l'œuvre dite oulipienne, qui ressortit à l'écriture individuelle d'un auteur, éventuellement membre de l'Oulipo.

à la limite, imaginaire [...] ; épuisée par le geste même qui énonce ou écrit la structure »<sup>12</sup>.

Le recours aux contraintes représente ainsi une rhétorisation forte de l'écriture qui, en écartant *a priori* le modèle de l'œuvre-monument, se fonde sur la virtualité d'un ensemble indéterminé de possibles pour produire des textes fabriqués. Contre la « misologie » « terroriste » dénoncée par Paulhan<sup>13</sup>, l'Oulipo réinscrit la littérature, du côté de l'écriture aussi bien que de la lecture, dans la perspective antiromantique dessinée par la rhétorique.

### *Écriture et lecture rhétoriques*

La rhétorique, antique ou moderne, ne sépare pas l'écriture de la lecture : toute écriture suppose des lectures préalables, elles-mêmes toujours conçues dans l'optique de compositions oratoires à venir. Et, de fait, les contraintes oulipiennes (« synthétiques ») sont en grande partie des contraintes de réécriture, qui requièrent l'activité d'une lecture irrespectueuse : la lecture rhétorique met le texte en mouvement, ses manipulations le pluralisent en une série ouverte de configurations mobiles, en faisant émerger des textes virtuels.

Je partirai ici d'un exemple perecquien : « Micro-traductions. Quinze variations discrètes sur un poème connu »<sup>14</sup>. Le texte de Perec se présente comme une série de variations sur le poème de Verlaine « Gaspard Hauser chante », les différentes transformations subies par le texte initial étant récapitulées *in fine* dans une « table ».

---

12 Jacques Roubaud, « La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans *Atlas de littérature potentielle, op. cit.*, p. 69. Voir aussi, du même auteur, « Ruminations de la potentialité », dans Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 6, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003, p. 201-204.

13 « L'on appelle *Terreurs* ces passages dans l'histoire des nations (qui succèdent souvent à quelque famine), où il semble soudain qu'il faille à la conduite de l'État, non pas l'astuce et la méthode, ni même la science et la technique – de tout cela l'on n'a plus que faire – mais bien plutôt une extrême pureté de l'âme, et la fraîcheur de l'innocence commune » ; « La définition la plus simple que l'on puisse donner du Terroriste, c'est qu'il est *misologue* » (Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941 ; repris en « Folio Essais », 1990, p. 61 et 75).

14 Georges Perec, « Micro-traductions. Quinze variations discrètes sur un poème connu », *Change*, n. 14, 1973. Voir aussi Bernard Magné, « Perlaine et Verrec. À propos des *Micro-traductions* de Georges Perec », dans *Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Besançon, n. 12, 2000, p. 181-196.

Ces manipulations consistent en des jeux sur l'identité<sup>15</sup>, sur l'ordre<sup>16</sup>, sur la disposition dans l'espace de la page<sup>17</sup>, allant jusqu'à la suppression de certains éléments du texte<sup>18</sup>, et même à sa disparition totale en tant que tel, sur les plans de l'expression aussi bien que du contenu : le dernier poème s'annonce comme une « Traduction typographique (remplacement de la sphère IBM "Letter Gothic" par la sphère IBM "Symbol 12") ».

Le travail de Perec manifeste donc un total irrespect du texte, explicitement signifié par l'effet d'hyperbole lié au vocabulaire médical présent dans la « table » : il est question de « contaminations » pour les poèmes n. 5 et 10 – « 10 contaminations par la lettre G » et « Contamination nervalienne » – d'une ablation, autrement dit d'atteintes portées à une intégrité biologique<sup>19</sup>. Cet irrespect n'est d'ailleurs pas limité au poème de Verlaine : le poème n. 10 remplace chaque fin de vers de « Gaspard Hauser chante » par les éléments prédicatifs successifs du premier quatrain de « El Desdichado » :

Je suis venu, calme et ténébreux,  
Riche de mes seuls yeux veufs,  
Vers les hommes inconsolés :  
Ils ne m'ont pas trouvé Prince.

À vingt ans un trouble d'Aquitaine  
Sous le nom d'amoureuses tours  
M'a fait trouver belles les abolies :  
Elles ne m'ont pas trouvé seul.

Bien que sans patrie et sans étoile  
Et très brave ne l'étant more,  
J'ai voulu mourir à la lutte :  
La mort ne m'a pas constellé.

Suis-je né trop tôt ou trop porte ?  
Qu'est-ce que je fais en ce soleil ?  
Ô vous tous, ma peine est noire ;  
Priez pour ma mélancolie !

---

15 Notamment pour les quatre premiers poèmes, ainsi nommés dans la table : « Choix d'un autre prénom », « Précision chronologique », « Choix d'un autre sexe » et « Choix d'un autre temps » (« Micro-traductions », *op. cit.*, p. 117).

16 Pour les poèmes n. 7 et 8 : « Inversion de deux vers » et « Permutation des adjectifs ».

17 Pour les poèmes n. 13 et 14 : « Disposition verticale » et « Autre disposition ».

18 Dans les poèmes n. 6 et 11 : « Ablation de la première et de la deuxième rime » et « Suppression des seconds vers de chaque strophe ».

19 Au même titre, dans *La Décomposition* d'Anne Garréta (Grasset, 1999), les meurtres en série donnent figure diégétique à la décomposition rhétorique du texte de la *Recherche*.

On voit que le sonnet de Nerval n'est pas seulement mis en pièces, mais aussi malmené jusque dans la forme de son expression, par les homophonies des vers 10 et 11 : on a « more » pour « morte » – la modification phonique et graphique se doublant ici du passage à une langue autre – et « lutte » pour « luth »<sup>20</sup>.

Ce type de manipulation est d'autant plus sensible que le texte choisi est plus présent dans la mémoire culturelle de ses lecteurs – le titre de ces « Micro-traductions » signale d'ailleurs « Gaspard Hauser » comme un « poème connu ». On invoquera aussi bien ici les poèmes réécrits dans *La Disparition*<sup>21</sup>, et le poème de Goethe soumis à la machine dans le *Hörspiel* du même nom : le recours à des textes emblématiques rend évidemment *visible* la subversion textuelle.

Il semble pourtant que l'irrespect pour le texte soit le plus sensible en un autre lieu : la disposition même du travail de Perec sur la page. Le poème de Verlaine ne jouit en effet de ce point de vue d'aucun privilège, il ne constitue que le premier terme d'une série qui n'est organisée par aucune hiérarchie. La « table » le dit bien, « Gaspard Hauser chante » n'est qu'un « état initial »<sup>22</sup> par rapport auquel seront appréciées les différentes transformations qui suivent. Le poème initial ne ressortit à aucun statut particulier, il est un élément textuel parmi d'autres, dans une série de « variations ». La présence du champ notionnel de l'infime dans le titre – annonçant des « micro-traductions », des « variations discrètes » – en appelle au même type d'interprétation : cette insistance sur la légèreté des transformations opérées met en évidence la grande proximité des variantes par rapport à l'« état initial », tendant ainsi à les donner à lire comme des possibles du poème verlainien.

La pratique oulipienne la plus représentative sur ce point est probablement celle de la « redondance », telle que Queneau la définit à propos des poèmes de Mallarmé : « Si l'on retient les sections rimantes (pas nécessairement réduites à un mot) de certains sonnets de Stéphane Mallarmé, on composera des poèmes haï-kaïsants qui, loin de laisser échapper le sens de l'original, en donneront au contraire, semble-t-il, un lumineux élixir, à tel point qu'on peut se demander si la partie délaissée n'était pas pure redondance »<sup>23</sup>.

---

20 Pour d'autres avatars du même sonnet, on se reportera à Camille Abaclar, *Je suis le ténébreux. 101 avatars de Nerval*, Quintette, 2002.

21 « Brise marine », « Booz endormi », « Recueillement », « Correspondances », « Les Chats » et « Voyelles » paraissent en effet constituer les pièces majeures de la mémoire culturelle française de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle.

22 « Micro-traductions », *op. cit.*, p. 117.

23 Raymond Queneau, « La Redondance chez Phane Armé », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 185.

Ainsi, à partir du sonnet « Quand l'ombre menaça de sa fatale loi », obtient-on l'« élixir » suivant :

Fatale loi  
De mes vertèbres :  
Plafonds funèbres  
En moi

Séduire un roi  
Par les ténèbres  
Célèbres  
De sa foi...

La Terre :  
Moins  
Mystère

Le génie  
Se nie  
Pour témoins<sup>24</sup>

La notion de « redondance » présente bien le « haï-ku » comme un texte virtuel, un possible du sonnet mallarméen simplement manifesté par la lecture de Queneau. De manière générale, la lecture fortement interventionniste mise en œuvre par certaines contraintes tend à être conçue par les Oulipiens sur le mode d'une pluralisation interne du texte, qui en fait émerger des possibles latents<sup>25</sup> – ces variantes actualisées se trouvant assignées par Michelle Grangaud à une opération de traduction : « On pourrait dire aussi que le poème fondu est une entreprise de traduction d'un poème dans sa propre langue. Les poèmes fondus qui composent ce recueil présentent une forme fixe : 5, 7, 5 syllabes, qui est la forme du haïku. Ils proviennent tous d'une autre forme fixe, le sonnet. Ont été ainsi traduits les sonnets des *Regrets* de Du Bellay, des *Trophées* de Heredia, des *Fleurs du mal* de Baudelaire, des *Chimères* de Nerval, et quelques-uns seulement des sonnets de Mallarmé »<sup>26</sup>. Tel quatrain des *Feuilles d'automne* – « Elle court aux forêts où dans l'ombre indécise // Flottent tant de rayons, de murmures, de voix, // Trouve la rêverie au premier arbre assise, // Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois ! » – se trouve ainsi « fondu » :

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 182.

<sup>25</sup> Dès les débuts de l'Oulipo, François Le Lionnais signifiait cette assimilation totale des statuts entre le texte initial et sa variante contrainte : « L'isosyntaxisme permet de remplacer un vrai poème par un autre VRAI poème » (Cité dans Jacques Bens, *OuLiPo 1960-1963*, *op. cit.*, p. 202).

<sup>26</sup> Michelle Grangaud, « Propositions », *Poèmes fondus. Traductions de français en français*, POL, 1997, p. 8.

Tant de forêts flottent,  
L'arbre court, les bois s'en vont  
Ensemble dans l'arbre.<sup>27</sup>

Cette ouverture du texte à des possibles – ruinant l'idée de son unité – est poussée à la limite avec la contrainte S + 7. Le remplacement de chaque substantif par le septième placé à sa suite dans un dictionnaire donné, puisqu'il conserve l'architecture syntaxique du texte initial, est vu comme livrant un nouvel état, jusqu'ici virtuel, de ce dernier : le texte-cible est constamment présenté comme une variante du texte-source, en actualisant une possibilité sous-jacente. Dans les termes de Jean Lescure, inventeur du procédé : « un texte de littérature usinière comme *Caroline chérie* se diapre [ainsi] de nuances intéressantes. [...] Si distinctes que soient ces propositions de celles publiées par La Rochefoucauld, elles demeurent cependant cohérentes à l'humanisme moralisant de leur auteur. Peut-être remarque-t-on toutefois qu'elles le dégagent de sa mondanité et révèlent [...] des énergies qui eussent pu le conduire vers l'objectivité de rapports moins moraux [...] »<sup>28</sup>. Je citerai ici l'une des « Variations sur S + 7 » de Queneau, à partir d'« El Desdichado »<sup>29</sup> :

El Desdonado

Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé  
Le printemps d'Arabie à la tourbe abonnie  
Ma simple étole est molle et mon lynx consterné  
Pose le solen noué de la mélanémie.

Dans l'obi du tombeur toi qui m'as consommé  
Romps-moi le Peïpous et la miss d'Olympie  
La foi qui poignait tant à mon coin désossé  
Et la trempe où la pente à la rosse s'appuie.

Suis-je Ampère ou Phédon ? Luxembourg ou Biton ?  
Mon fruit est roux encor du balai de la peine.  
J'ai riblé dans la grue où nappe la trentaine

Et j'ai trois fois vairé travesti l'Alagnon  
Moissonnant tour à tour sur la mâche d'Ougrée  
Les sourcils de la salle et les cris de la fouée.<sup>30</sup>

27 Cité dans l'*Abrégé de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 54.

28 Jean Lescure, « La Méthode S + 7 », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 144-145.

29 Il s'agit en l'occurrence d'un « A + 1, S + 1, V + 1 fonctionnel », « c'est-à-dire que l'on prend, dans le dictionnaire choisi, l'adjectif, le substantif ou le verbe suivant à la condition qu'il remplisse les mêmes fonctions syntaxiques et prosodiques » (Raymond Queneau, « Variations sur S + 7 », dans *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 147).

30 *Op. cit.*, p. 150. Dans « L'Œdipe (une galerie de personnages) », Jacques Jouet radicalise le procédé de Lescure en proposant « de composer un texte en deux parties, la première étant



Si les contraintes de transformation remettent en cause l'identité du texte, les contraintes combinatoires s'attaquent à un autre aspect de sa nécessité : sa monumentalité<sup>31</sup>.

Les contraintes combinatoires, en effet, produisent par définition un texte mobile. Cette mobilité était d'ailleurs matérielle dans l'édition originale des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, dont la configuration est ainsi décrite dans la notice de l'édition de la Pléiade : « Chaque vers de chacun des dix sonnets est découpé et figure sur une languette, l'ensemble de ces languettes étant rattaché à une marge qui les empêche de se détacher. Pour faire fonctionner le système, on peut retourner le livre et passer entre les languettes une aiguille à tricoter. En le retournant à l'endroit, on trouvera sur la page de droite quatorze languettes, c'est-à-dire quatorze vers formant un sonnet, issus du hasard qui aura conduit l'aiguille »<sup>32</sup>. Dans la multiplicité des combinaisons possibles, c'est l'intervention du lecteur qui sélectionne, à chaque lecture, un apparaître particulier du texte – qui n'a donc strictement aucune existence en dehors de la lecture qui en est faite. Les dix sonnets « de base »<sup>33</sup> donnés par l'édition de la Pléiade ne jouissent en droit d'aucun statut qui leur serait propre, même si l'inaccessibilité du texte combinatoire dans son ensemble à l'appréhension humaine rend évidemment inévitable, du point de vue de l'écriture, la composition d'un nombre donné de sonnets initiaux.

Les *Cent mille milliards de poèmes* renchérissent sur le rejet de l'essentialisme propre à toute œuvre combinatoire : la disproportion entre l'ampleur de leur combinatoire et le temps de la vie humaine produit un texte non seulement multiple, mais immaîtrisable dans sa totalité. Comme le note Queneau dans son « Mode d'emploi » : « En comptant 45 secondes pour lire un sonnet [...] à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture [...] »<sup>34</sup>. Le texte alors se dérobe, il n'est plus monumentalité mémorisable, mais entité insaisissable hors de son appréhension fragmentaire par une lecture toujours particulière. Queneau a bien pu

---

le S – 7 de la seconde qui est, à son tour, le S + 7 de la première » (Jacques Jouet, « L'Œdipe (une galerie de personnages) », *La Bibliothèque oulipienne*, Seghers, 1990, tome II, p. 202). La composition simultanée des deux parties anéantit toute primauté – fût-elle purement ordinaire – de l'une sur l'autre. La conception d'un « S – 7 » introduit une réversibilité qui rend impossible la distinction entre « état initial » et variation, et annule donc toute idée d'une identité stable du texte.

31 « Le texte investi de cette autorité en tant que savoir mémorisé nous renvoie évidemment à l'idée de monument. [...] la dimension monumentale du texte et sa capacité à être cité sont les deux faces de son exemplarité » (Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Le Seuil, 1995, p. 37-38).

32 Claude Debon, Notice des *Cent mille milliards de poèmes*, dans Raymond Queneau, *Œuvres complètes*, tome I (Poésies), Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1319.

33 Claude Debon, Notice, *op. cit.*, p. 1316.

34 *Op. cit.*, p. 334.

travailler sur dix sonnets « de base », le *texte des Cent mille milliards de poèmes*, jamais écrit par personne, est, lui, proprement illisible.

Le discours oulipien doue ainsi le texte contraint d'une extrême mobilité (matériellement réalisée par l'édition originale des *Cent mille milliards de poèmes*), qui manifeste dynamiquement, refusant par là toute monumentalité, sa pluralité interne – celle-ci tenant le cas échéant aux manipulations irrespectueuses d'une lecture massivement interventionniste<sup>35</sup>. C'est dire que le texte oulipien apparaît comme un texte pluriel et mobile, non monumental, rhétorique en somme.

### *Case aveugle, clinamen, mauvaise foi*

Pourtant, l'Oulipo – ou faut-il dire : les Oulipiens ? – ne renonce(nt) pas à l'œuvre. En témoignent clairement tels propos de Perec, qui posent une nette dichotomie entre l'œuvre et l'exercice : Perec évoque dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner « les textes à contraintes dures (oulipiennes) que je fais un peu comme un pianiste fait ses gammes »<sup>36</sup>.

Perec retrouve ainsi obliquement l'absence d'œuvre proclamée par les fondateurs de l'Oulipo, mais dans la visée expresse de celle-ci : la pratique de la contrainte, qui produit des « textes oulipiens » (Roubaud) l'illustrant, devient la préparation et la condition de possibilité de l'œuvre, qui, essentiellement, s'oppose à l'idée de « contrainte dure ». Le discours oulipien est forcé – nous avons vu que la contrainte oulipienne était précisément conçue comme offerte à l'investissement du poète – pour aboutir à l'antithèse de la « gamme » et de l'œuvre. La liberté, celle du scripteur dans ce contexte, devient le critère définitoire de l'œuvre.

Cette focalisation sur l'œuvre, toujours monumentale et unitaire, équivaut à une réduction drastique du jeu rhétorique des possibles, qui se repère aussi bien dans les textes – l'œuvre signée du nom de son auteur est indiscutablement valorisée par rapport à l'exercice, souvent anonyme<sup>37</sup>, recueilli dans les ouvrages collectifs – que du point de vue théorique, où l'on passe de l'invention des possibles à la continuité généalogique du *plagiat par anticipation*, qui tend à induire la fiction rétrospective d'une nécessité

---

35 Dans « Trompe l'œil » de Perec, en revanche, recueil de poèmes dont les arrangements lexicaux peuvent faire sens en anglais aussi bien qu'en français (*La Clôture et autres poèmes*, Hachette / POL, 1980, p. 29-36), la dualité interne du texte est inhérente à sa constitution lexico-syntaxique, et ne requiert pas de manipulations discursives supplémentaires de la part du lecteur.

36 *L'Arc*, n°76, 1979, p. 6.

37 En particulier dans l'*Atlas de littérature potentielle*, qui prend modèle sur les ouvrages de Bourbaki, et dans l'*Abrégé de littérature potentielle*.

historique de l'invention poétique. On peut citer ici la « méthode dite de l'oulipien démasqué », proposée par Jacques Jouet, qui repose sur l'idée que « tout texte est un plagiat par anticipation d'une contrainte potentielle »<sup>38</sup>. La potentialité se trouve alors au service de la construction d'une fiction historique fondée sur une unité tellement forte de la littérature qu'elle se résout en nécessité.

Or, cette promotion de l'œuvre monumentale, qui retrouve la figure du Livre romantique, suppose l'intervention d'un garant (*auctor*), propre à gager sur son *autorité* l'unité forte d'un texte qu'on appellera dès lors, avec Michel Charles, scolastique<sup>39</sup>. Je ferai l'hypothèse que c'est précisément à cette fin que l'Oulipo élabore le dispositif du *clinamen*, case blanche introduite dans la structure pour lui conférer la part de jeu (au sens mécanique du terme) capable de garantir au moyen de la subjectivité de l'auteur l'unité monumentale de l'œuvre.

L'idée d'un jeu comme espacement de la contrainte, qui fait surgir ce qui n'était pas déterminé par elle, est présente dès l'origine dans la réflexion oulipienne. François Le Lionnais pose ainsi dans la douzième circulaire recueillie par Jacques Bens « la nécessité d'une certaine liberté » : « Il y a neuf ou dix siècles, quand un littérateur potentiel a proposé la forme du sonnet, il a laissé, à travers certains procédés mécaniques, la possibilité d'un choix »<sup>40</sup>.

La « nécessité d'une liberté » prend la forme du choix, généralement désigné par le terme lucrétien de *clinamen*. On peut essayer de retracer la généalogie proprement oulipienne du concept. Si le terme lui-même n'est pas présent dans les comptes rendus publiés par Jacques Bens, la thématique d'un jeu de la structure, en revanche, l'est à maintes reprises. La notion lucrétienne fut en effet chère au Collège de pataphysique (dont l'Oulipo constitue une sous-commission), et notamment à Jarry<sup>41</sup>. Queneau introduit un *clinamen*, sans lui donner son nom – il relie alors le jeu de la structure à un modèle musical – dans la genèse des *Derniers Jours* (publié en 1936) : « J'ai dit plus haut que le nombre des *Derniers Jours* était 49, bien que, tel

---

38 Jacques Jouet, « L'Oulipien démasqué », *La Bibliothèque oulipienne*, Paris, Seghers, 1990, tome III, p. 15-16.

39 Voir notamment Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985.

40 Jacques Bens, *OuLiPo 1960-1963, op. cit.*, p. 77.

41 Le chapitre XXXIV du livre VI des *Gestes et opinions du docteur Faustroll* est intitulé « Clinamen », et le concept y représente (pour faire bref) la possibilité de toute capacité créatrice (Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Paris, Gallimard, 1980, p. 88-94).

qu'il a été publié, il ne comprenne que 38 chapitres. C'est que j'ai enlevé l'échafaudage et syncopé le rythme »<sup>42</sup>.

C'est Perec, toutefois, qui paraît lui avoir donné sa place centrale dans le discours oulipien. Le terme est utilisé pour la première fois dans un entretien avec Ewa Pawlikowska : « Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anticontrainte dedans [...]. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu. [...] il faut un *clinamen*. » Perec invoque alors la philosophie d'Épicure et ajoute : « Le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre »<sup>43</sup>. Perec donne ainsi à l'idée de *clinamen* une valeur proprement ontologique : de même que, chez Lucrèce, l'existence effective du monde n'est pensable que grâce à l'intervention du *clinamen*, l'existence de l'œuvre contrainte n'est possible comme telle que par le « jeu » du système.

Or, ce « jeu » dans le système est immédiatement rattaché à l'idée de « génie », étroitement et évidemment liée à l'idéologie romantique, représentant en l'occurrence une extrémisation de la conception subjective (personnelle) de l'art, dominante dans notre culture depuis le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Perec conclut en effet son propos par une référence qui lui est chère : « Selon Klee, “le génie, c'est l'erreur dans le système” »<sup>45</sup>. Le « jeu » apparaît donc comme ce qui permet au génie de faire saillie dans les interstices du système de contraintes : le passage de l'exercice à l'œuvre se trouve déterminé par un adoucissement de la contrainte, qui ouvre par le « jeu » un infime espacement au « génie » sans lequel l'œuvre ne serait pas.

Je formulerai ici une hypothèse générale : la coprésence paradoxale, dans les écrits oulipiens, d'un rejet de l'« expressionnisme » et d'une thématique du choix conçu comme intervention de l'auteur pourrait être reliée à la très grande difficulté du xx<sup>e</sup> siècle à penser le sujet créateur, dans la mesure où, après la diffusion du freudisme, du marxisme, du structuralisme..., le concept même de sujet n'est plus guère mobilisable, ou du moins plus dans les termes dans lesquels il était traditionnellement compris, alors que l'esthétique est

42 Raymond Queneau, « Technique du roman », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Idées », 1965, p. 33.

43 Georges Perec, Entretien avec Ewa Pawlikowska, *Littératures*, Toulouse, n°7, 1983, p. 70. Il s'agit plutôt de la philosophie lucrétienne, dans la mesure où la notion de « déclinaison » (en grec *paregklisis*) n'est présente dans aucun des fragments d'Épicure que nous avons conservés.

44 Et plus précisément depuis Politen, selon Jean Lecoite : « C'est [...] avec Politen que va se dégager de la doctrine néo-platonicienne du génie inspiré une philosophie du style pleinement constitutive de la modernité critique : désormais le regard critique s'émancipe entièrement de la perspective hiérarchique, se centre sur l'individualité de l'écrivain dans ce qu'elle a d'irréductible et s'oriente résolument dans la voie du subjectivisme » (Jean Lecoite, *L'Idéal et la Différence. La Perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 316-317).

45 Entretien avec Ewa Pawlikowska, *op. cit.*, p. 70.

encore largement conçue dans une relation essentielle à l'intentionnalité. Le *clinamen* fonctionnerait donc, dans ces conditions, comme un *ersatz* théorique capable de figurer, du fait de son emprunt à une tradition antique, une intentionnalité qui ne soit pas immédiatement comprise comme expressivité.

La distorsion ainsi infligée à la pensée lucrétienne est considérable. Le *clinamen* ressortit en effet chez Lucrèce à la structure atomique des choses : il s'agit d'une « déclinaison » qui caractérise le mouvement des atomes<sup>46</sup>. Lucrèce ne paraît pas poser un réalisme de cette « déclinaison » : le *clinamen* a bien plutôt le statut d'un concept, appuyé sur une autorité de la connaissance qui se fonde, en dernière analyse, sur le témoignage des sens. Il est, dans une perspective génétique, la condition de possibilité, logiquement nécessaire, de la compréhension de l'existence du réel comme tel :

[...] dans la chute qui les emporte, en vertu de leur poids, tout droit à travers le vide, en un temps indécis, en des lieux indécis, les atomes dévient un peu ; juste de quoi dire que le mouvement est modifié. Sans cette déclinaison, tous, comme gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas dans le vide infini. Entre eux nulle rencontre, nul choc possible. La nature n'aurait donc jamais rien créé.

[...] et si par leur déclinaison les atomes ne prennent l'initiative d'un mouvement qui brise les lois du destin et empêche les causes de se succéder à l'infini, libres par toute la terre, d'où vient aux êtres vivants, d'où vient, dis-je, cette volonté arrachée aux destins qui nous permet d'aller où nous conduit notre plaisir et d'infléchir nous aussi nos mouvements, non pas en un moment ni en un lieu fixés mais suivant l'intention de notre seul esprit ?<sup>47</sup>

L'Oulipo réutilise ainsi le concept de *clinamen* en modifiant son extension : alors que la « déclinaison » lucrétienne s'applique exclusivement à la structure atomique du réel, le *clinamen* oulipien apparaît comme un « jeu » introduit dans une structure verbale par l'auteur lui-même, et par là comme une trace de sa liberté subjective. L'Oulipo confond donc le *clinamen* avec ce qui en est logiquement la conséquence sur le plan éthique : l'existence de la liberté.

C'est dire que sa reprise du concept semble fort ambiguë dans sa portée : le *clinamen* est rattaché par son arrière-plan théorique à la construction d'une figure de scripteur grand manipulateur des signes et des formes, inscrit

---

46 Il faut cependant noter que les atomes en question – en grec, *stoikheia* – sont chez les atomistes grecs explicitement comparés aux lettres de l'alphabet (voir Jesper Svenbro, « La Grèce archaïque et classique. L'Invention de la lecture silencieuse », dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier [éditeurs], *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p. 71). En reprenant à Lucrèce la notion de *clinamen*, l'Oulipo ferait donc sien, en totale cohérence avec la pensée originelle des atomistes grecs, le postulat de l'homologie entre élémentaire cosmique et élémentaire linguistique.

47 Lucrèce, *De rerum natura*, Paris, Aubier, 1993, chant II, vers 217-224 et 253-260, p. 127-129.

dans l'immanence d'un donné langagier<sup>48</sup>, tout en fonctionnant dans sa distorsion oulipienne comme le moyen et la trace d'une certaine expression de l'auteur.

On comprend alors que son intérêt, dans la perspective oulipienne, réside précisément dans cette ambiguïté : le *clinamen* permet de conserver une idéologie de la création subjective qui ne signifie pas explicitement l'intervention d'une transcendance dans le procès de l'écriture.

Je me propose d'examiner, de ce point de vue, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

On peut en effet considérer que le « *clinamen* réglé »<sup>49</sup> qui apparaît dans le « romans » perecquien renchérit sur cette ambiguïté, dans la mesure où il prétend intégrer l'arbitraire auctorial à l'univers des contraintes.

Rappelons quelques données du dispositif contraint de *La Vie mode d'emploi*. Perec établit 42 listes d'éléments devant figurer obligatoirement dans tel ou tel chapitre, désignées par leur intitulé<sup>50</sup>, les trente-neuvième et quarantième étant, respectivement, « manque » et « faux » :

MANQUE et FAUX sont des méta-contraintes : elles modifient le fonctionnement du cahier des charges. Leurs 10 éléments, numérotés de 1 à 10, correspondent aux 10 groupes de quatre contraintes numérotés verticalement et à gauche de 1 à 10.

Quand un groupe est soumis au MANQUE, une des quatre contraintes de ce groupe n'est pas respectée. Le choix de la contrainte dans le groupe est libre.

Quand un groupe est soumis au FAUX, l'élément imposé par une des quatre contraintes de ce groupe est remplacé par un autre élément de la même liste. Comme dans le cas précédent, le choix de la contrainte dans le groupe est libre.

MANQUE et FAUX permettent un *clinamen* programmé et combinent calcul (le choix du groupe est déterminé par un bi-carré latin<sup>51</sup>) et liberté (le choix de la contrainte dans le groupe dépend de la volonté du scripteur).

48 Dans le *De rerum natura*, la nécessité du concept de *clinamen* prend son origine dans le refus épicurien de la spéculation sur le commencement : le *clinamen* permet de penser la constitution de mondes sans faire appel à une instance transcendante, en partant d'un matériau atomique toujours déjà là.

49 Bernard Magné, « De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte », *Études littéraires*, vol. 23, n°1-2, université Laval (Québec), été-automne 1990, p. 18.

50 Par exemple, « position », « activité », « musiques », « tableaux »...

51 Du point de vue de la terminologie, l'Oulipo a d'abord parlé de « carré bi-latin ». Claude Berge et Éric Beaumatin précisent : « [“Carré bi-latin” et “bi-carré latin”] ne conviennent ni l'un ni l'autre, et l'expression utilisée par les statisticiens est : “paire de carrés latins orthogonaux” ». (Claude Berge et Éric Beaumatin, « Georges Perec et la Combinatoire », *Mélanges, Cahiers Georges Perec*, n°4, *op. cit.*, p. 86).

Dans la mesure où MANQUE et FAUX appartiennent au groupe 10, ces contraintes peuvent se trouver soumises à elles-mêmes : ce sont des contraintes récursives.<sup>52</sup>

On voit que le *clinamen* constitue dans *La Vie mode d'emploi* une construction doublement retorse : la déviation, définitoire du concept, est intégrée au système des contraintes, et ce, totalement, puisqu'un principe de récursivité est appliqué ; cette déviation obligée comprend à son tour un espace de liberté. Comme l'écrit Bernard Magné, «[...] ce *clinamen* réglé obéit au principe [...] de la "zone libre" et intègre en son sein une sorte d'autoclinamen de second degré »<sup>53</sup>.

Or, ce redoublement formel, qui refuse un réglage *a priori* de l'écart, va de pair avec un *clinamen* beaucoup plus manifeste : il manque un chapitre, c'est-à-dire une pièce, dans le roman, dans l'immeuble. Je citerai la présentation, par l'auteur, du projet du roman :

[...] je m'aperçus que le plan de mon immeuble en coupe et le schéma du bi-carré pouvaient fort bien coïncider ; chaque pièce de l'immeuble serait une des cases du bi-carré et un des chapitres du livre ; les permutations engendrées par la structure détermineraient les éléments constitutifs de chaque chapitre [...]. [...] Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier [...] ; il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. [...] Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10/10. J'y suis parvenu par tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. [...] On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est la seule responsable.<sup>54</sup>

---

52 Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « Une machine à raconter des histoires », préface à Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éditions du CNRS / Zulma, 1993, p. 19-20. Précisons ce qu'il advient lorsque la récursivité s'applique : « Chaque fois que le réglage d'ensemble prévoit MANQUE et/ou FAUX en 10, le scripteur peut donc décider de choisir par exemple un FAUX du FAUX. [...] Dans ce cas, il recourt à une logique un peu particulière : le FAUX du FAUX n'aboutit nullement à un VRAI, ce qui reviendrait à annuler les effets du *clinamen* réglé, mais [...] déplace l'impact du FAUX sur un autre groupe de quatre unités » (Bernard Magné, « De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte », *op. cit.*, p. 19).

53 « De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte », *loc. cit.*

54 Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », dans *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 337-390.

Cette petite fille apparaît au vers 100 du *Compendium* du chapitre LI : « La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu »<sup>55</sup>, où elle constitue une double métaphore spéculaire : elle signale au vers 100 la suppression qui empêchera le roman d'atteindre les cent chapitres prévus, et « mord dans un *coin* de son petit-beurre [...] parce que le chapitre manquant correspond à la cave du *coin* inférieur gauche de l'immeuble »<sup>56</sup>.

La case blanche de l'« échiquier » de *La Vie mode d'emploi* confère ainsi une portée précise au « jeu » subjectif permis par le double *clinamen* du système de contraintes, en donnant au roman la forme du tombeau. *La Vie mode d'emploi*, en effet, constitue son unité, gagée sur l'auteur qui en assume le cahier des charges, en y intégrant littéralement une case vide. On proposera d'y lire la désignation, nécessairement indirecte, d'un lieu par définition infigurable : la tombe de la mère disparue à Auschwitz (« Ma mère n'a pas de tombe », écrivait Perec dans *W ou le Souvenir d'enfance*<sup>57</sup>). Le monument textuel – et *La Vie mode d'emploi* offre bien à ses lecteurs une véritable somme romanesque – fait alors retour à l'étymologie : le roman prend la forme du *tombeau*, ou plutôt du cénotaphe, du corps de la mère.

Le dispositif idéologique du *clinamen* oulipien, manifestation structurale d'une mauvaise foi rhétorique certaine en tant qu'il est défini comme la case blanche, la part de jeu propre à gager sur la subjectivité de l'auteur l'unité forte du texte scolastique, se trouve ainsi réapproprié par le roman perecquien dans une perspective spécifique : il fait au fond de *La Vie mode d'emploi* une machine textuelle à conjurer le vide, l'impensable, en l'intégrant, sous forme de manque, à une structure unitaire – faisant, comme l'écrit Perec, « de ce rien [...] un trou »<sup>58</sup> – comme si l'ensemble n'existait que pour faire place et rendre figurable ce vide essentiel.

C'est dire que la case aveugle, alors, n'est pas tant le manque signifiant l'ouverture de la poétique à une fécondité rhétorique – ce que laissait légitimement attendre le discours oulipien – que, paradoxalement, le moyen formel de réinscrire le texte dans l'ordre scolastique de l'œuvre. La case blanche du *clinamen* marque ainsi, sinon un aveuglement, du moins la mauvaise foi d'un discours, en constituant l'espace où se manifeste la dissolution de la rhétorique oulipienne dans l'ordre du commentaire.

---

55 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978 ; repris par Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 295.

56 Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 44.

57 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; repris par Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 57.

58 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 48.



### *Pour conclure*

À l'exception notable des *Cent mille milliards de poèmes*, le texte oulipien tend à adopter la forme close de l'œuvre unitaire. Cette filiation scolastique est d'autant plus remarquable que le texte contraint semblait *a priori* devoir s'y dérober : c'est notamment le cas des hypertextes, et des textes produits par des ordinateurs. Je privilégierai ici ce dernier type, à partir de l'expérience de « fabrication en série de l'aphorisme » proposée par Marcel Bénabou<sup>59</sup>.

Dans l'*Atlas de littérature potentielle*, Marcel Bénabou prélève une collection déterminée des « produits innombrables » de l'ordinateur<sup>60</sup>, composée par un utilisateur, Jean Lescure.

Voici ces « Aphorismes de Jean Lescure » :

Temps délivre de matière, mais qui nous délivrera d'oubli

Mieux vaut négation avec mémoire que temps avec oubli

Un temps pour l'enfance, un temps pour la négation,

Un temps pour l'enfance de la négation

Derrière le corps il n'y a souvent que fin

Quand harmonie nous quitte, c'est que bonheur n'est pas loin

Il y a du corps dans le rythme mais jamais dans le passé

Mieux vaut matière avec avenir que forme avec mystère

Science sans conflit n'est que guerre sans amour

Il est plus aisé de supporter la matière que le plaisir

On renonce plus aisément à l'honneur qu'à la raison

Le bonheur est dans le présent, non dans la beauté

Mieux vaut mesure avec présent que raison avec écriture

Le dispositif mis en place dans l'*Atlas de littérature potentielle* diffère ainsi notablement de celui de *La Bibliothèque oulipienne*, où la présentation de Marcel Bénabou, dépourvue de toute considération littéraire, se terminait par ces mots : « Au lecteur maintenant de se mettre au travail : la philosophie, comme la poésie, doit être faite par tous »<sup>61</sup>. Ce qu'on glosera de la

---

59 Marcel Bénabou, « Un aphorisme peut en cacher un autre », *La Bibliothèque oulipienne*, Seghers, 1990, tome I, p. 253 ; très partiellement repris dans l'*Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 377.

60 « Un aphorisme peut en cacher un autre », *op. cit.*, p. 254.

61 *Op. cit.*, p. 269.

manière suivante : la philosophie est comme la poésie, ce que redit implicitement le rapport intertextuel avec Lautréamont, mais la comparaison dit en même temps la distance : la philosophie n'est pas la poésie ; ces aphorismes ne participent pas de la littérature.

Dans l'*Atlas*, en revanche, la collection d'aphorismes est transformée en poème. Et cette transformation est rendue possible par un procédé unique, mais massif : l'extraction des « aphorismes de Jean Lescure » de l'ensemble des « produits innombrables », leur présentation, isolés sur la page, sous le titre qui les désigne. Dès lors, l'effet de liste disparaît, au profit du *topos* de la clôture poétique : les aphorismes de Lescure sont constitués en texte.

De fait, leur lecture comme tels ne semble pas problématique, leur littérisation reposant manifestement sur des phénomènes d'intertextualité : la mémoire poétique du lecteur est constamment sollicitée à la lecture de ces aphorismes. Il s'agit d'abord d'une mémoire métrique : le rythme de l'alexandrin reparait de temps à autre, au « vers » 2, au « vers » 6. Le vers 2 est intéressant de ce point de vue, puisque la lecture de sa première partie comme hémistiche d'alexandrin implique une diérèse sur « négation », phénomène qui connote précisément une diction poétique : le choix du modèle métrique paraît alors deux fois rémunéré. Le lecteur retrouve des rimes, pauvre entre « fin » et « loin », du même au même avec « oubli », et peut-être avec « négation », l'importance du fragment en retrait rendant possible sa lecture comme un vers. Au vers 8, la parenté phonique entre « matière » et « mystère » inscrit la suggestion d'un vers léonin. En outre, les répétitions lexicales (« matière », « corps »), la reprise de patrons syntaxiques (l'anaphore de « mieux vaut »), la présence d'isotopies bien constituées – autour de la matière, du temps, du corps – confèrent à cet écrit une structure de texte. Enfin, la présence du terme d'« écriture », fortement mis en valeur par sa place à l'*explicit*, induit la construction d'une isotopie scripturale de connotation, par la reprise interprétative de termes polysémiques susceptibles d'être articulés au champ notionnel du littéraire : « négation », « rythme », « forme ». La production d'un discours spéculaire vient sceller la lecture comme texte de la liste.

Or, la production d'une œuvre par ordinateur n'engage pas, *en tant qu'elle est écriture*, d'intentionnalité : de l'écrit advient quand, du fait de l'intervention d'un utilisateur, des lexies de la base de données viennent actualiser une structure. On ne peut donc concevoir d'identité à soi de l'écrit produit, ses seuls traits définitoires étant justement non discursifs. Le titre donné par Marcel Bénabou à l'ensemble de l'expérience – « Un aphorisme peut en cacher un autre » – pourra continuer à jouer son rôle quel que soit l'arrangement lexico-syntaxique qui se déploie sur la page. La production discursive de l'ordinateur, étant sans limite assignée (« innombrable ») – ce que formule le titre choisi : un aphorisme peut, de fait, toujours en cacher un

autre – est aussi sans actualisation déterminée ; elle est, par conséquent, en retournant à l'acception marquée du terme, sans texte : même s'il peut bien produire des suites lexico-syntaxiques, un ordinateur ne produit jamais du *texte*.

Une question, dès lors, très simple : comment concilier ces réflexions avec la lecture poétique que j'ai proposée des « Aphorismes de Jean Lescure » ? On répondra que, dans ce cas, les jeux étaient déjà faits : la sélection de la liste d'« aphorismes » – c'est-à-dire l'intervention *in fine* d'une intentionnalité – impliquait d'emblée sa textualisation.

La production d'une telle fiction de texte s'inscrit dans le projet de constituer un *Atlas de littérature potentielle*, c'est-à-dire un volume destiné à une collection « grand public » (« Idées », Gallimard), qui rompt avec la diffusion beaucoup plus restreinte de *La Bibliothèque oulipienne*. Ceci implique, de manière centrale, la notion de lisibilité : si l'écrit doit se faire texte, c'est bien parce que l'inscription du discours dans l'ordre du commentaire représente une condition *nécessaire* de sa lisibilité.

En ce sens, on peut dire que la virtualité caractérise en propre la rhétorique spéculative de l'Oulipo, dans une mauvaise foi qui se réduit au fond à l'ambivalence historique d'une pratique rhétorique inscrite dans un contexte scolastique<sup>62</sup> : la littérature qui définit l'activité de l'Ouvroir ne peut que situer sa prospective poétique dans l'ordre *lisible* du commentaire.

Christelle Reggiani  
*Université de Paris 4 – Sorbonne*

---

62 Une tension historique dont témoigne clairement, *in nuce*, la dénomination paradoxale de « plagiat par anticipation ».



## « Monde des possibles » et possibles narratifs dans *À La Recherche du temps perdu*

Ce n'est pas un hasard si le roman de Proust a fourni la matière de nombre d'analyses à Michel Charles dans son *Introduction à l'étude des textes*<sup>1</sup>, où est envisagée une méthode d'exploration du texte littéraire à partir des « textes possibles » qui le hantent et l'environnent, comme autant de « textes fantômes », de variations, ou de réécritures du « texte réel ». En effet, *À la recherche du temps perdu* constitue un objet privilégié pour une réflexion sur les possibles d'écriture.

D'abord, par son vaste matériau génétique, dont le rôle est d'autant plus important que le roman demeure inachevé, puisque Proust n'a pu valider de son vivant les éditions des derniers tomes de son œuvre – *Albertine disparue*, en particulier, était en plein remaniement au moment de la mort de l'écrivain<sup>2</sup>. Cet inachèvement se traduit dans le texte par la présence de nombreuses amorces de récits, plus ou moins développés et abandonnés en cours de route, ainsi que par la coexistence de fils narratifs contradictoires. Ces « possibles narratifs » qui caractérisent la genèse du roman prolifèrent comme autant de traces insistantes des autres directions que l'œuvre aurait pu prendre.

Ensuite, par son rapport problématique au genre romanesque : la *Recherche* se situerait quelque part dans la fameuse diagonale du tableau établi par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* pour rendre compte des différents cas possibles de récits autodiégétiques à la première personne<sup>3</sup> – « diagonale montante qui comprend les deux cases aveugles et la case centrale [et qui] trace donc une zone d'indétermination (du “ni l'un ni l'autre” de la case centrale au “les deux à la fois” des cases aveugles) ».

---

1 M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995.

2 Pour une synthèse de l'histoire du texte d'*Albertine disparue*, voir le compte rendu de la nouvelle édition intégrale d'*Albertine disparue. Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III*, établie, présentée et annotée par Jean Milly, Paris, GF-Flammarion, 2003, que nous avons publié dans *Acta Fabula*, revue des parutions en théorie littéraire du site Fabula : M. Lavault, « L'*Albertine disparue* de J. Milly : ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », <http://www.fabula.org/revue/cr/412.php>.

3 Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 32.

Nom du personnage ® Pacte	<sup>1</sup> Nom de l'auteur	= 0	= Nom de l'auteur
romanesque	1a ROMAN	2a ROMAN	
= 0	1b ROMAN	2b Indéterminé -----	3a <u>AUTOBIO.</u>
Autobio - graphique		2c <u>AUTOBIO.</u>	3b <u>AUTOBIO.</u>

Philippe Lejeune hésite à situer le cas de la *Recherche* dans la case qui se trouve à l'intersection des colonnes « Nom du personnage = 0 » et « Pacte romanesque » pour deux raisons : « d'une part, le pacte romanesque n'est pas clairement indiqué au début du livre » ; de l'autre, s'il est vrai que le héros-narrateur n'a aucun nom, le narrateur propose de donner à son narrateur le prénom de l'auteur, dans un passage extrêmement ambigu que Lejeune interprète, à juste titre, comme une « bizarre intrusion d'auteur [qui] fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu »<sup>4</sup>. L'ambiguïté de ce passage témoigne de l'embarras de Proust face à l'utilisation de la première personne du singulier et du risque qu'elle comporte, c'est-à-dire l'identification entre le héros-narrateur et l'auteur. Il conçoit la *Recherche* sur le mode du « les deux à la fois » – à la fois roman et autobiographie, récit d'un « narrateur qui dit “je” et qui n'est pas toujours moi »<sup>5</sup> –, voire du « ni l'un ni l'autre » ; le texte garde les traces de cette hésitation entre deux projets en multipliant les incohérences narratives, qui sont autant de marques de la réticence de Proust à abandonner l'omniscience d'un narrateur hétérodiégétique (comme c'est le cas dans *Jean Santeuil*).

Enfin, et c'est à mes yeux le point le plus important, le seul que je traiterai ici, il me semble que la narration proustienne, principalement dans ce qu'il est convenu d'appeler le « roman d'Albertine », est le lieu d'une mise en fiction du processus de création romanesque, conçu comme opération d'une série de choix parmi une multiplicité de possibles narratifs : d'un côté, l'activité fabulatrice – j'appelle ainsi la création de scénarios imaginaires, de « mondes possibles » à partir d'éléments de la réalité – est thématisée par le roman ; de l'autre, le narrateur proustien exhibe délibérément le fonctionnement du processus d'écriture romanesque en se montrant lui-même dans la double position de lecteur et de créateur du « roman d'Albertine » ; ainsi, le

4 *Op. cit.*, p. 29.

5 « À propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 599.

narrateur fictionnalise à la fois le geste herméneutique accompli par tout lecteur de roman et le geste d'écriture du romancier qui, à tout moment de son récit, fait le choix, parmi plusieurs textes possibles, d'une possibilité narrative qui engage la suite de son récit.

### *Le « monde des possibles » ou la mise en scène de l'activité fabulatrice*

#### **Désir d'intrigues amoureuses, désir de récits**

Pour le narrateur de la *Recherche*, qui se plaît à exhiber les virtualités de la trame romanesque, chaque rencontre avec une jeune femme inconnue, aussi fugitive soit-elle, est le lieu d'un départ potentiel d'intrigue. Le narrateur proustien fait ainsi surgir, puis délaisse, au fil de son récit de multiples promesses d'amour esquissées comme autant de promesses d'intrigues, de virtualités narratives non réalisées. Ainsi des jeunes filles que le héros aperçoit furtivement lors des promenades en automobile qu'il fait avec Albertine dans *La Prisonnière* :

J'avais à peine le temps d'apercevoir [...] une jeune fruitière, une crémière, debout devant sa porte, illuminée par le beau temps, comme une héroïne que mon désir suffisait à engager dans des péripéties délicieuses au seuil d'un roman que je ne connaissais pas (III, 672).<sup>6</sup>

Dans les *Jeunes Filles en fleurs*, le héros croise une jeune fille qui ressemble fortement à Albertine et dont le regard hardi amorce dans son imagination une aventure qui n'aura pas de suite : « cette jeune fille aux grosses joues qui me regarda si hardiment au coin de la petite rue et de la plage et *par qui je crois que j'aurais pu être aimé*<sup>7</sup>, au sens strict du mot revoir, je ne l'ai jamais revue » (II, p. 202). La proposition relative signale ici le départ d'une possible intrigue, sur le mode du « Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais ! » du poème baudelairien « À une passante ».

Dans le poème de Baudelaire comme pour le narrateur proustien, c'est bien le regard de la femme croisée qui suscite le désir amoureux, qui est toujours en même temps désir d'intrigues, désir « d'ébaucher de nouveaux romans » (III, 886) : chaque silhouette aperçue, chaque visage féminin qui s'offre aux regards du héros renferme le secret d'une vie inconnue qu'il aimerait pénétrer, la matière d'un roman à possibilités multiples qu'il se plaît à imaginer. Ainsi, la première évocation des jeunes filles de la petite bande de Balbec, dans les *Jeunes Filles en fleurs*, lie le désir sensuel

6 Toutes nos références renvoient à l'édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

7 C'est nous qui soulignons.

éprouvé par le héros à son désir de possession de la vie d'autrui, à tel point que son désir de possession physique rejoint sa quête intellectuelle du plaisir esthétique :

Ni parmi les actrices, ou les paysannes, ou les demoiselles de pensionnat religieux, je n'avais rien vu d'aussi beau, imprégné d'autant d'inconnu, aussi inestimablement précieux, aussi vraisemblablement inaccessible. Elles [les jeunes filles en fleurs] étaient, du bonheur inconnu et possible de la vie, un exemplaire si délicieux et en si parfait état, que c'était presque pour des raisons intellectuelles que j'étais désespéré de ne pas faire dans des conditions uniques, ne laissant aucune place à l'erreur possible, l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté qu'on désire et qu'on se console de ne posséder jamais en demandant du plaisir [...] à des femmes qu'on n'a pas désirées, si bien qu'on meurt sans avoir jamais su ce qu'était cet autre plaisir. (II, 155-156)

Son désir pour les jeunes filles de la petite bande est ici décrit comme le désir de faire l'expérience – et le mot est à prendre au sens d'expérience scientifique – « du bonheur inconnu et *possible*<sup>8</sup> de la vie » : « expérience de pensée » en quelque sorte, assimilable à l'expérience que fait tout lecteur de roman lorsque la fiction lui permet d'expérimenter des possibles non réalisés dans son existence<sup>9</sup>.

### Monde réel et « monde des possibles »

À partir de *Sodome et Gomorrhe II*, c'est la jalousie qui, suspectant derrière chaque parcelle de la vie de la femme aimée une intrigue inconnue, suscite la fabulation romanesque du héros, conçue comme déploiement de toutes les virtualités que le réel contient en germe :

Ces êtres intellectuels et sensibles [parmi lesquels se range le héros] [...] vivent dans le monde des possibles [...]. Derrière chacune de ses paroles [de la femme aimée] ils sentent un mensonge ; derrière chaque maison où elle dit être allée, une autre maison ; derrière chaque action, chaque être, une autre action, un autre être. [...] Tout cela crée en face de l'intellectuel sensible un univers tout en profondeurs que sa jalousie voudrait sonder et qui ne sont pas sans intéresser son intelligence. (IV, 195-196)

L'expression « le monde des possibles » désigne ici le travail de l'imagination, de la spéculation, qui est producteur de fiction, d'intrigues romanesques. La formule fait bien sûr écho, sous la plume de Proust, aux

---

8 C'est nous qui soulignons.

9 Sur cette question, je renvoie à la contribution de N. Murzilli au colloque *L'Effet de fiction* organisé par l'équipe Fabula : « La fiction ou l'expérimentation des possibles », <http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>.



« mondes possibles » de la philosophie leibnizienne à laquelle se réfère Saint-Loup lors d'une conversation à Doncières sur la stratégie militaire, dont on verra l'importance plus loin. La jalousie du héros, son doute perpétuel, laisse entrevoir derrière le monde réel (ou perçu comme tel) un champ infini – un « univers tout en profondeurs » – de virtualités qui forment des mondes possibles, dont la diversité foisonnante est toujours plus riche que le monde réel.

La vie intime d'Albertine est ainsi formée des probabilités et des possibles envisagés par le héros dans ses spéculations sur les mœurs de la jeune femme ; mais ses scénarios imaginaires, ses hypothèses au sujet d'Albertine ne lui permettent pas de choisir une vérité, *la* vérité parmi les possibles : « Que d'hypothèses possibles ! Possibles seulement. Je construisais si bien la vérité, mais dans le possible seulement » (IV, 10), constate le narrateur, opposant le « monde des possibles » dans lequel se situent pour lui les occupations et les fréquentations d'Albertine à la réalité effective, actualisée, mais inaccessible pour lui, à moins « d'avoir en soi un préfet de police » :

[...] par nature, le monde des possibles m'a toujours été plus ouvert que celui de la contingence réelle. [...] Or il peut y avoir dans la vie des hommes et dans celle des peuples (et il devait y avoir un jour dans la mienne) un moment où on a besoin d'avoir en soi un préfet de police, un diplomate à claires vues, un chef de la Sûreté qui, au lieu de rêver aux possibles que recèle l'étendue jusqu'aux quatre points cardinaux, raisonne juste [...]. (III, 533-534)

L'impossibilité d'atteindre l'omniscience au sujet d'Albertine suscite en effet chez le narrateur proustien un désir obsessionnel de reconstitution complète de la vie intime de la jeune femme : constatant « l'infirmité de [son] esprit à se représenter à la fois trop de scènes » (III, 859), il délègue, auprès de la captive, des espions chargés de lui faire le rapport détaillé de ses moindres rencontres ; après le départ d'Albertine, c'est son ami Saint-Loup qu'il envoie en mission en Touraine, chez la tante de celle-ci, pour tenter de faire revenir la fugitive. Le récit fait par Saint-Loup de sa visite en Touraine fait souffrir le héros en donnant des lieux où s'est réfugiée Albertine une image qui acquiert une réalité presque palpable. La souffrance vient alors de ce que l'éventail des virtualités imaginées par le héros s'actualise en une incarnation unique qui prend l'épaisseur non plus d'un possible parmi d'autres, mais d'une réalité bien tangible :

J'avais souffert une première fois quand s'était individualisé géographiquement le lieu où elle était, quand j'avais appris qu'au lieu d'être dans deux ou trois endroits possibles, elle était en Touraine ; ces mots de sa concierge avaient marqué dans mon cœur comme sur une carte la place où il fallait enfin souffrir. Mais une fois habitué à cette idée qu'elle était dans une maison de Touraine, je n'avais pas vu la maison ; jamais ne m'était venue à l'imagination

cette affreuse idée de salon, de hangar, de couloir, qui me semblaient maintenant, face à moi sur la rétine de Saint-Loup qui les avait vues, ces pièces dans lesquelles Albertine allait, passait, vivait, ces pièces-là en particulier et non une infinité de pièces possibles qui s'étaient détruites l'une après l'autre. (IV, 54)

Le possible est envisagé ici comme du réel non encore actualisé : la multiplicité des possibles en indique le caractère virtuel, qui s'oppose à l'unicité irréversible de la réalité. L'expérience que fait le héros de la *Recherche* auprès d'Albertine est celle de l'ouverture du champ des possibles sur un infini vertigineux, expérience qui est proche de celle du lecteur de roman amené à spéculer sur les « mondes possibles » dans lesquels se meuvent les personnages de fiction.

### **Albertine, réservoir de virtualités romanesques**

Albertine apparaît en effet, à partir de *La Prisonnière*, avec le développement du « roman d'Albertine », comme une figure incarnée de l'ouverture du roman sur de multiples possibles. Le « roman d'Albertine », initialement intégré au volume central *Sodome et Gomorrhe* dont la rédaction, pendant les années de guerre, prend des proportions imprévues, ouvre une brèche dans l'architecture initiale de l'œuvre et vient s'y greffer comme une excroissance formée par la prolifération de la matière romanesque autour du personnage d'Albertine. « Capable d'accéder à tant de possibilités diverses dans le courant vertigineux de la vie » (III, 574), elle est définie par le narrateur comme un « être de fuite » à cause de l'impossibilité d'atteindre toute vérité à son sujet, l'objet ou la cause d'un rendez-vous qu'elle finit par avouer s'avérant toujours en cachant un autre :

Ainsi, la personne avec qui elle avait confessé qu'elle allait goûter, avec qui elle vous avait supplié de la laisser aller goûter, cette personne, raison avouée par nécessité, ce n'était pas elle, c'était une autre, c'était encore autre chose ! Autre chose, quoi ? Une autre, qui ? Hélas, les yeux fragmentés, portant au loin et tristes, permettraient peut-être de mesurer les distances, mais n'indiquent pas les directions. Le champ infini des possibles s'étend, et si par hasard le réel se présentait devant nous, il serait tellement en dehors des possibles que, dans un brusque étourdissement, allant taper contre ce mur surgi, nous tomberions à la renverse. (III, 599-600)

L'énonciation rend bien ici ce vertige quasi borgésien dans lequel Albertine entraîne le héros, et à sa suite le lecteur, par un système qui n'est pas sans rappeler celui de la vis sans fin. S'il est un terme en effet qui paraît convenir à Albertine, et la définir parfaitement, c'est celui d'« infini », qui renvoie ici au sentiment en même temps diffus et profond de la multiplicité, tellement indénombrable qu'elle rend le réel inaccessible. Le champ des possibles

déployés par Albertine sera toujours plus vaste que les multiples hypothèses formées par le héros, comme un infini peut être infiniment plus grand qu'un autre :

N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'êtres cachés, je ne dis pas que dans un jeu de cartes encore dans sa boîte, que dans une cathédrale fermée ou un théâtre avant qu'on y entre, mais que dans la foule immense et renouvelée ? Non pas seulement tant d'êtres, mais le désir, le souvenir voluptueux, l'inquiète recherche de tant d'êtres. (III, 601)

Albertine apparaît comme une « boîte » à intrigues, à combinaisons infinies, comme un jeu de cartes qui contient, en un nombre fini de cartes, une infinité de parties possibles, comme une cathédrale ou un théâtre, qui renferment une multiplicité de personnages, d'histoires, de mythes, de scènes et de récits. Le roman qui se déploie autour de ce personnage fuyant, être aux mille visages et aux mille intrigues, s'écrit en quelque sorte sous les yeux du lecteur, qui assiste, au sein de la fiction, à l'exhibition du processus de la création romanesque.

### *L'exhibition du processus de la création romanesque*

#### **Le roman d'Albertine**

Héroïne de roman par excellence, Albertine contient en elle tous les possibles narratifs ; lorsque le narrateur, tour à tour attiré par chacune des jeunes filles de la petite bande de Balbec, porte son choix sur Albertine, il annonce : « je me disais que c'était avec elle [Albertine] que j'aurai mon roman » (II, 268). L'expression est métaphorique, mais elle revêt une dimension métanarrative d'autant plus évidente que la métaphore est récurrente : toutes les hypothèses que formule le héros au sujet de la vie et des mœurs d'Albertine forment la matière d'un véritable roman que chaque nouvel aveu ou déni vient modifier, détruisant un fil narratif existant pour en ébaucher un autre.

Ainsi, dans *La Prisonnière*, la révélation qu'Albertine connaît l'actrice lesbienne Léa et qu'elles ont fait ensemble un voyage de trois semaines, alors que la jeune femme avait prétendu le matin même ne pas la connaître, arrache au narrateur cette exclamation (III, 852) : « Je regardais une flambée brûler d'un seul coup un roman que j'avais mis des millions de minutes à écrire »<sup>10</sup> ; et, un peu plus loin, sous le coup des mensonges persistants

---

10 Une note de l'édition de la Pléiade s'interroge : « Faut-il comprendre cette phrase littéralement, y voir une allusion aux 32 cahiers que Proust fit brûler par Céleste Albaret pendant la guerre ? » (III, 1775, note 1 de la page 852).

d'Albertine à propos de cette même Léa : « Il me sembla qu'une partie du roman qui n'avait pas brûlé encore, tombait enfin en cendres » (III, 854).

Le « roman d'Albertine » est reconstitué par le narrateur à partir des aveux fragmentaires de la jeune femme, qui excelle dans l'art de l'invention romanesque : « [...] tout ce qu'elle avait raconté dès le début n'était qu'un tissu de contes mensongers. Il en est de semblables dans les *Mille et une Nuits*, et qui nous charment » (III, 652). Mais les fictions d'Albertine sont des fictions mimétiques, qui obéissent à la loi de la vraisemblance et ont l'épaisseur du réel :

Pour revenir à Albertine, je n'ai jamais connu de femmes douées plus qu'elles d'heureuses aptitudes au mensonge animé, coloré des teintes mêmes de la vie, [...] elle était charmante quand elle inventait un récit qui ne laissait pas de place au doute, car on voyait alors devant soi la chose – pourtant imaginée – qu'elle disait, en se servant comme vue de sa parole. C'était ma vraie perception. [...] Quelquefois des rapprochements singuliers me donnaient à son sujet des soupçons jaloux où à côté d'elle figurait dans le passé, hélas, dans l'avenir, une autre personne. Pour avoir l'air d'être sûr de mon fait je disais le nom, et Albertine me disait : « Oui je l'ai rencontrée il y a huit jours à quelques pas de la maison. Par politesse j'ai répondu à son bonjour. J'ai fait deux pas avec elle. Mais il n'y a jamais rien eu entre nous, il n'aura jamais rien. » Or Albertine n'avait même pas rencontré cette personne pour la bonne raison que celle-ci n'était pas venue à Paris depuis dix mois. Mais mon amie trouvait que nier était peu vraisemblable. D'où cette courte rencontre fictive, dite si simplement que je voyais la dame s'arrêter, lui dire bonjour, faire quelques pas avec elle. (III, 696)

En redoublant le geste narratif réservé au héros de la *Recherche*, Albertine s'impose ainsi comme une figure de romancier, de créateur d'intrigues. Le roman qu'elle élabore, par une succession d'aveux mensongers, de « microfictions », forme un texte lacunaire que le héros s'évertue à compléter pour en livrer, en tant que narrateur, un récit qui puisse prétendre à la reconstitution complète de la vie secrète d'Albertine :

Ses mensonges, ses aveux, me laissaient à achever la tâche d'éclaircir la vérité. [...] ses aveux, parce que si rares, arrêtés si court, ils laissaient entre eux, en tant qu'ils concernaient le passé, de grands intervalles tout en blanc et sur toute la longueur desquels il me fallait retracer, et pour cela d'abord apprendre, sa vie. (III, 605)

Le narrateur proustien construit donc son récit en remplissant les « blancs » entre les différents aveux d'Albertine à l'aide d'hypothèses qui sont autant de « scénarios » probables bâtis à partir des indices livrés par la jeune fille. Son récit, qui tente de reconstituer *la* vérité au sujet d'Albertine, s'avoue peu à peu tout aussi fictionnel que les mensonges de celle-ci, le personnage

d'Albertine contribuant à faire émerger dans la *Recherche* la question de la multiplicité des points de vue et des interprétations.

### **La multiplicité des interprétations possibles**

L'idée que tout acte, tout message, est soumis à une polysémie qui entraîne une prolifération d'interprétations possibles apparaît dès les *Jeunes Filles en fleurs*, en même temps que le personnage d'Albertine, et gouverne toute la seconde moitié du roman. Le constat de l'impossibilité de fixer une vérité au sujet des êtres transforme alors le roman du narrateur en roman de la quête d'une impossible vérité : il recherche sans fin d'autres versions que les siennes, d'autres récits possibles de son amour avec Albertine. Ainsi s'aperçoit-il dans les *Jeunes Filles en fleurs* que le « tableau » qu'il s'est forgé de sa première rencontre avec Albertine est tout différent dans l'esprit de la jeune femme :

Mais ce tableau, j'eus l'impression de le voir d'un autre point de vue, de très loin de moi-même, comprenant qu'il n'avait pas existé que pour moi, quand quelques mois plus tard, à mon grand étonnement, comme je parlais à Albertine du premier jour où je l'avais connue, elle me rappela l'éclair, la fleur que j'avais donnée, tout ce que je croyais, je ne peux pas dire n'être important que pour moi, mais n'avoir été aperçu que de moi et que je retrouvais ainsi, transcrit en une version dont je ne soupçonnais pas l'existence, dans la pensée d'Albertine. (II, 229)

En insistant sur l'idée que le récit de sa première rencontre avec Albertine n'existe pas que dans la version qu'il en a proposée, le narrateur suggère que son récit n'est qu'un choix parmi plusieurs possibles. Si le personnage d'Albertine ne se laisse pas saisir par une interprétation unique et univoque, son « roman » est lui-même l'objet de multiples versions, souvent contradictoires, parfois incompatibles. Sur la version du narrateur, qu'il élabore à partir de sa propre connaissance de la jeune femme, mais aussi des aveux et des mensonges de celle-ci, viennent se greffer, après la disparition d'Albertine, celle d'Andrée, puis celle d'Aimé, construite à partir des témoignages qu'il recueille à la demande du héros.

L'« incident des seringas » est un bon exemple des multiples versions d'un même épisode que la *Recherche* donne à lire. Dans *La Prisonnière*, le narrateur raconte qu'un soir, remontant de chez les Guermantes avec un bouquet de seringas à la main, il avait croisé dans l'escalier Andrée sortant de chez lui après y avoir raccompagné Albertine. L'odeur violente des seringas avait semblé incommoder Andrée, et à sa suite Albertine, qui aussitôt après avoir ouvert la porte à son amant, avait pris la fuite ; puis, alors qu'Andrée avait indiqué au narrateur que son amie était en train d'écrire une lettre dans sa

chambre, Albertine s'était étendue sur le lit du héros. Le narrateur commente ainsi l'« incident » :

Encore une fois, au moment même, je ne trouvai rien à cela que de très naturel, tout au plus d'un peu confus, en tout cas insignifiant. Elle avait failli être surprise avec Andrée, et s'était donné un peu de temps en éteignant tout, en allant chez moi pour ne pas laisser voir son lit en désordre et avait fait semblant d'être en train d'écrire. Mais on verra tout cela plus tard, tout cela dont je n'ai jamais su si c'était vrai. (III, 564)

L'interprétation du comportement étrange des deux jeunes femmes, qui sera révélée au héros par Andrée après la mort d'Albertine (IV, 180-181), est ici donnée en même temps que le récit « naïf », mais cette interprétation elle-même, qui contredit le récit premier du narrateur, est aussitôt mise en doute. Dans cet épisode représentatif, comme dans bien d'autres, des versions concurrentes de celle du narrateur émergent dans le texte comme autant de possibles dont finalement aucun ne sera actualisé, le narrateur les soumettant chacune, les siennes comme les autres, à un doute perpétuel.

### **Le jeu des hypothèses**

Le personnage d'Albertine est ainsi tout entier pris dans cette alternative indépassable, tant pour le narrateur que pour le lecteur de la *Recherche* : soit Albertine est lesbienne – auquel cas elle n'a cessé de mentir au héros –, soit elle est sincère lorsqu'elle nie toute relation avec des femmes. Le mouvement de va-et-vient entre ces deux hypothèses opposées, que le narrateur ne départage jamais, imprime sa marque au « roman d'Albertine », tous les épisodes concernant la jeune femme pouvant accepter deux lectures opposées, selon les témoignages, les détails, les indices que le narrateur, et à sa suite, le lecteur, privilégie :

[...] je sentais qu'en me le disant ma raison se plaçait toujours dans la même hypothèse qu'elle avait adoptée depuis le début. Or je sentais bien que c'était l'autre hypothèse qui n'avait jamais cessé d'être vérifiée. Sans doute, cette deuxième hypothèse n'aurait jamais été assez hardie pour formuler expressément qu'Albertine eût pu être liée avec Mlle Vinteuil et son amie. Et pourtant, quand j'avais été submergé par l'envahissement de cette nouvelle terrible, au moment où nous entrions en gare d'Incarville, c'était la seconde hypothèse qui s'était trouvée vérifiée. (IV, 6-7)

L'instabilité des signes qui s'installe peu à peu au sein du « roman d'Albertine » empêche toute fixation du sens, allant même jusqu'à toucher les autres personnages du roman. Ainsi, dans le *Temps retrouvé*, lors du fameux « bal de têtes » de la matinée de la princesse de Guermantes, le narrateur, qui a désormais abandonné toute omniscience en ce qui concerne les

motivations des autres personnages, formule une série d'hypothèses pour expliquer le rapprochement inattendu de Gilberte et d'Andrée :

Ainsi peut-être la vue d'Andrée rappelait-elle à Gilberte ce roman de sa jeunesse qu'avait été son amour pour Robert [...]. Peut-être au contraire ces souvenirs ne jouaient-ils aucun rôle dans la prédilection de Gilberte pour ce ménage artiste, et fallait-il y voir simplement [...]. Gilberte avait peut-être autant oublié Robert que moi Albertine [...]. On n'aurait pu décider si mon explication première n'était pas seulement possible, mais était vraie, que grâce au témoignage des intéressés, seul recours qui reste en pareil cas, s'ils pouvaient apporter dans leurs confidences de la clairvoyance et de la sincérité. Or la première s'y rencontre rarement et la seconde jamais. (IV, 562)

La multiplication des « *peut-être* » mime le jeu des multiples interprétations possibles d'un même fait auquel se livre ici le narrateur. Il se place délibérément dans la position d'un lecteur de roman qui est amené à formuler des hypothèses de lecture au sujet des personnages, hypothèses qui prennent en compte les différents « possibles » soulevés par le texte.

Ce jeu délibéré avec les « possibles » que contiennent en germe les situations romanesques est métaphorisé dans l'exposé de stratégie militaire que fait Saint-Loup à Doncières, dans le *Côté de Guermantes* : il apprend au héros à « lire l'histoire militaire » (II, 410) en déchiffrant, d'après les plans des batailles passés, « ce que peut faire l'adversaire », c'est-à-dire toutes les possibilités d'action qui ont une chance de se réaliser. La stratégie militaire, comme celle du jeu d'échecs<sup>11</sup>, s'appuie sur la prise en compte de toutes les interprétations possibles de chaque geste de l'adversaire :

Tu te rappelles ce livre de philosophie que nous lisions ensemble à Balbec<sup>12</sup>, la richesse du monde des possibles par rapport au réel. Eh bien ! c'est encore ainsi en art militaire. Dans une situation donnée, il y a quatre plans qui s'imposent et entre lesquels le général a pu choisir [...]. Il peut, ayant commencé par ce premier plan dans lequel l'ennemi, d'abord incertain, lira bientôt, ne pas pouvoir y réussir, [...] l'abandonner et essayer du deuxième ou du troisième ou du quatrième plan. Mais il se peut aussi qu'il n'ait essayé du premier – et c'est ici ce que j'appelle la grandeur humaine – que par feinte pour fixer l'adversaire de façon à le surprendre là où il ne croyait pas être attaqué. (II, 413-414)

L'analyse de Saint-Loup s'applique autant à la « littérature de guerre » qu'à tout texte littéraire dont la lecture s'attache à déceler sous le texte existant

11 La comparaison avec le jeu d'échecs est d'ailleurs centrale dans l'analyse que fait Umberto Eco du processus de lecture comme « préfiguration de mondes possibles » : voir *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 145-150.

12 Il s'agit de *La Monadologie* (1714) de Leibniz.

les possibles romanesques<sup>13</sup>. La stratégie militaire est ici définie comme un art de la feinte et de la tromperie, qui n'est pas sans évoquer les narrations dont la stratégie s'échafaude à partir de la prise en compte des réactions supposées du lecteur et des hypothèses que celui-ci sera amené à formuler au fil de sa lecture, ce que fait, sous bien des aspects, le roman proustien.

La dimension réflexive de la remarque de Saint-Loup montre, me semble-t-il, que le geste d'exhibition des possibles d'écriture au sein de la narration correspond à une intention de théorisation qui s'accomplit d'abord, comme on l'a vu, par le biais de la fiction, puis qui est redoublée par un discours narratif qui propose explicitement une conception du récit romanesque comme cheminement à travers des possibles narratifs.

### *Une conception du roman comme cheminement à travers des possibles narratifs*

#### **Pour une théorie du romanesque comme foisonnement des possibles**

Dans *Albertine disparue*, c'est non seulement le héros qui semble jouer au « jeu des possibles » en multipliant les hypothèses au sujet d'Albertine, mais encore le narrateur qui pointe délibérément du doigt la contingence de son récit en donnant à voir comment il se conçoit comme un cheminement à travers une série de choix, mis en œuvre à chaque carrefour narratif. Retraçant tout l'enchaînement de circonstances qui lui a fait connaître, puis aimer Albertine, il esquisse un geste de réécriture du récit à partir de la modification d'une donnée, sous la forme spéculative du « Ah ! si... » :

[...] je n'aurais pas connu Albertine si je n'avais pas lu dans un traité d'archéologie la description de l'église de Balbec ; si Swann, en me disant que cette église était presque persane, n'avait pas orienté mes désirs vers le normand byzantin ; si une société de palaces, en construisant à Balbec un hôtel hygiénique et confortable, n'avait pas décidé mes parents à exaucer mon souhait et à m'envoyer à Balbec. (IV, 81)

En évoquant les « chemins » qu'a pris la réalité et les « possibles » qu'elle n'a pas réalisés, le narrateur suggère que sa rencontre avec Albertine était totalement fortuite, bien que déterminée par tous les événements précédents, et que le récit de son amour avec la jeune femme n'est donc qu'un texte possible parmi d'autres, qui, à n'importe quelle bifurcation, aurait pu devenir autre :

---

13 Michel Charles relève d'ailleurs la dimension réflexive de ce passage, et propose, avec les précautions qui s'imposent à un critique soucieux de préserver la complexité et l'irréductibilité du texte à un seul type d'analyse, d'y voir un modèle de lecture pour la *Recherche* elle-même : « La bataille palimpseste », *Introduction à l'analyse des textes*, op. cit., p. 315-325.



[...] pour Albertine, je n'avais même plus de doute, j'étais sûr que ç'aurait ne pas être elle que j'eusse aimée, que c'eût pu être une autre. Il eût suffi pour cela que Mlle de Stermaria, le soir où je devais dîner avec elle dans l'île du Bois, ne se fût décommandée. (IV, 83)

Le narrateur proustien donne donc à voir comment son récit se conçoit comme un cheminement à travers une série de choix que chaque situation narrative implique. La matière de l'œuvre est ainsi envisagée, à l'image de la vie humaine, comme une chaîne d'événements dont chaque maillon détermine le suivant parmi une multiplicité de possibilités :

En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann [...] c'était lui qui m'avait dès Combray donné le désir d'aller à Balbec, où sans cela mes parents n'eussent jamais eu l'idée de m'envoyer, et sans quoi je n'aurais pas connu Albertine, mais même les Guermantes, puisque ma grand-mère n'eût pas retrouvé Mme de Villeparisis, moi fait la connaissance de Saint-Loup et de M. de Charlus, ce qui m'avait fait connaître la duchesse de Guermantes et par elle sa cousine, de sorte que ma présence même en ce moment chez le prince de Guermantes, où venait de me venir brusquement l'idée de mon œuvre (ce qui faisait que je devais à Swann non seulement la matière mais la décision), me venait aussi de Swann. [...] En déterminant ainsi la vie que nous avons menée, il a par là même exclu toutes les vies que nous aurions pu mener à la place de celle-là. (IV, 493-495)

Ce résumé de l'œuvre – qui a de quoi fasciner, à la fois par la synthèse ordonnée, comme mue par une logique implacable, qu'il propose d'un récit qui s'étale sur près de trois mille pages, et par la complexité des réseaux entre les différents fils narratifs qu'il met ici au jour – offre un condensé de la vie du narrateur, et donc du roman de Proust, placé sous le signe des possibles. On y retrouve l'idée d'une vie conçue comme progression d'événements en événements, de rencontres en rencontres, dont chaque nœud, en déterminant une voie parmi d'autres, marque en même temps l'abandon de plusieurs possibles. On n'est pas loin du vœu formulé par Paul Valéry dans « Fragments des mémoires d'un poème » et que rappelle Michel Charles dans *Introduction à l'analyse des textes* :

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi lesquels il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable.<sup>14</sup>

---

14 P. Valéry, « Fragments des mémoires d'un poème », cité par M. Charles, *op. cit.*, p. 103.

La proposition de Valéry se comprend évidemment comme une volonté d'exhiber, pour mieux le dénoncer, l'arbitraire du roman. Chez Proust, au contraire, il semble que ce « programme narratif » qui consisterait à donner à lire au lecteur, à chaque « nœud » de la narration, les possibles non réalisés, et dont l'abandon conditionne alors toute la suite du récit, soit peu à peu devenu comme un « programme fantôme » qui hante le récit de vie du narrateur et manifeste l'attachement de Proust à l'arbitraire du récit.

### L'arbitraire du récit

Le narrateur de la *Recherche* semble en quelque sorte mimer l'histoire réelle de l'écriture du roman, puisque l'invention tardive du personnage d'Albertine a infléchi le plan initial de l'œuvre en le faisant s'écarter, dans tout « l'entre-deux » que constitue le « roman d'Albertine » de *Sodome et Gomorrhe II* à *Albertine disparue*, du projet du *Contre Sainte-Beuve*. Le roman dont Albertine est l'héroïne au sein de la *Recherche*, et dont on voit dans la citation qui suit qu'il peut être qualifié de « réaliste », a fait changer de direction l'essai initial dont le narrateur est le héros :

Si bien que cette longue plainte de l'âme qui croit vivre enfermée en elle-même n'est un monologue qu'en apparence, puisque les échos de la réalité la font dévier, et que telle vie est comme un essai de réalité subjective spontanément poursuivi, mais qui fournit à quelque distance son « action » au roman purement réaliste, d'une autre réalité, d'une autre existence, et duquel à leur tour les péripéties viennent infléchir la courbe et changer la direction de l'essai psychologique. (IV, 82)

Cette curieuse remarque apparaît comme une métaphore de la relation amoureuse entre le héros (« l'âme qui croit vivre enfermée en elle-même ») et Albertine (« une autre réalité », « une autre existence ») et se laisse alors interpréter comme un commentaire de l'auteur sur son œuvre, née de la rencontre de deux genres qui se seraient en quelque sorte fécondés mutuellement. Initialement conçue comme une « longue plainte », « un monologue » à la première personne racontant l'histoire du héros-narrateur à la manière d'un « essai de réalité subjective », l'œuvre a dévié de son cours sous l'effet des « échos de la réalité », de l'intrusion dans la vie du narrateur « d'une autre réalité, d'une autre existence », celle d'Albertine, qui s'est développée sur le mode du « roman purement réaliste », dont les péripéties sont venues modifier « l'essai psychologique ». Ce que Proust désigne ici, derrière la remarque de son narrateur, c'est bien l'arbitraire de son œuvre, sa modification sous le coup de réalités contingentes (la guerre, la mort d'Agostinelli, etc.), le texte final ne réalisant finalement qu'une direction parmi de multiples possibles.

La suite de ce passage prolonge la comparaison en dressant un parallèle entre l'intrigue amoureuse nouée entre Albertine et le narrateur et une nouvelle de Balzac :

Comme l'engrenage avait été serré, comme l'évolution de notre amour avait été rapide, et, malgré quelques retardements, interruptions et hésitations du début comme dans certaines nouvelles de Balzac ou quelques ballades de Schumann, le dénouement rapide ! (*Ibid.*)

Une note de l'édition de la Pléiade éclaire le commentaire du narrateur proustien sur les nouvelles de Balzac :

Quant aux nouvelles de Balzac, on pensera plutôt aux romans courts. Une note dans les papiers du *Contre Sainte-Beuve* est tout à fait éclairante : « Bien montrer pour Balzac (*Fille aux yeux d'or*, *Sarrazine*, *La Duchesse de Langeais*, etc.) les lentes préparations, le sujet qu'on ligote peu à peu, puis l'étranglement foudroyant de la fin ». <sup>15</sup>

La note de Proust mentionnée ici donne à voir le « changement de direction » qui s'est opéré du *Contre Sainte-Beuve*, texte resté à l'état de « possible » non réalisé, à la *Recherche*, texte final qui porte la trace des choix initiaux et de leur modification : au lieu, comme le projet initial le prévoyait, de « montrer », à la manière d'un essai, les principes de composition des intrigues balzaciennes, la *Recherche* en donne un commentaire par la fiction, dans un geste de fictionnalisation des idées et des théories qui marque sa spécificité par rapport au *Contre Sainte-Beuve*.

Au terme de ce bref tour d'horizon des « possibles » narratifs que se plaît à exhiber le narrateur de la *Recherche*, j'aimerais revenir sur les multiples traces de projets abandonnés que contient le roman proustien et qui laissent entrevoir la richesse infinie de ses possibles. On a vu que le mécanisme de l'écriture proustienne, qui procède par « germination » en quelque sorte, c'est-à-dire par prolifération de la matière romanesque à la fois dans l'espace et dans le temps, à partir d'un nœud narratif, est au cœur de la fiction dans la *Recherche*, puisqu'il est à la fois thématique par le récit, mis en œuvre par la narration elle-même, et théorisé par le discours du narrateur.

Cette ouverture du roman proustien sur la multiplicité des possibles narratifs s'illustre de manière spectaculaire à travers l'histoire du volume *Albertine disparue* dont la mort de Proust est venue interrompre la correction<sup>16</sup>. Depuis la découverte en 1987 d'une dactylographie rendant compte des toutes dernières modifications apportées par l'auteur à cet épisode, deux

<sup>15</sup> La citation est issue du *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 289 ; la note de l'éditeur figure au t. IV, 1070 de l'éd. citée du roman (note 1 de la page 82).

<sup>16</sup> Voir la note 2.

versions très différentes du volume coexistent : dans l'une, qui a été adoptée par la plupart des éditions jusqu'à présent, Albertine meurt chez sa tante en Touraine, tandis que dans l'autre, qui est beaucoup plus courte, Albertine meurt à Montjouvain, rejoignant ainsi le territoire originel de Gomorrhe. Cette coexistence de deux versions, qui n'est due qu'aux circonstances d'une mort prématurée, ou si l'on préfère, à l'arbitraire d'un récit soumis aux contingences extérieures, est d'autant plus fascinante qu'elle coïncide exactement avec l'alternative centrale du « roman d'Albertine » qui maintient le lecteur de la *Recherche* dans une insoluble indétermination. *Albertine disparue* apparaît ainsi, plus que tout autre volume de la *Recherche*, comme un texte aux multiples possibles.

Ainsi, la relation d'hypertextualité<sup>17</sup> qui lie le texte « définitif » à ses avant-textes – toute version du texte contenant des traces à la fois de la version antérieure (unique) et des textes possibles (multiples) auxquels sa transformation peut aboutir – est inscrite au principe même de la fiction dans la *Recherche*, par ce double geste d'exhibition et de théorisation dont la narration est le lieu et qui accomplit en quelque sorte une « théorie en acte » des possibles d'écriture à laquelle l'histoire elle-même de la rédaction du roman contribue.

Maya Lavault

*Université de Paris 4 – Sorbonne*

---

17 Rappelons que Gérard Genette désigne sous le nom d'*hypertextualité* « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 11-12).

## **Trois petits vers et puis s'en vont : correction textuelle et scènes possibles dans *Les Perses* d'Eschyle<sup>1</sup>**

Monsieur Henri Weil savait le grec mais ne lisait pas le russe. Il ne lut donc jamais dans le texte russe l'article d'un certain Nikitine paru en 1875, dans les *Ministerstva Narodnago Prosvestcheniia*. Et si la *Revue des Revues* n'avait pas publié un résumé en français de cet article, Weil n'aurait sans doute jamais eu connaissance d'une conjecture de Nikitine sur les *Perses* d'Eschyle ; sans doute n'aurait-il jamais non plus exprimé l'enthousiaste stupeur que suscita chez lui cette hypothèse qu'il qualifia, en un élan d'enthousiasme philologique, d'« extraordinaire ». La correction textuelle de Nikitine qui, en 1883, arrachait cette appréciation à la plume de l'helléniste ne portait que sur cinq vers ou, plus exactement, sur la place de ces cinq vers dans *Les Perses* d'Eschyle. Conjecture sinon extraordinaire du moins spectaculaire : le savant russe proposait en effet de corriger le texte d'Eschyle en déplaçant cinq vers de la première sortie de la Reine Atossa à sa deuxième sortie, soit quelques trois cent vers, deux épisodes et trois *stasima*, plus bas<sup>2</sup>.

Tout aussi extraordinaire apparaît aujourd'hui le contraste entre l'ampleur de ce déplacement et l'absence de preuves objectives qui auraient pu le justifier. Plus extraordinaire encore est la fortune que connut cette hypothèse ; depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1980, le débat soulevé par Nikitine a été relancé avec constance par la critique eschyléenne, toujours dans les mêmes termes, si ce n'est que deux vers se perdirent en

---

1 Cet article est issu d'une communication prononcée en anglais sous le titre « Three bad lines see how they run : textual emendation and possible texts (Aeschylus' *Persians*, 529-31) » dans le cadre du colloque « Reception of Greek Tragedy » organisé par le Center for Meditearan Studies, Columbia University sous la direction des professeurs H. Foley et S. Said. (Avril 2003). Je tiens à remercier les organisateurs de ce colloque et, en particulier Suzanne Saïd pour son écoute et ses conseils. Merci également à Larry Norman et Alison Boulanger pour des discussions qui allaient au-delà de la correction grammaticale et phonétique de mon anglais, à Marc Escola pour un fructueux débat sur *Les Perses*, autour d'un volatile mal cuit, et, pour sa constance dans le désaccord argumenté, à Marie Blaise.

2 « Un savant russe, M. Nikitine, a proposé de placer cinq vers de la tragédie des Perses (527-31), qui se lisent avant le deuxième grand chœur à plus de trois cents vers de distance, avant le quatrième chœur (après le vers 851). Je ne sais si l'auteur de cette conjecture a exposé les motifs qui la lui ont dictée car je ne connais son article que par la *Revue des Revues*. Ce qui s'écrit en russe est malheureusement comme non-venu pour moi et sans doute aussi pour la plupart des lecteurs de cet annuaire. Je vais donc dire ici pourquoi j'adopte pleinement une transposition si extraordinaire » Weil (1883).

chemin : en 1977, quand O. Taplin reprit le débat dans son étude sur la dramaturgie d'Eschyle, ce ne sont plus cinq vers mais trois qu'il prétendait déplacer, en entérinant le lieu d'accueil désigné par Nikitine. Soit le synopsis suivant :

1-139 : *Parodos* (entrée du chœur)

140-248 : La reine raconte au chœur le rêve qu'elle a fait la nuit précédente

249-531 : Un messager raconte la défaite perse à Salamine

249-289 : *Comos*

290-531 : *Épisode*

[527(29)-31 : **emplacement original des vers**]

532-851 : Invocation du fantôme du Roi Darios, père de Xerxès et époux d'Atossa

633-680 : *Stasimon*

681-851 : *Épisode* (Darios)

[851 = **emplacement conjecturel des vers**]

852-906 : *Stasimon & exodos* (entrée de Xerxès : v. 909)<sup>3</sup>

Si cette « transposition » sembla extraordinaire à Weil, les vers que l'on voulut ainsi faire migrer n'ont pourtant à première lecture rien de bien étonnant. Outre qu'ils ne posent pas de problème textuel ou grammaticaux<sup>4</sup>, ils semblent anodins, voire triviaux : le passage porte la simple recommandation d'une mère inquiète pour son fils. À Suse, en Perse, la Reine Atossa vient d'apprendre la défaite de militaire de son fils Xerxès parti conquérir la Grèce et s'attend à le voir revenir désespéré. Alors qu'elle quitte la scène pour aller sacrifier aux dieux, elle confie Xerxès au Chœur, composé de conseillers du royaume :

*Umâs dè chrè 'pi tois pepragménois  
Pistoísin pistà xumphérein bouleúmata  
Kai paída, eán per deúro emoû prósthen molè,  
Parègoreíte, kai prosémpet'es domous,  
Mè kai ti pròs kakoísi prosthètai kakon*

Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes. Et si mon fils arrive ici avant moi, réconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.<sup>5</sup>

Quant à la seconde sortie de la reine, où selon Nikitine et ses épigones, ces vers trouveraient mieux leur place, elle ne présente pas non plus de traits particulièrement remarquables : la reine, qui attend toujours le retour de son

3 Nous adoptons la division de la pièce proposée par Brunet (2000:XI-XIII).

4 Voir toutefois les réserves grammaticales de Paley (1879 : *ad loc.*) et de West (1990 : *ad loc.*) à propos des vers 845-6.

5 Nous traduisons les vers d'Eschyle en nous fondant sur les traductions de Mazon (1920) et Judet de la Combe (2000).

fil, déclare qu'elle va aller à sa rencontre et lui apporter des habits neufs. En effet, le messager a rapporté que dans son désespoir Xerxès avait déchiré son vêtement après le revers subi par la flotte Perse à Salamine (v. 468), et l'ombre du roi Darios vient d'exhorter la Reine d'aller au devant de son fils pour le reconforter et lui donner meilleure allure (vv. 832-836). C'est ce que la Reine a l'intention de faire comme elle l'annonce en sortant :

*All'eîmi kai laboûsa kósmon ek domôn  
Upantiázēin paidí mou peirásomai  
Ou gàr tà phílta't'en kakoîs prodósomen*

Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

Quoi de plus naturel pour une mère que de demander que l'on reconforte son fils vaincu s'il se présente en son absence, puis d'aller à sa rencontre pour tenter de lui donner meilleure allure ? Ce sont là des scènes attendues. Or – et c'est peut-être là ce qui pose problème, au-delà du sens ou de la forme de ces deux passages –, ces scènes attendues et dûment annoncées ne se produisent jamais. Eschyle ne pas fait revenir Xerxès avant le retour de sa mère ; et quand le Roi arrive enfin, après la deuxième sortie d'Atossa, il est vêtu de haillons et n'a donc manifestement pas eu l'occasion de revêtir les habits neufs que voulait lui porter sa mère. Ces deux passages auraient donc en commun de nous donner à lire, non seulement ce qu'Eschyle a écrit, mais aussi de nous laisser entrevoir des scènes qu'il n'écrivit pas et *aurait pu écrire*. C'est peut-être cet écart entre des scènes possibles et le texte effectivement écrit par Eschyle qui explique que les commentateurs s'arrêtent à ces deux moments textuels, et tentent de transposer les vers d'un passage à l'autre – comme s'il fallait épurer le texte de ces possibles jamais réalisés, de ces scènes seulement évoquées et jamais lisibles. La transposition serait alors une tentative de ramener le texte à ce qu'il est, et d'effacer en lui les traces de ce qu'il aurait pu être.

De fait cette transposition se décrit d'abord comme une opération de réduction de ce que l'on pourrait nommer la virtualité textuelle des *Perses* : si l'on déplace les vers d'un passage à l'autre, la pièce perd une grande partie de ses scènes possibles. Mais d'un critique à l'autre, chaque nouvelle solution à la question posée par Nikitine, chaque nouvelle proposition de déplacement toujours un peu différente de la précédente se donne à lire également comme une nouvelle *variante* des *Perses*, une version conforme aux présupposés esthétiques ou idéologiques du commentateur : à trop vouloir chasser les scènes possibles, on multiplie les versions possibles de la pièce.

Peut-être faudrait-il alors non pas réduire les scènes possibles par le jeu de la correction textuelle mais tenter de comprendre *Les Perses* en tenant

compte non pas seulement des scènes qu'Eschyle écrivit, mais aussi de celle qu'il aurait pu écrire et dont son texte porte la marque. Le geste relèverait encore d'un commentaire, mais d'un commentaire qui prendrait acte de l'incohérence de son objet, qui accepterait que le texte d'Eschyle puisse aller dans plusieurs directions parfois contradictoires ; un commentaire donc qui permettrait de découvrir ce qu'Eschyle écrivit mais aussi ce qu'il aurait pu écrire, voire ce que l'on peut encore écrire à sa suite.

### *Effacer les scènes possibles*

Depuis l'extraordinaire hypothèse de Nikitine, une quinzaine d'articles ont été consacrés à la place correcte des derniers mots de la reine avant qu'elle quitte la scène pour la première fois. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années soixante, les commentateurs acceptent ou rejettent, à part égale, la transposition. En 1977, quand Taplin relance le débat, il provoque quatre nouvelles réactions toutes conservatrices, à l'exception de West (1990:89) qui admet que les vers de la deuxième sortie sont « étranges » (*odd*) d'un point de vue grammatical, sans aller toutefois jusqu'à approuver Taplin.

Conjectures sur conjectures et débats après débats, les commentateurs sont ainsi parvenus à produire quatre versions différentes des deux sorties de la reine. On trouvera en annexe à cet article, une présentation synthétique de ces différentes versions.

Outre la version originale d'Eschyle, il faut en effet tenir compte d'abord de la version de Nikitine qu'approuva Weil en 1883 : les vers 527-531 sont déplacés de la première sortie à la seconde. Lorsqu'elle quitte la scène pour la première fois, Atossa déclare alors :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir.

Et lorsqu'elle la quitte pour la deuxième et dernière fois, elle lance :

Ô démon, que de souffrances me pénètre à la pensée de telles misères ! Mais le malheur qui surtout me mord, c'est l'ignominie des vêtements qui maintenant couvrent le corps de mon fils.

Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

**Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes. Et si mon fils arrive ici avant moi, réconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.**



Les cinq vers qui achevaient la réplique de la Reine lors de sa première sortie, sont donc à présent prononcées lors de sa deuxième sortie.

En 1977, Taplin proposa de ne transposer que trois vers. La Reine est donc un peu plus loquace, lors de sa première sortie :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir. **Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dus à de fidèles princes.**

Et lors de sa deuxième sortie, elle demande au chœur d'accueillir Xerxès s'il revient avant son retour, juste après lui avoir annoncé qu'elle va tenter de le rencontrer :

Ô démon, que de souffrances me pénètrent à la pensée de telles misères !  
Mais le malheur qui surtout me mord,  
Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

**Et si mon fils arrive ici avant moi, réconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.**

Enfin, il faut mentionner une version plus originale imaginée par Wecklein<sup>6</sup>, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, les trois vers de la première sortie, ceux-là mêmes que déplace Taplin, ne se trouvaient pas dans le texte original, mais dans une version abrégée, totalement hypothétique au demeurant. Dans cette version, la première sortie de la reine était immédiatement suivie de l'*exodos* où arrive Xerxès, sans que s'intercale l'invocation de Darios. Voilà pourquoi Eschyle ajouta ces trois vers où il annonçait la scène qui suivait exactement la sortie de la Reine : si mon fils revient avant mon retour, réconforte-le et amène-le au palais.

Ce sont à l'évidence des présupposés interprétatifs qui commandent l'élaboration de ces différentes versions comme autant de variantes. Que les critiques endossent les versions de Nikitine, Taplin ou Wecklein ou qu'ils s'en tiennent à la version transmise par la tradition, ils fondent leur choix sur des critères d'analyses assez répandus dans les questions d'édition textuelle<sup>7</sup> : vraisemblance, cohérence psychologique des personnages, ou encore conformité à une certaine idée de l'art d'Eschyle qui aurait pu ou n'aurait pas pu faire tel ou tel choix d'écriture. Ainsi Roussel (1960: *ad loc.*), qui ne craint guère les dangers de l'illusion référentielle, se fonde sur des critères de vraisemblance et manifeste accessoirement une connaissance

6 Voir Page (1934:81)

7 Sur la question des critères de décision dans le repérage des interpolations, voir notamment Saïd (1977), Tarrant (1989), Hunziger (1996), Rabau et Dubel (1996).

du terrain qui, selon lui, manquait à Eschyle : « La sortie du personnage est très mal motivée. En admettant que le palais soit à un quart d'heure de là, **un aller et retour, c'est peu**. Si la reine craint que Xerxès arrive en son absence que ne l'attend-elle ? Le sacrifice n'est pas urgent à un moment près ! Et elle ferait mieux de courir à la rencontre de son fils ! Mais le dramaturge ne sait rien de tout cela »<sup>8</sup>. La même année Broadhead (1960: XXXVII) s'intéresse surtout à la construction du personnage de la Reine pour justifier son choix de ne pas changer la place des vers : « It would seem that these instructions are put into the Queen's mouth by way of characterization : they reveal her practical nature and maternal solicitude ». Enfin, Micheli (1982:134) suppose qu'Eschyle exerçait son art d'une manière qui échappe aux modernes que nous sommes : « I would argue that Aeschylus used his considerable skills in a way that is strange to modern theatre »<sup>9</sup>.

Mais le plus souvent c'est à la construction dramatique des *Perses* que s'intéressent les commentateurs pour confirmer ou infirmer la nécessité d'une transposition. De fait, les deux sorties de la Reine ont une évidente fonction d'annonce mais les scènes qu'elles annoncent ne surviennent jamais ou fort tard. Transposer ou ne pas transposer les vers en raison de leur fonction d'annonce revient donc à prendre position sur ces scènes virtuelles. En effet, dans la version originale de la pièce, les paroles de la Reine lors de sa première sortie, laissent apparaître trois éventualités : un malheur (*kakon*) pourrait bien frapper Xerxès sur le chemin du retour ; Xerxès pourrait arriver sur scène avant le retour de la Reine, auquel cas le chœur aurait à reconforter Xerxès et à l'accompagner au palais. ; mais, cette dernière possibilité étant hypothétique (« s'il revient avant moi »), la reine pourrait tout aussi bien être de retour sur scène quand il reviendra. Lors de la seconde sortie de la reine, c'est une rencontre entre Xerxès et sa mère, apportant habit neuf et consolations, qui est envisagée. Or Weil aussi bien que Taplin considèrent que ces sorties sont maladroites, donc indignes d'Eschyle et partant inauthentiques, car elles annoncent des scènes possibles qui ne se réalisent pas et constituent des « contrepréparations » (*counterpreparation*, Taplin 1977:94). Tous deux considèrent en effet que la syntaxe de l'œuvre dramatique ne souffre pas les fausses pistes ou pour le dire dans les termes de Taplin (1977: 94) « les impasses » : « the trouble is that it points down to

---

8 Voir aussi Weil (1883:76) : « On ne voit pas pourquoi la reine supposerait dès maintenant que Xerxes reviendra si vite ».

9 Voir aussi Taplin (1977:19) : « When the playwright draws attention to a stage action, we should take up the invitation and consider what the significance of that action is meant to be » et Taplin (1997:94) : « The playwright has to be confident that his audience will not feel cheated or will not suppose his false preparation to be careless lack of control ».

a *dead-end* »<sup>10</sup>. Le même critique semble en effet supposer qu'entre les spectateurs et le dramaturge existe une sorte de pacte implicite en vertu duquel toute scène annoncée doit être représentée sur scène : « The playwright has to be confident that his audience will not feel cheated or will not suppose his false preparation to be careless lack of control. » Weil (1883 :76-77) est encore plus explicite : « Dans les œuvres dramatiques destinées à la scène, des prévisions de ce genre ne sont pas énoncées si elles ne doivent pas se réaliser. Or la reine reviendra encore une fois et restera longtemps en scène avant le retour de Xerxes ». En somme, si l'on considère que l'histoire qu'Eschyle raconte effectivement a valeur de fait, alors la première réplique de la reine est en contradiction avec les faits, comme l'écrit Taplin (1977:92) à propos de la proposition conditionnelle contenue aux vers 529 et suivants (« si mon fils revient avant moi ») : « the lines are a counterfactual conditional : the Queen provisions are not fulfilled, and she only returns as she predicted in 524. » Par *contrefactuel*, Taplin ne veut pas désigner, comme l'on s'y attendrait, la négation d'un fait (« si mon fils ne venait pas ») mais la contradiction entre une éventualité et les faits représentés par Eschyle. La scène virtuelle semble gênante au point d'être traitée comme une négation. Aussi bien il n'est pas concevable qu'Eschyle n'aille pas dans une direction qu'il semble pourtant indiquer, qu'il puisse pointer du doigt une impasse.

Or la transposition des vers présente l'avantage d'annuler la contrepréparation, de corriger l'impression qu'Eschyle montre une route qu'il ne suivra pas, de diminuer ce que l'on pourrait nommer le taux de virtualité textuelle. Si les vers 529-31 sont déplacés lors de la seconde sortie de la Reine, on n'a guère le temps d'envisager des scènes possibles, car l'annonce est immédiatement suivie d'une scène qui confirme ou infirme l'annonce. De fait, Xerxès entre en scène juste après la deuxième sortie d'Atossa et nous savons donc immédiatement qu'aucun malheur ne lui est arrivé en chemin, et notamment qu'il ne s'est pas donné la mort, qu'il n'a pas non plus rencontré sa mère avant d'arriver et que cette rencontre n'aura sans doute pas lieu puisque l'entrée du roi est immédiatement suivi de l'*exodos* et donc de la fin de la pièce. D'autre part, la scène où le chœur accompagne le Roi vers le palais suit immédiatement l'annonce : le spectateur n'a plus à rêver cette scène mais seulement à y assister. À leur place initiale, en revanche, les vers ouvraient la possibilité de quatre scènes qui demeurent possibles durant trois cent vers. Une fois la transposition effectuée, ces scènes possibles sont immédiatement effacées. Cette réduction de la virtualité se donne à voir plus précisément si l'on s'arrête au sens du vers 850 – « j'essaierai d'aller à la rencontre de mon enfant ». Sans transposition, la reine se contente

---

10 Je souligne.

d'envisager assez passivement une éventualité qui reste ouverte : « j'essaierai » (*peirásomai*). Dans la version corrigée, Atossa est beaucoup plus active et semble anticiper tous les développements possibles : elle évoque la possibilité d'une rencontre entre elle et son fils, mais aussi le comportement que devra avoir le chœur si cette rencontre n'a pas lieu. Dans cette version, la reine organise l'action, ne laisse rien au hasard. Sa prévoyance évoque celle que devrait avoir, selon Taplin ou Weil, un bon dramaturge soucieux de maîtriser l'action qu'il représente. En envisageant immédiatement ce qui se devra se passer si elle ne rencontre pas son fils, la reine corrige la possibilité qu'elle vient d'envisager et oriente l'attention du spectateur vers ce qui se passera effectivement, vers la pièce qu'Eschyle a écrite et non vers celle qu'il aurait pu écrire.

Mais à briser de la sorte la virtualité dramatique des *Perses*, les tenants de la correction produisent paradoxalement un effet de variation. Car si nous pouvons comparer la version originale d'Eschyle et la version corrigée de la pièce, c'est uniquement grâce à l'hypothèse de Nikitine. Les commentateurs rêvent à des pièces possibles au moment même où ils semblent vouloir supprimer ces scènes possibles. La correction textuelle se donne alors à voir comme une production de variantes.

### ***La correction comme variation***

La production de variantes n'est pas d'ordinaire attachée à la pratique du commentaire, mais bien plutôt à ce que M. Charles (1979 & 1995) a décrit comme la tradition rhétorique. Alors que le commentateur vise à montrer la nécessité du texte en justifiant et en expliquant chacun de ses traits, le rhéteur, parce qu'il est aussi un producteur de texte, sait que le texte est contingent, qu'il résulte d'un choix de l'auteur parmi plusieurs options d'écriture et qu'il est donc toujours un texte seulement possible parmi d'autres versions possibles. Dès lors, il est toujours possible d'envisager une amélioration du texte, de chercher ce qu'il aurait pu être, voire de se substituer à l'auteur pour produire sa propre version du texte, plus satisfaisante. Comme l'a montré Escola (2002), notamment à propos d'*Horace*, les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle ne se contentèrent pas de critiquer la pièce de Corneille mais allèrent jusqu'en à proposer des versions plus acceptables. Dans ce cas, la critique est inséparable d'un projet de réécriture. Ainsi d'Aubignac que cite Escola :

C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace son frère n'a pas été approuvée au Théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, *et j'avais été d'avis*, pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace et lui eût été digne

de compassion comme un malheureux innocent. L'Histoire et le Théâtre auraient été d'accord.

Ni Weil, ni Taplin et leurs confrères ne sont d'Aubignac. Leur pratique est ouvertement celle du commentateur et ils ne se réclament pas d'une quelconque tradition rhétorique, pas plus qu'ils n'entendent ouvertement améliorer la pièce d'Eschyle. Mais sous le masque du commentateur, il se pourrait bien qu'ils adoptent une attitude profondément rhétorique, au sens où, de fait, ils évaluent le texte à l'aune de ce qu'il *aurait dû être* pour finalement le réécrire. Paley (1979: *ad loc.*) juge « ridicule » la réplique de la reine lors de sa seconde sortie. Rousset (1960: *ad loc.*) parle de « grosse ficelle dramatique ». De même Taplin : le commentateur de la pièce ne se distingue pas d'une évaluation, et l'on n'est pas si loin de l'attitude d'un d'Aubignac, avec par exemple cet emploi répété de l'adjectif « satisfaisant » : « Line 528 would make an eminently satisfactory ending to the text » (Taplin 1977:92), ou encore : « The scene would be quite satisfactory without the lines : Aeschylus has positively added them » (Taplin 1977:92). Plus explicite encore c'est l'idée d'une faiblesse du texte (*weakness*) qui guide la lecture : « Some weakness should be pointed out » (Taplin 1997:94). Le jugement de valeur est en outre inséparable d'une réécriture en puissance comme le marque l'emploi du conditionnel (« would make an eminently satisfactory ending to the text »). Mais Taplin garde pourtant le masque d'un commentateur car son propos est toujours de justifier les choix de l'auteur. De fait la correction proposée par le critique est assimilée à un choix de l'auteur qui n'a, en quelque sorte, pas pu se réaliser. L'intention d'Eschyle coïncide nécessairement avec celle du commentateur. À tel point que lorsque Taplin admet que l'auteur a peut-être bien voulu placer ces vers à leur place originale, il trace un portrait d'Eschyle en auto-interpolateur, comme si Eschyle l'interpolateur avait gâché la pièce d'Eschyle l'auteur, double et jumeau du commentateur : « Aeschylus has positively added them ». Taplin est donc à même et de critiquer Eschyle et d'esquisser une nouvelle version de la pièce – tout en déchargeant l'auteur de la responsabilité des défauts qu'il décèle. Seul le bon Eschyle a voulu ce que veut Taplin, comme si d'Aubignac en venait à prétendre que Corneille est l'auteur non de la pièce qu'il a écrite mais de celle que d'Aubignac aurait voulu qu'il écrivît. Cette manière de réécrire le texte tout en sauvant l'auteur permet une forte créativité du commentateur, source de nombre de versions *autorisées par* l'image que l'on construit de l'auteur et par la lecture que l'on fait de sa pièce. Le fait est que tout lecteur d'Eschyle aujourd'hui, tout metteur en scène, tout spécialiste du théâtre grec possède non pas une mais plusieurs versions des *Perses* toutes attribuées à Eschyle, qu'il doit accomplir un choix parmi ces versions et, partant, les évaluer à son tour.

Or, et c'est la limite de l'attribution à l'auteur de la correction voulue par le critique, cette évaluation a peu à voir avec les incertaines intentions d'Eschyle et tout à voir avec des choix critiques, à la fois esthétiques et herméneutiques. L'esthétique, on l'a vu, repose sur une certaine idée de l'économie dramatique, comme si chaque vers d'Eschyle faisait partie d'un système d'actions effectivement représentées et devait, par là, soit annoncer soit rappeler l'action mais jamais, en un dispositif trop dispendieux pour être admis, tromper son lecteur en évoquant des actions qui ne surviendront pas. Cette esthétique de l'économie est étroitement liée à des exigences herméneutiques : la bonne version est celle que le commentateur est à même de commenter. Il se pourrait bien, par exemple, que Taplin, suggère de déplacer les vers car il ne parvient pas à commenter le texte en l'état. De fait, son hypothèse de lecture du théâtre d'Eschyle repose sur l'idée générale d'une maîtrise extrême de l'organisation dramatique : une fausse piste, un reste qui ne rentre pas dans le « système des faits » pose alors problème, tandis qu'un texte où chaque vers renvoie à une action à venir clairement définie rentre mieux dans le cadre herméneutique que s'est choisi Taplin. Ici une attitude qui ressortit clairement à la tradition rhétorique vient donc appuyer, contre toute attente, le commentateur : corriger un texte, en produire une nouvelle version revient à produire un texte qui répond mieux aux exigences du commentateur.

Se trouve donc justifiée non pas tant l'intention d'Eschyle que l'intention de ses lecteurs et commentateurs car, si le propos d'un Taplin ressort plus cohérent de la correction, la pièce d'Eschyle s'en trouve conjointement démultipliée et Eschyle dédoublé en un bon auteur et un mauvais interpolateur. S'il est un choix à faire entre les différentes versions de la pièce créées par les commentateurs, c'est un choix moins parmi des versions conjecturales de ce qu'Eschyle aurait pu écrire qu'entre différentes lectures de la pièce.

Or un choix de lecture, pourtant logiquement possible et par hypothèse plus cohérent, n'a pas encore été fait : nul commentateur n'a encore entrepris de lire *Les Perses* en se demandant non pas seulement ce qu'Eschyle a écrit mais ce qu'il aurait pu écrire. Alors les vers migrants ne seraient plus considérés comme l'inadmissible annonce d'une scène inexistante mais comme la marque, la cicatrice si l'on veut, d'une autre manière, possible mais non actualisée, d'écrire l'histoire des *Perses*. On commenterait alors *Les Perses* non pas en produisant de nouvelles versions (alors même qu'on prétend déterminer l'unique version possible...), mais plutôt en acceptant de lire le texte dans son actualité comme dans sa virtualité, en admettant qu'on peut comparer le texte à des variantes. On essaierait, pour lire la pièce d'Eschyle, de rechercher et de prendre en compte ce que Micheline (1982) a pu nommer des scènes fantômes (*fantom scenes*).

## À la recherche de quelques fantômes dans Les Perses

Lire *Les Perses* en fonction, et non pas en dépit, des scènes fantômes qui y sont inscrites, revient à comprendre la pièce d'Eschyle comme un compromis entre deux autres versions possibles, une version plus violente où Eschyle aurait choisi de représenter la mort de Xerxès et une version où il aurait imaginé une rencontre entre la mère et le fils, une rencontre où, nous allons le voir, les réalités de la politique l'auraient emporté sur le pathétique.

La mort de Xerxès d'abord. Au vers 531, la Reine exprime sa crainte qu'un malheur (*kakon*) ne frappe son fils vaincu. Beaucoup de commentateurs voient dans ce vers 531 une indication que Xerxès pourrait se donner la mort. Teuffel (1886: *ad loc.*) le glose par « *manus sibi inferendo* » et Long (1879) y voit un « euphémisme » pour « *comit suicide* ». Mazon (1920: *ad loc.*) est encore plus clair : « Le suicide est presque de règle chez les rois d'Orient, quand ils ont subi une défaite irréparable. Il est donc naturel que telle soit la première idée qui se présente à l'esprit de la Reine ». Cette interprétation, ou au moins l'idée que le malheur redouté par la Reine ne puisse être que la mort de Xerxès, trouve peut-être son origine plus haut dans la pièce où la possible mort de Xerxès a été déjà évoquée.

En effet, dès les vers 168-169, alors que la Reine n'a pas encore appris la défaite perse, elle s'inquiète non pas tant pour l'empire que pour son maître, c'est-à-dire la personne même de Xerxès :

*Esti gàr ploûtos g'amemphès, amphì d'ophlamoîs phóbos  
ómma gàr dómon nomízo despótou parousían*

Or si notre richesse est intacte, en revanche je crains pour nos yeux ; car l'œil d'une maison, c'est d'abord la présence du maître.

Aux vers 212-14, l'idée se fait jour, toujours dans la bouche de la Reine, qu'il n'est pas certain que Xerxès revienne sain et sauf.

*Eù gàr íste, paîs emós  
Práxas mèn eù thaumastòs àn génoit'áner,  
Kakòs dè práxas ouch upeúthunos pólei  
Sotheîs d'omoíots tès de koiraneî chthonós*

Car vous le savez si mon fils réussit, il sera un héros sans pareil ; s'il échoue, il n'a point de compte à rendre au pays, et pourvu qu'il soit sain et sauf, il restera maître de notre terre.

Dans ces vers, deux questions distinctes apparaissent. En premier lieu, il convient de savoir si Xerxès a remporté la victoire (*Práxas mèn eù*) ou s'il a été vaincu (*Kakòs dè práxas*). Mais il faut aussi savoir si Xerxès va revenir vivant ce qu'indique la participiale à valeur restrictive — « *Sotheîs dè* », « pourvu qu'il revienne sain et sauf ». Or la question de la mort de Xerxès

réapparaît quand la Reine pose une étrange question au messager qui vient annoncer la défaite perse : « *tís ou téthnèke ?* » « qui n'est pas mort ? ». La réponse du messager recentre clairement cette interrogation sur la seule personne de Xerxès : « Pour Xerxès il est vivant et voit le jour ». À ce stade de la pièce, la question de la mort du roi semble réglée au moment même où elle est explicitée par la réponse du messager : Xerxès n'est pas mort à Salamine. Mais précisément les trois vers que prononce la Reine avant sa première sortie donnent une nouvelle impulsion à cette mort possible : certes Xerxès n'est pas mort en Grèce, mais il pourrait bien lui arriver malheur sur le chemin du retour. Toute la première moitié de la pièce est donc traversée par l'attente de la mort de Xerxès. Or d'un point de vue grec, cette mort présenterait des avantages tant politiques que dramatiques. D'un point de vue politique, il faut rappeler avec Edith Hall (1989) que la démocratie athénienne appuie ses fondements sur le mythe de la mort du tyran. La mort du tyran perse qu'est Xerxès serait alors un excellent parallèle et une forme de complément à ce mythe : le peuple athénien déjà vainqueur de ses tyrans intérieurs serait aussi à l'origine de la mort d'un tyran barbare. D'un point de vue dramatique, cette mort pourrait également être l'occasion de deux scènes remarquables. En premier lieu, la scène de la mort de Xerxès provoquerait sans nul doute terreur et pitié et serait facile à insérer juste après le départ de l'ombre de Darios dont les dernières paroles prendraient alors une tonalité tragiquement ironique : « chez les morts la richesse ne sert plus de rien ». Alors, la Reine et le Chœur entendraient les lamentations du Roi mourant, à l'intérieur du palais où il serait entré pendant l'invocation du fantôme de son père. La scène de la mort aurait été suivie d'un ultime et pathétique épisode où la Reine se lamenterait sur le corps de son fils mort. Bien évidemment, le spectateur athénien aurait reconnu dans cette scène une brillante réécriture du chant 24 de l'*Iliade* où la Reine Hécube pleure devant le chœur d'Hector. C'est alors la Reine en deuil, et non plus le roi en haillons, que le chœur escorterait vers le palais lors de l'*exodos*. On pourrait même concevoir une *exodos* où le chœur ramènerait le corps du roi vers le palais : les paroles de la Reine au chœur, lors de sa première sortie, se teinteraient alors d'une ironie tragique supplémentaire fort bien venue : « escorte le vers le palais »...

À ce stade, on pourrait presque se demander pourquoi Eschyle n'a pas choisi de tuer Xerxès et a renoncé à ces scènes qui auraient bien pu constituer un des sommets antiques de l'art tragique. Or à cette question, on peut répondre par un constat aussi simple que définitif : il se trouve que Xerxès n'est pas mort à Salamine et qu'il n'est pas non plus mort à son retour en Perse. L'hypothèse se fait jour qu'Eschyle aurait tout gagné à la mort du Roi mais qu'il ne put se résoudre à cette distorsion factuelle. Un auteur tragique grec a affaire à des faits, qu'ils soient historiques ou mythiques, et, autant



que nous puissions en juger d'après les textes en notre possession, il n'est pas question que ces faits soient déformés : Eschyle ne peut pas plus faire mourir Xerxès que Sophocle pourrait innocenter Œdipe ou Euripide épargner Clytemnestre. C'est encore cette idée que reprend Aristote dans *La Poétique* quand il note que si un poète peut chercher à utiliser au mieux (*khresthai kalôs*) les histoires qui nous sont transmises (*oi pareilèmmenoi muthoi*), il n'est pas question qu'il les « défasse » (*lúein ouk éstin*), par exemple imaginer que Clytemnestre ne meure pas de la main d'Oreste<sup>11</sup>. Or si Clytemnestre est morte, Xerxès, lui, n'est pas mort. La pièce d'Eschyle est traversée par une tension entre cette réalité factuelle qu'il faut bien représenter et l'orientation du drame. Car s'il ne déforme pas les faits, Eschyle les interprète fortement et vise à représenter la défaite de Salamine comme un désastre absolu pour les Perses : la mort du tyran devrait être la conclusion logique de ce désastre, mais elle supposerait que l'on change l'histoire à un point difficilement admissible. Le vers 531 où la mort de Xerxès est envisagée mais reste seulement possible serait, dans cette optique, l'expression d'une tension entre le sens de la pièce et les faits qu'elle représente. Ou pour le dire dans les termes de l'abbé d'Aubignac, l'histoire et le théâtre n'étaient pas, dans ce cas, conciliables.

Mais si nous admettons qu'il était difficile de faire mourir Xerxès, peut-être Eschyle aurait-il pu mettre à profit cette difficulté pour représenter une autre scène tout aussi intéressante : la rencontre entre la mère et le fils. Deux commentateurs au moins ont rêvé cette rencontre et l'ont imaginée comme une scène hautement pathétique, voire lourdement larmoyante. Si l'on en croit Sidgwick que cite Dawe (1963:29), c'est d'ailleurs pour éviter cet excès de pathétique, à la limite du grotesque, qu'Eschyle aurait évité de faire se croiser Atossa et Xerxès : « It is dramatically far better that she should be absent. If she were there, all the lamentations would have to be repeated, which are already wearisome : and moreover she would have to clothe the ragged and travel-worn Xerxes with the royal robes she promised to bring ; but such a scene would border on the grotesque. »

Roussel (1960: *ad loc.*) est plus sentimental qui imagine une scène émouvante de retrouvailles familiales : « Le plus surprenant c'est que la reine n'ait pas, à peine informée, fait atteler le char qu'on a eu l'imprudence de nous montrer, afin de courir à la rencontre de son fils, et cela non pas tant pour lui mettre un habit propre que pour voir et embrasser, au plus tôt, son enfant sauvé ».

Mais, dans la logique de la pièce, Atossa se serait-elle vraiment lamentée, se serait-elle contentée d'embrasser son fils et de pleurer avec lui ?

---

11 Aristote, *Poétique*, Chapitre 14,53ab22 in Lallot et Dupont-Roc (1980 :83). Voir aussi la note à ce passage dans Lallot et Dupont-Roc (1980:255). Pour l'utilisation de ce passage d'Aristote par Corneille, voir Escola et Louvat (1999:115 & 180, n. 40).

Rien n'est moins sûr si l'on en croit le vers 214 où Atossa a en fait déjà dit ce qu'elle pourrait bien redire à son fils si elle le croisait. De fait, La Reine a bien envisagé à ce stade la possibilité que son fils soit vaincu mais vivant. Or dans ce cas, rien n'est perdu et il reste le maître : « Pourvu qu'il soit sain et sauf, il restera toujours maître de cette terre. »

Autrement dit, la Reine a de très bonnes nouvelles pour son fils : il est vivant et rien n'est changé par la victoire grecque. Xerxès est toujours le maître de l'Empire Perse. Bien plus, on peut imaginer que cette scène inverserait la logique démocratique et athénienne sur laquelle repose toute la pièce. Pour Eschyle, il semble bien effet que la destruction de la collectivité perse – l'armée en l'occurrence – entraîne la destruction du pouvoir central – ici le roi qui est, pour cette raison, représenté en haillons et en larmes. Inversement, la Reine perse ne comprend pas cette logique, comme l'ont montré les vers 231-245 où ses questions au chœur montrent clairement qu'elle considère que le pouvoir central, en l'occurrence la personne du Roi, conditionne le sort de la collectivité<sup>12</sup>. Mais si cette idée est absurde à propos d'Athènes, elle est tout à fait pertinente en ce qui concerne la Perse : Atossa pourrait aisément rappeler à son fils que puisqu'il est sain et sauf, l'armée et l'empire perse sont également sauvés. Elle pourrait, en d'autres termes, expliquer à son fils ce que les historiens de la Perse s'accordent à reconnaître : la bataille de Salamine et la victoire des Athéniens n'ont eu aucune conséquence fâcheuse pour l'Empire perse<sup>13</sup>.

En somme, Eschyle éviterait deux écueils : d'une part il ne peut montrer la mort de Xerxès, pourtant fort intéressante d'un point de vue politique et dramatique, car cela serait par trop violer l'Histoire ; d'autre part, il ne peut pas non plus trop développer les conséquences de la survie du Roi car cela serait dire aux Athéniens que Salamine fut peut-être une grande victoire pour les Grecs, mais en aucun cas une lourde défaite pour les Perses. Ainsi comprise, la version d'Eschyle serait un compromis entre deux autres manières possibles d'écrire la victoire des Grecs à Salamine.

« Qui n'est pas mort ? » demande la Reine au messenger. Cette question est aussi celle qu'Eschyle doit affronter au moment où il écrit sa pièce : Xerxès n'est pas mort, et Eschyle a dû écrire une tragédie qui ne représente pas la mort de son héros, qui doit dire non pas que quelqu'un est mort mais cacher ou tout au moins dire le plus discrètement possible que quelqu'un n'est pas mort.

---

12 Voir, par exemple, les vers 239-41 :

La Reine : Et quel chef sert de tête et de maître à l'armée ?

Le chœur : Ils ne sont esclaves ni sujets de personnes.

La Reine : Comment pourraient-ils donc tenir devant l'invasion ennemie ?

13 Voir par exemple Briant (1996).

Nous venons, à notre tour, de commenter *les Perses*. Et par là nous n'échappons pas à la logique de tout commentaire, à ce rêve irréalisable mais nécessaire de reconstituer les choix d'Eschyle et de montrer que ses options étaient sinon les meilleures, du moins les seules possibles au regard des faits et du message politique des *Perses*. Toutefois, notre commentaire a ceci de particulier qu'il n'est pas incompatible avec le postulat de l'incohérence ; les moments où apparaissent en creux d'autres versions possibles ne sont pas gênants ou inauthentiques : les vers migrants portent inscrits en eux les autres options qui se présentaient à Eschyle ; loin de ruiner la cohérence dramatique de la tragédie, ils enrichissent la pièce de ce qu'elle n'est pas.

Il ne s'agit nullement de prétendre que les choses se passèrent vraiment ainsi dans la tête ou le cabinet de travail du Tragique. Cette quête des pièces fantômes n'a pas pour fonction d'établir la vérité des intentions d'Eschyle, mais seulement d'établir une hypothèse de lecture qui permettrait de rendre compte non seulement de qu'Eschyle écrivit mais également de ce qu'il aurait pu écrire et dont sa pièce porte la marque, en ces quelques vers qui ouvrent la possibilité vite refermée et de la mort du tyran et de la rencontre entre la mère et le fils.

Mais ne peut-on pas aller plus loin et renoncer à toute entreprise de reconstitution pour donner à la quête des possibles une tout autre ambition ?

À un niveau herméneutique, cette quête présente en effet l'intérêt de servir une archéologie non pas de l'écriture éschyléenne, mais des lectures d'Eschyle : car les interprétations de la pièce que nous avons décrites s'organisent et se répondent en fonction des virtualités dont la tragédie est porteuse ; elles forment une série dont la prise en compte de ces virtualités permet seule de rendre compte. Accepter les scènes possibles revient alors à comprendre comment la pièce actuelle fut lue et comment son texte fut établi : on rend compte des lectures d'un texte en tenant compte, aussi, de ce que ce texte aurait pu être<sup>14</sup>.

Mais est-il besoin de revenir au passé, que ce passé soit celui d'Eschyle ou celui des commentaires d'Eschyle ? Pourquoi ne pas s'autoriser de cette lecture pour rêver le futur, voire, en dehors de toute préoccupation chronologique, pour inventer des parcours et des quêtes dans nos bibliothèques ? On se demanderait alors si après, voire bien après, Eschyle, un auteur de théâtre n'a pas écrit ces scènes fantômes que nous avons déchiffrées dans le texte. On chercherait dans la bibliothèque, qu'elle soit de Babel ou, plus modestement, celle dont chacun dispose dans les rayons de sa mémoire, cette pièce où une mère froide et rationnelle explique à son tyran de fils que pour être vaincu, il n'en reste pas moins roi. On partirait en quête de cette autre scène où un roi vaincu se suicide, où sa mère pleure sur le corps sans

---

14 Cette optique est celle qu'élabore Escola sous le nom d'archéologie du lisible (2004).

vie de son fils, tandis que le chœur des conseillers se transforme en cortège de deuil. Et si l'on ne trouvait rien, on rêverait ces scènes – ou on les écrirait. S'il est possible de déchiffrer dans les *Perses* comme l'ébauche de ces scènes, s'il est vrai que l'on peut lire Eschyle en y cherchant non seulement ce qu'il écrivit, non seulement ce qu'il aurait pu écrire mais aussi ce que sa pièce permet *encore* d'écrire, il est permis de lire en acceptant de produire plusieurs versions du même texte. Eschyle est non seulement l'auteur des pièces qu'il écrivit mais aussi le co-auteur, avec ses lecteurs et ses commentateurs, des scènes virtuelles qui affluent dans *Les Perses*. Ainsi s'esquisse peut-être, non point comme une faille herméneutique mais bien comme un gain et pour l'auteur et pour son lecteur, l'espoir d'un imaginaire critique.

Sophie RABAU

Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

## Bibliographie

- AESCHYLOS, *Perser erklärt von W. S. Teuffel*. Leipzig, Teubner 1886.
- BODENSTEINER, E. (1893) *Szenische Fragen über dens Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im Griechischen Drama*. Journal for Cl Ph., 19, 1893.
- BRIANT, P. (1996) *Histoire de l'Empire perse de Cyrus à Alexandre*. Paris.
- BRUNET, P. (2000) Introduction in Eschyle, *Les Perses*, Texte établi et traduit par P. Mazon. Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche ».
- CONACHER, D. J. (1973). « Aeschylus Persae : a Literary Commentary », in *Serta Turyniana*, Urbana III : 143-168.
- CONACHER, D. J. (1996) *Aeschylus The earlier Plays and related Studies*. University of Toronto Press.
- DAWE, (R. D.) (1963) "Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus », *PCPh N.S.* 9 (1963) : 21-62. p. 27 sq.
- ESCOLA, M. et LOUVAT, B. (1999) (eds) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris, GF-Flammarion.
- ESCOLA, M. (2002) « Récrire Horace », *Dix-Septième Siècle*, 216.
- ESCOLA, M. (2004) *Lupus in Fabula*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- FLINCKINGER, R. C. (1936) *The Great Theater and its drama*. Chicago.
- HALL, E. (1989) *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford, Oxford University Press.
- HOGAN, J. C. (1984) *A commentary on The Complete Greek Tragedies. Aeschylus*. The University of Chicago Press.
- HUNZIGER, C. (1996) « Comment décider qu'un passage est interpolé : les interprétations des Amours d'Arès et d'Aphrodite : bilan bibliographique » in *Théorie littéraire et littérature ancienne : interpolation et lacune*. Articles réunis et présentés par S. Rabau et S. Dubel, *Lalies* « Actes des sessions de linguistique et de littérature ancienne d'Aussois » n° 17, 1997.
- JUDET DE LA COMBE, P. Eschyle, *Les Perses*. Traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe. Editions Comp'act.
- LALLOT, J. et R. DUPONT-ROC (1980) Aristote, *La Poétique*. Texte, traduction et notes. Paris, Seuil.

- LONG, G. (1879) *The Tragedies of Aeschylus* reedited by a english commentary by F. A. Paley. London, Whittaker and Co.
- MAZON, P. (1920) *Eschyle Tragédies*. Paris, Belles Lettres.
- MICHELINI, A. N. (1982) *Tradition and Dramatic form in the Persians of Aeschylus*. Leiden / Leyde.
- NIKITINE (1876) [titre inconnu] *Ministerstva Narodnago Prosvestcheniia*, October 1876. (Résumé en Français in *Revue des Revues*, I, p. 275).
- PAGE, D. (1934) *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford.
- RABAU, S. et Dubel, S. (1996) *Théorie littéraire et littérature ancienne : interpolation et lacune*. Articles réunis et présentés par S. Rabau et S. Dubel, *Lalies* « Actes des sessions de linguistique et de littérature ancienne d'Aussois » n° 17, 1997.
- ROUSSEL, L. (1960) *Eschyle. Les Perses*, Montpellier.
- SAÏD, S. (1977) « Les combats de Zeus et le problème des interpolations dans la Théogonie d'Hésiode », *Revue des Etudes grecques*, 90, 193-248.
- SIDGWICK, A. *Persae*. (1903) Greek Text with introduction and notes. Oxford Clarendon Press.
- STEPHENSON, R. T. (1913) *Some aspects of the dramatic art of Aeschylus*. Diss. Stanford.
- TARRANT, R. J. (1987) « Toward a Typology of Interpolation in Latin Pœtry », *Transactions of the American Philological Association*, 117, 281-298.
- WEIL, H. (1883) « Encore un mot sur les Perses d'Eschyle » *AAEG* 17 (1883).
- WEIL, H. « Des traces de remaniements dans les drames d'Eschyle » *Revue des Études Grecques*, t. I, 1888, p.17-21.
- WEIL, H. (1883) « Une transposition de vers dans les Perses d'Eschyle » *AAEG* 17 (1883).
- WEST, M. L. (1990) *Studies in Aeschylus*. Stuttgart.

## Annexe : Versions des sorties de la Reine

### 1/ Version d'Eschyle

#### Première sortie de la Reine :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir.

Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes. Et si mon fils arrive ici avant moi, reconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.

#### Deuxième sortie de la Reine :

Ô démon, que de souffrances me pénètrent à la pensée de telles misères ! Mais le malheur qui surtout me mord, c'est l'ignominie des vêtements qui maintenant couvrent le corps de mon fils.

Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

## 2/ Version de Nikitine

## Première sortie de la Reine :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir.

## Deuxième sortie de la Reine :

Ô démon, que de souffrances me pénètrent à la pensée de telles misères ! Mais le malheur qui surtout me mord, c'est l'ignominie des vêtements qui maintenant couvrent le corps de mon fils.

Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

**Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes. Et si mon fils arrive ici avant moi, réconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.**

## 3/ Version de Taplin

## Première sortie de la Reine :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir. **Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes.**

## Deuxième sortie de la Reine :

Ô démon, que de souffrances me pénètrent à la pensée de telles misères ! Mais le malheur qui surtout me mord, c'est l'ignominie des vêtements qui maintenant couvrent le corps de mon fils.

Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

**Et si mon fils arrive ici avant moi, réconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.**

## 4/ Version de Wecklein

## a) version non abrégée

## Première sortie de la Reine :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les

choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir. **Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes.**

Deuxième sortie de la Reine :

Ô démon, que de souffrances me pénètrent à la pensée de telles misères ! Mais le malheur qui surtout me mord, c'est l'ignominie des vêtements qui maintenant couvrent le corps de mon fils.

Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve ; puis j'essaierai de rencontrer mon enfant : nous n'irons pas dans le malheur trahir ce que nous aimons plus que tout.

b) Version abrégée

Première sortie de la Reine :

Pourtant puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux ; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé, mais les choses peut-être s'en trouveront mieux à l'avenir.

**Pour vous il convient de réunir sur les événements les fidèles avis dûs à de fidèles princes. Et si mon fils arrive ici avant moi, réconfortez-le et escortez-le vers le palais de peur qu'à nos malheurs, il n'ajoute encore un malheur.**

*La Reine ne revient pas.*

*La scène avec Darios est supprimée.*

*L'exodos suit immédiatement.*





## Entretien avec Christine Montalbetti & Tiphaine Samoyault

Pour prolonger les réflexions ici réunies sur les possibles échanges entre théorie littéraire et textes possibles, l'équipe Fabula a voulu donner (rendre ?) la parole à ceux ou celles par qui les textes seulement possibles deviennent littérature réelle – en interrogeant donc deux auteurs contemporains sur leur « usage » de la théorie littéraire.

Romancières, Christine Montalbetti et Tiphaine Samoyault sont aussi essayistes et volontiers théoriciennes : auteur de deux romans parus chez POL (*Sa fable achevée*, *Simon sortit dans la bruine*, et *L'Origine de l'homme*), C. Montalbetti a notamment publié un ouvrage consacré aux rapports entre le texte et le réel (*Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, PUF, 1997) et un essai sur l'œuvre théorique de G. Genette (*Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Bertrand-Lacoste, 1998) ; dans les intervalles de son œuvre romanesque (*La Cour des Adieux*, Maurice Nadeau, 1999 ; *Météorologie du rêve*, Le Seuil, 2001 ; *Les Indulgences*, 2003), T. Samoyault poursuit une réflexion théorique sur les pouvoirs de la fiction, avec un premier ouvrage sur le « genre » du roman moderne (*Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999), et tout récemment un essai sur les fictions du temps (*La Montre cassée*, Verdier, 2004).

\* \* \*

FABULA : *Dans votre formation, comme dans vos activités d'enseignante, vous avez une pratique de la théorie littéraire : quel accueil réservez-vous aux appréciations qui mettent en relation vos productions d'« écrivaine » et vos travaux critiques et théoriques ?*

C.M. — Mon premier geste est toujours de démentir de telles articulations. Je ne voudrais surtout pas que l'on pense que mon travail fictionnel est la conséquence de mes réflexions théoriques. Ce serait là tout d'abord une erreur de perspective chronologique, au sens où, comme beaucoup d'entre nous je pense, j'ai toujours pratiqué l'écriture de fiction, sans m'interrompre, depuis l'enfance, – je peux dire en cela que l'écriture de fiction me constitue, qu'elle est certainement l'élément le plus continu, ce qui fait le lien entre les différentes périodes (si tant est qu'il s'agisse de périodes) de ma vie –, alors que ma pratique théorique est évidemment tardive et d'un ordre disons professionnel. La théorie m'intéresse beaucoup, elle a à voir

avec la philosophie et reconnaissons-le avec la rhétorique, mais si j'avais pu disposer d'une maison sans travailler, et même si ce n'est peut-être pas le lieu de le reconnaître ici, je me serais contentée d'écrire de la fiction.

Quand je m'assieds à ma table pour écrire des pages d'un roman, et à présent que l'on pourrait dire que la chronologie est un peu différente puisque je dispose de cette pratique de la théorie, je suis, autant que je le peux, mais d'une manière très naturelle, non concertée, dans l'oubli de ce savoir, dans son ignorance, attentive à tout autre chose, qui est à la fois d'un ordre plus souterrain, comme s'il s'agissait de faire travailler des choses très enfouies et qui viennent affleurer sans nécessairement que je les reconnaisse, et de la nature d'un horizon, de quelque chose vers quoi je tends, qui est une certaine image de la fiction que je dépeins, des lieux de ces univers fictionnels, des sentiments qu'ils transpirent.

Cela dit, il ne faudrait pas non plus créer de dichotomie artificielle et reléguer du même coup la théorie du côté de pures interrogations rationnelles. Bien entendu, les objets théoriques que l'on choisit ne sont pas anodins. Ils sont souvent reliés à notre biographie, à notre inconscient, d'une manière qui nous apparaît parfois après coup : ce sont aussi des objets intimes, sentimentaux, bien qu'ils ne se montrent pas comme tels, des manières déviées de parler de soi, de ce qui nous touche, mais avec une mise à distance conceptuelle qui dissimule cette intimité. La fiction, elle, est explicitement de l'ordre de l'intime, et les médiations qu'elle utilise sont plus fragiles, quoique sans doute d'une complexité plus grande.

**T. S.** — Lorsque ces appréciations sont dévalorisantes et déterminées par le discours convenu selon lequel la théorie nuit toujours à la pratique, j'essaie de ne pas être trop affectée par elles. Je les considère comme intellectuellement injustifiées parce qu'elles reposent sur une conception simplificatrice, voire réactionnaire, de la pratique, où l'agir est survalorisé par rapport à la pensée. Je suis convaincue pour ma part qu'il y a une pensée propre de la fiction, qui n'emprunte ni les voies du savoir, ni celles de la théorie, mais qu'il nous appartient d'inscrire et de mettre au jour.

Lorsqu'il y a mise en relation, malheureusement, c'est presque toujours en mauvaise part. Ces appréciations me frappent d'autant plus que je n'inscris pas clairement ce lien dans mes textes. Il suffit, socialement, de prétendre aux deux pour être immédiatement cataloguée comme « intello » et donc de produire de la mauvaise littérature. Je ne sais pas si ce que j'écris est bon ou non, mais je sais d'une part que mon écriture n'est pas guidée par un impératif théorique (si je pouvais tout comprendre par la logique argumentée ou par l'écriture savante, je n'écrirais pas de fiction) et d'autre part que je serais lue tout à fait autrement par certains si je n'écrivais pas par ailleurs des essais.

FABULA : *Êtes-vous tentée d'établir par vous-même un rapport entre réflexion théorique et production de fiction romanesque, ou ces deux pratiques demeurent-elles pour vous isolées l'une de l'autre ?*

**C.M.** — Je les ressens comme isolées, pour les raisons que j'ai commencé de dire, parce qu'il ne s'agit pas du tout du même geste, parce qu'écrire de la fiction ne relève pas tout à fait du même état. À un autre niveau, on pourrait prendre pour preuve de cette séparation le fait que sur certains points, ma pratique de l'écriture de la fiction peut sembler contredire certaines des hypothèses théoriques que j'ai pu défendre. C'est une remarque qu'il est arrivé que l'on me fasse. En fait, je ne crois pas qu'il y ait forcément là de contradiction, mais plutôt que la théorie évoque les choses à un autre niveau que celui auquel l'écriture de la fiction les aborde dans sa constitution.

Je pourrai en donner pour exemples deux points que j'ai particulièrement développés dans mon travail théorique : la question du statut du texte de fiction et la question de la présence dans le texte du lecteur.

Dans ma pratique de l'écriture de fiction, ce qui m'importe, c'est évidemment la façon dont la fiction traduit une expérience du monde. Ce qui nous relie si intimement aux fictions que nous écrivons, c'est la manière dont elles témoignent, pudiquement, à demi-mot, à quart de mot, de notre rapport au monde, dont elles constituent un trésor dévié de cette expérience, quelle que soit la façon dont cette expérience s'y cristallise, dans la voix, quelque chose du style qui la véhicule, dans tel objet particulier, tel type de sensation exprimée, etc.

Parfois nous sommes seuls à lire ce résidu d'expérience lorsqu'il est déposé dans un renvoi à tel objet particulier du monde que nous connaissons (le cendrier peint dans la maison de Simon, par exemple, dont je peux dire qu'il existe) ; et parfois même ces renvois nous échappent, nous ne les reconnaissons que plus tard (je me suis aperçue, à l'issue d'une conversation avec Sophie Rabau sur la scène en diligence dans *L'Origine de l'homme*, que le foulard, dont André entreprenait une description qui était pour moi purement ludique et précisément non réaliste, à cause en particulier de ce détail de la lumière du ciel réfléchi dans les cors des chasseurs, détail qui serait mal visible sur un motif textile véritable, que ce foulard, en vérité, existait, qu'il remontait à l'enfance, à une armoire de campagne, où l'on fourrait déguisements de vieux vêtements et jeux), voire pas du tout. Et cette expérience se dépose aussi par toutes sortes d'autres moyens que ces renvois ponctuels: le texte, selon toutes sortes de sinuosités, porte notre manière de voir le monde d'une façon qui se transmet, sans nécessairement qu'elle se formule. Le texte de fiction, si l'on m'autorise cette métaphore,

c'est quelque chose comme le résidu salin que laisse la vague de l'expérience propre une fois évaporée.

Dans mon travail théorique, j'ai insisté au contraire sur la séparation entre la fiction et le monde. Présentant face à face la perspective searlienne, selon laquelle les textes de fictions sont troués d'îlots référentiels, et une perspective plus genettienne, encore que j'y radicalisais peut-être un peu la position de Genette, selon laquelle le texte de fiction absorbe tous les éléments sous son régime, j'ai défendu la seconde, en disant que l'emprunt référentiel relevait (précisément) du moment de la production du texte, mais que dans le moment de l'évaluation du statut de l'énoncé, ce dernier apparaissait *in fine* comme fictionnel.

Si ces deux points de vue peuvent paraître inverses, en réalité ils n'entrent pas en contradiction : c'est seulement que le théoricien ne peut pas s'intéresser à cette part, ni à ce moment, qui lui échappe, de la diffusion de l'expérience du monde. Que ce n'est pas à ce moment de l'alchimie de la production du texte que le poéticien se consacre.

Quant au statut du lecteur inscrit dans le texte (ou narrataire), j'ai souvent insisté, dans mon travail théorique, sur le fait qu'il n'était pas sérieusement une place à prendre pour le lecteur réel. Il arrive souvent que les narrataires ne soient manifestement pas les lecteurs que le texte attend (il n'est qu'à voir le narrataire trop conformiste de *Jacques le Fataliste*); et si le lecteur réel cherche à s'identifier, il peut bien occuper toutes les places qu'il veut (celle du héros, celle d'un personnage secondaire, ou bien d'autres encore).

Dans mes textes de fiction, les adresses à la deuxième personne occupent une place considérable, et elles ne constituent aucunement une mise à distance du récit, comme cela pouvait être le cas dans le roman parodique. Elles sont vraiment là pour créer une proximité avec le lecteur, elles assurent une sorte de circulation des expériences, de l'expérience du personnage, de celle du narrateur ou de la narratrice, de celle du lecteur. Elles voudraient les conjoindre, les rendre indistinctes. Et ce « vous », justement, peut désigner tantôt le personnage (en des moments de narration à la deuxième personne, qui invitent le lecteur à profiter de cette ambiguïté pour lire ensemble l'histoire du personnage et la sienne), tantôt le détenteur d'un souvenir en vérité autobiographique, par où je prête à ce « vous » ce petit segment de vie qui nous réunit, soit évidemment à celui que je représente comme celui dont j'espère qu'il est en train de lire le texte.

Loin d'être technique ou techniciste, cette omniprésence de la deuxième personne est même un lieu de cristallisation sentimental ou sensible particulièrement fort : le lecteur, au moment où la fiction s'écrit, est l'absent par excellence. Multiplier les marques de sa présence pour conjurer cette absence effective, c'est aussi une manière de pallier le manque de ses

propres absents. De la détourner, de la reporter sur cette autre absence, celle du lecteur, inévitable, mais plus optimiste car elle est tendue vers une présence à venir.

**T. S.** — Ces pratiques restent isolées l'une de l'autre dans la mesure où, comme je le disais précédemment, la pensée y emprunte des voies radicalement éloignées. Des liens peuvent se nouer cependant, lorsqu'une question révélée par la fiction trouve une résonance ensuite dans la réflexion. C'est ce qui s'est passé pour moi avec le temps. Je me suis aperçue que mes trois romans publiés cherchaient à dire quelque chose sur le temps brisé en mille miettes ou bouleversé par des pesées extérieures. J'ai ressenti alors le besoin de prolonger cette réflexion à distance, ce qui a donné *la montre cassée*, essai dont l'écriture a été vécue par moi comme une double sortie de la fiction, à la fois parce qu'elle m'en sortait provisoirement et parce qu'elle sortait d'elle.

FABULA : *Quel regard portez-vous sur les « littératures à contrainte » dans le sillage de l'OULIPO ? La création d'une « contrainte » a-t-elle pu parfois conditionner pour vous tout ou partie d'un projet fictionnel ?*

**C.M.** — Je m'y intéresse comme lectrice et aussi je les utilise volontiers dans les cours d'écriture que je fais à l'université. Le texte à contrainte est un très bon exercice pour les étudiants et il les fait progresser très vite dans leur rapport à l'écriture. Cela dit, je n'ai pas de point de vue axiologique sur cette question de la contrainte. Elle peut conduire à la production de très beaux textes, vraiment littéraires. Inversement elle ne garantit rien. Elle est une manière d'écrire comme une autre. Et sauf qu'elle constitue peut-être une des rares occasions aujourd'hui de rassembler des auteurs (Roubaud, Bénabou, Garréta, Jouet, etc.) physiquement pour les conduire à lire leurs textes ensemble.

Je n'exclus pas d'avoir le désir un jour d'écrire un texte à contrainte. Mais pour l'instant, cela ne s'est pas présenté. Ce qui me meut, c'est une première vision très floue d'un lieu (la maison de Simon, la forêt d'André, Abbeville avant même de m'y être rendue, Mers-les-bains, etc), d'une atmosphère (souvent pluvieuse, d'attente, d'hésitations), et dont ainsi chaque page que j'écris vient remplir un peu le détail.

**T. S.** — Je porte sur la littérature à contraintes un regard parfois intéressé, parfois amusé, parfois dubitatif. Je ne pense ni que la contrainte empêche la littérature ni qu'elle la permet. Autant je récuse les discours de l'incompatibilité, qui tous servent un idéalisme de l'écriture (liberté, génie,

inspiration) assez éloigné de la réalité de ce qu'on vit en écrivant, autant je reste sceptique quand à la productivité réelle de la contrainte. Le cas particulier de Perec, à force d'être particulier et d'être toujours invoqué, me semble une confirmation de cela.

Non, la création d'une contrainte n'a jamais conditionné un projet fictionnel. La structure de mes livres peut parfois apparaître comme liée à l'imposition d'une contrainte externe (le jeu de dés dans *Météorologie du rêve*, le cadran de l'horloge dans *La Montre cassée*) mais elle est toujours née en cours de route, du livre lui-même, et n'a pratiquement jamais conditionné l'écriture.

*FABULA* : *Faut-il faire une différence entre contrainte individuelle et originale, appelée à ne « servir » qu'une fois dans une œuvre unique, et contrainte générale, susceptible d'être exemplifiée plusieurs fois, à l'instar des lipogrammes de G. Perec ?*

**C.M.** — Je ne sais pas quel serait le bénéfice d'une telle distinction. Sauf à valoriser l'originalité du premier type de contrainte, son idée. Mais il me semble que toute contrainte, ensuite, est reproductible.

**T. S.** — Sans doute. La contrainte générale est une invitation au jeu (et je trouve que la « collectivisation du littéraire » à laquelle invite l'Oulipo est la chose la plus intéressante que le groupe propose). La contrainte particulière est une invention et à ce titre fait partie intégrante de la création. Mais je n'ai pas beaucoup d'avis sur cette question.

*FABULA* : *Pensez-vous qu'une œuvre puisse naître d'une formule désignée comme impossible par la théorie littéraire, à l'exemple de l'invention de l'« autofiction » au lieu même d'une « case aveugle » de la théorie de Ph. Lejeune ?*

**C.M.** — La réponse est dans la question... Parfois cette œuvre vient remplir consciemment cette case (c'était le cas je crois de Doubrovsky), parfois aléatoirement. Parfois cette case croit relever de l'impossible (cas de Lejeune ici), parfois elle est explicitement programmatique (chez Genette, par exemple) – laissant alors la théorie renouer avec une certaine fonction de la rhétorique, tournée vers la production de texte.

Pourquoi pas un jour me dire que oui, de telle case vide proposée par Genette, je vais m'essayer à remplir les conditions ? Mais pour l'heure, je ne procède pas du tout de cette manière.

Comme je l'ai dit, au moment où j'écris, la théorie m'est invisible. Je suis peut-être de moins en moins naïve dans mon écriture romanesque et les choses se passent sans doute un peu différemment pour le roman que je suis en train d'achever, mais pour les deux premiers romans, du moins, j'aurais été incapable de nommer les moyens narratifs auxquels j'avais recours et que seule la fable rendait nécessaires, seule la phrase dans cette sorte d'énergie dont dans les moments heureux elle procède. Dans *L'Origine de l'homme*, par exemple, à aucun moment je ne me suis aperçue que je faisais des « métalepses », alors que je connaissais le terme tel que Genette l'avait redéfini dans *Figures III*. Je savais bien qu'à certains moments du texte, je jouais avec un certain frisson (la métalepse, excusez-moi, m'est une grande source de frisson), et par exemple lorsque le personnage se mettait à m'appeler « Christine », mais je n'avais aucunement conscience d'employer une figure. C'est seulement lorsque le livre est sorti que des lecteurs-théoriciens m'ont fait remarquer que j'employais des métalepses<sup>1</sup>. Ce qui importait, pour moi, dans ces scènes, c'était l'évocation du personnage, de son découragement, de son rapport difficile à l'action, et que cette évocation procède sur le mode d'une relation, d'une proximité, avec la narratrice, car tous deux sont confrontés à des tâches qui les dépassent.

**T. S.** — Non. Et si une œuvre le fait, on ne le sait pas encore. C'est peut-être assez naïf, mais je pense que la création est toujours en avance sur la théorie. En concordant avec elle ou en jouant avec elle, elle ne fait que badiner avec son temps.

*FABULA* : Avez-vous déjà eu le sentiment ou le projet d'offrir à la théorie littéraire un « objet textuel non identifié », susceptible de mettre en échec ses catégories ? De créer un dispositif textuel non encore théorisé, voire impossible à théoriser ?

**C.M.** — Défier les cadres existants, c'est en un certain sens ce qu'il peut arriver de mieux à un roman. Je ne suis pas sûre que mes textes y parviennent, mais si c'était le cas, il n'y aurait encore une fois rien là de volontaire. Je peux m'apercevoir après coup de certains écarts, par exemple de cette manière dont le narrateur, ou la narratrice, qui n'est pas un personnage de l'histoire qu'elle raconte, joue des coudes pour raconter des épisodes de sa propre vie. C'est une chose dont je m'aperçois, et que je continue à pratiquer, mais non pas comme un « effet » de nouveauté, seulement parce que cette façon dont le narrateur trouve le récit de sa fiction pour

---

1 Dont Sophie Rabau, et aussi Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, 2004, p.128-130.

insérer quelques anecdotes autobiographiques est sans doute une autre manière de laisser se produire cet envahissement du réel dans la fiction, envahissement qui tantôt adopte des moyens cachés, tantôt se présente sous une forme plus explicite.

Il y a aussi, dans ces brefs moments plus ou moins autobiographiques, quelque chose d'humoristique, car il suffirait que je prête l'expérience à mon seul personnage pour dans une certaine mesure la conserver. Cette sorte d'égotisme du narrateur ou de la narratrice est sans doute en ce sens une provocation, mais il prolonge cette interrogation que véhicule le texte sur la répartition et la circulation des expériences.

**T. S.** — Non.

**FABULA** : *Quel rôle a pu jouer dans vos textes de fiction le commentaire (le vôtre ou celui d'un « critique » antérieur) d'une grande œuvre du passé qui demeure pour vous associé à l'œuvre elle-même ? Pouvez-vous concevoir que le commentaire d'un texte puisse « inspirer » une œuvre nouvelle à l'égal du texte lui-même ?*

**C.M.** — Je ne songe pas à un commentaire en particulier qui aurait pu jouer ce rôle. Il me semble que s'il y a une fonction inspiratrice dans ces commentaires, elle consiste peut-être moins dans une proposition (un élément d'intrigue, de structure, un type de personnage, un motif), que dans le fait qu'à la lecture de certains textes critiques, on peut éprouver le sentiment qu'ils touchent au geste littéraire, à quelque chose comme son essence, à cette énergie qui préside à son origine. De tels textes contiennent une sorte d'invitation secrète à écrire, quelque chose de dynamisant, mais qui est très volatile, très fragile, et qui ne se fonde pas sur des préceptes concrets.

**T. S.** — On pourrait illustrer cette proposition en évoquant le rôle qu'a joué le commentaire de l'*Odyssée* par Victor Bérard pour *Ulysse* de Joyce : le livre aurait sans doute existé sans mais la lecture du commentaire l'a infléchi. Dans ce cas, Bérard a servi de lien entre Homère et Joyce. La relation à l'*Odyssée* est première, certes, mais le passage par la glose actualise d'une autre manière le rapport à l'œuvre.

Il m'arrive, lorsque je suis dans un « chantier », c'est-à-dire avant que l'écriture ne prenne toute la place, de lire des commentaires et qu'ils jouent ainsi sur certains éléments de mon travail. Mais le plus souvent, c'est après qu'ils m'éclairent et les phénomènes d'intertextualité les plus beaux sont ceux qu'on perçoit après coup (cela m'est arrivé plusieurs fois).



Enfin, il m'est arrivé en commentant des textes dans le cadre de mon enseignement, et alors que j'étais en période d'écriture, de voir éclairés certains points aveugles de mon propre travail. Le savoir issu de cela pouvait alors être reversé aussitôt dans la fiction. Mais ceci n'est pas très significatif. En phase d'écriture, tout ce qui tombe sous les sens a du sens pour l'écriture en cours et trouve son sens en elle.

*FABULA : Avez-vous le sentiment concret qu'un texte ne s'écrit qu'au prix de l'abandon d'un certain nombre de « textes possibles », comme M. Charles a pu en faire l'hypothèse ? Lors du « travail » sur l'un de vos textes, lors des différentes phases de relecture et de réécriture partielle, quel sort réservez-vous aux passages, phrases, voire personnages finalement écartés ? Considérez-vous ces segments comme des textes « perdus » ou pouvez-vous concevoir qu'ils soient en quelque façon « mis en réserve » ? Vous est-il arrivé de faire de tels passages écartés la matrice d'un autre texte ?*

**C.M.** — La sensation des textes possibles, telle que je peux l'éprouver du point de vue de la pratique de l'écriture de fiction, touche pour moi beaucoup moins la question des coupes locales éventuelles, des suppressions, de la mise à l'écart des premiers états du texte qui ne constituaient que des manières de chercher le rythme de la phrase, ou de l'hésitation entre plusieurs mots. Cette hésitation pourtant peut me venir dans le mouvement même de la rédaction – et non pas seulement de la relecture, dans le geste de la correction – auquel cas je signifie par un code personnel les possibles variantes que je saisis ensemble; je maintiens assez longtemps ces listes, pour ne choisir souvent qu'à la fin, dans un souci de cohérence stylistique, ou au contraire de variation, mais disons au regard de l'ensemble. De même, je peux, dans le premier mouvement de la rédaction, prévoir des coupes très ponctuelles, mettre un adjectif ou une proposition ou un paragraphe entier entre accolades pour me signifier qu'il faudra considérer ensuite si je les maintiens, au regard de l'ensemble du récit. Mais si j'ai besoin de ces possibles quand je rédige, le fait d'en supprimer ensuite reste une opération relativement technique, non douloureuse, même si elle peut prendre du temps et faire l'objet d'hésitations, car toutes ces opérations sont en principe tournées vers un mieux, vers un état meilleur du texte.

En revanche, ce qui me trouble plus, ou qui m'a longtemps troublée, ce sont ces « textes possibles » que l'on n'a pas écrits, c'est ce qu'aurait été la lettre de telle page si je ne l'avais pas rédigée ce matin-là, ou ces matins-là, mais un autre, ou d'autres, et pas à cette table, avec telle vue lorsque je relève la tête, mais à telle autre. Ce sont d'autres possibles du texte du

roman, qui touchent sans doute moins à des éléments de l'intrigue qu'à des trouvailles du texte, qu'au détail de la phrase, et encore que certaines phrases reviennent d'un état à l'autre du texte sans que je les recopie. C'est cette fragilité-là, et la manière dont il faut s'efforcer de l'articuler au sentiment contradictoire de la nécessité visée du texte, une nécessité intérieure, quelque chose d'une justesse. À l'égard de ces pages non écrites, oui, j'éprouve un sentiment de perte.

**T. S.** — Oui. C'est même un des aspects les plus troublants de l'écriture, de savoir que tout, à tout moment, pourrait s'écrire ou se passer différemment. Qu'une phrase n'est une phrase que parce qu'elle est étroitement associée au moment qui l'a vue naître. Le lecteur ne vit pas cela que vit l'écrivain. L'effacement, la suppression de certains personnages, s'ils sont nécessaires, sont parfois assez douloureux parce qu'on les sait perdus à tout jamais. J'ai en effet tendance à liquider : brouillons, remords, fragments et il ne m'est jamais arrivé de réutiliser quelque chose (phrase, événement ou personnage) d'écarté. Pourquoi ? Justement à cause de cette liaison de la phrase avec le moment de l'écriture, qu'il est difficile de faire coïncider avec un autre. Repêcher une phrase, ce serait rattraper le temps perdu et je n'y parviens pas. Il me semble que chaque livre porte ainsi avec lui le perdu et le conservé et que l'ensemble des abandons pèse d'une certaine manière sur lui, à la manière de fantômes.

*FABULA : Vous est-il arrivé dans un travail pédagogique de commentaire d'adopter une position « interventionniste » (P. Bayard), celle du rhétoricien, en proposant des amendements au texte commenté ou en projetant à partir de lui « un horizon de textes possibles » ?*

**C.M.** — Non. Ces lectures m'intéressent, mais je ne les pratique pas.

**T. S.** — Rarement et seulement en faisant l'hypothèse qu'une phrase ou un vers, écrits autrement, ne produirait pas tel ou tel effet. Je crois que mes commentaires sont plutôt d'admiration : ce qui ne veut pas dire que je m'interdis toute déconstruction mais je suis plus sensible à la matière concrète des textes (leur langage) qu'à leurs possibles fictionnels.

*FABULA : Avez-vous déjà écrit, ou concevez-vous que vous puissiez un jour produire, un texte qui mêlerait « l'invention » fictionnelle et les gestes du commentaire ?*

**C.M.** — Non, si l'on entend par là une alternance de moments narratifs et de commentaires pris en charge par un tiers fictif (il m'est arrivé d'y songer – cela s'appelait *Les Carnets de Simon H.*, et j'utiliserai peut-être ce titre pour une autre forme de texte dont j'ai l'idée – mais la publication des *Œuvres posthumes de Thomas Pilaster* de Chevillard m'a fait penser ensuite qu'en un sens la chose était faite).

En revanche, mon narrateur, ou ma narratrice, commentent volontiers la manière dont ils rédigent leur histoire, ils peuvent faire référence au numéro d'un chapitre, au titre d'une partie et à l'attente qu'elle a peut-être créée chez le lecteur, ils peuvent annoncer, depuis la forêt d'Eu, que la partie suivante se déroulera au bord de la mer et qu'en attendant de humer l'air marin on peut bien profiter des paysages des sous-bois, voire ils n'hésitent pas à engager un parallèle entre le personnage d'Honorine, amie d'enfance de Margot, et d'André, ami d'enfance de Jacques, pour souligner leurs différences. Mais là encore, il ne s'agit pas d'un procédé. Plutôt d'une inquiétude. Par exemple, que le lecteur se lasse du paysage sylvestre. D'une sorte de désinvolture liée à l'idée de le perdre. D'un soulignement de ce qui fait du texte un livre avant qu'il ne soit livre, pour le faire exister comme tel. Du sentiment qu'il est bon de promettre à son lecteur qu'il verra bientôt la mer.

**T. S.** — Oui, mais sans que ce commentaire porte sur la fiction que je suis en train d'écrire. Je n'ai pas de goût particulier pour les fictions méta-critiques, celles qui s'adressent au lecteur ou qui exhibent leur geste. Je trouve intéressants en revanche l'effort d'exposition d'une pensée par le roman lui-même et l'entrelacement de la narration et du discours. Si ce discours doit passer par le commentaire, alors peut-être puis-je envisager le type de texte que vous proposez.

*FABULA : D'une façon plus générale, y a-t-il pour vous un sens à nouer un dialogue entre théoriciens de la littérature et écrivains ? Ou faut-il considérer qu'en dépit de la dimension a priori ou transcendantale affichée par les théoriciens de la littérature, ceux-ci s'occupent surtout des œuvres du passé, quand les écrivains songent d'abord aux œuvres « à venir » ?*

**C.M.** — Dialoguer, c'est bien ce que nous faisons depuis le début de cet entretien ?

**T. S.** — Le dialogue me paraît nécessaire, même s'il est vrai qu'une défiance réciproque le rend rare. Défiance des écrivains qui craignent que la théorie tue le texte ; défiance des théoriciens qui peuvent avoir peur que la difficile évaluation du contemporain fragilise leurs propositions. D'où leur

intérêt pour les œuvres du passé, qui occupent aussi les écrivains lorsqu'ils sont lecteurs. J'ai beaucoup appris de certains commentaires de mes textes. Ils m'ont fait avancer. Je ne sais pas dire en revanche ce que le fait d'écrire apporte à la théorie, ni mes textes, mais cela, je pense que mes réponses à vos questions – que je trouve très intéressantes mais qui m'ont embarrassée, vous ont déjà permis de le comprendre !

Paris, juin 2004

# SOMMAIRE

---

## THÉORIE LITTÉRAIRE ET TEXTES POSSIBLES

Présentation 7

Marc ESCOLA & Sophie RABAU  
« Inventer la pratique » : pour une théorie des textes possibles 9

### *Possibles de la théorie : réflexions épistémologiques*

Nancy MURZILLI  
Logique et ontologie de la « case aveugle » : sur le statut du possible en littérature 29

Christine NOILLE-CLAUZADE  
Les théories non écrites, du XVII<sup>e</sup> siècle à Aristote : la logique de l'évitement en rhétorique et en poétique 39

Alain BRUNN  
Sainte-Beuve et La Rochefoucauld : l'auteur, case aveugle de la théorie littéraire ? 55

Vincent DEBAENE  
Pourquoi une case vide n'est pas une case blanche. Structuralisme et théorie littéraire 69

Alexandre GEFEN  
Du bon usage des tableaux à double entrée : stratégies taxinomiques et ambitions épistémologiques de la théorie littéraire 89

### *Possibles de l'Histoire : l'imaginaire théorique de l'histoire littéraire*

Jean-Louis JEANNELLE  
Valeur et littérature : le point aveugle de la théorie 101

Marielle MACÉ Listes de genres : sur la place de l'essai et l'imaginaire théorique	125
François HOFF De l'inexistence du roman policier dans l'Antiquité	141
Pierre CAMPION & Yvon LOGÉAT La littérature dans l'ordre des événements	159
Marc ESCOLA D'une page de P. Bénichou qui faillit bien révolutionner l'histoire littéraire	177
<b><i>Théorie des possibles : entre commentaire et réécriture</i></b>	
Éloïse LIÈVRE L'autre case aveugle : pour une théorie de l'écriture ?	197
Christelle REGGIANI Le discours oulipien comme rhétorique spéculative	209
Maya LAVAUULT Mondes des possibles et possibles narratifs dans <i>À la Recherche du temps perdu</i>	231
Sophie RABAU Trois petits vers et puis s'en vont. Correction textuelle et scènes possibles dans <i>Les Perses</i> d'Eschyle	245
<i>Entretien</i> avec Thiphaine SAMOYAUULT & Christiane MONTALBETTI	265