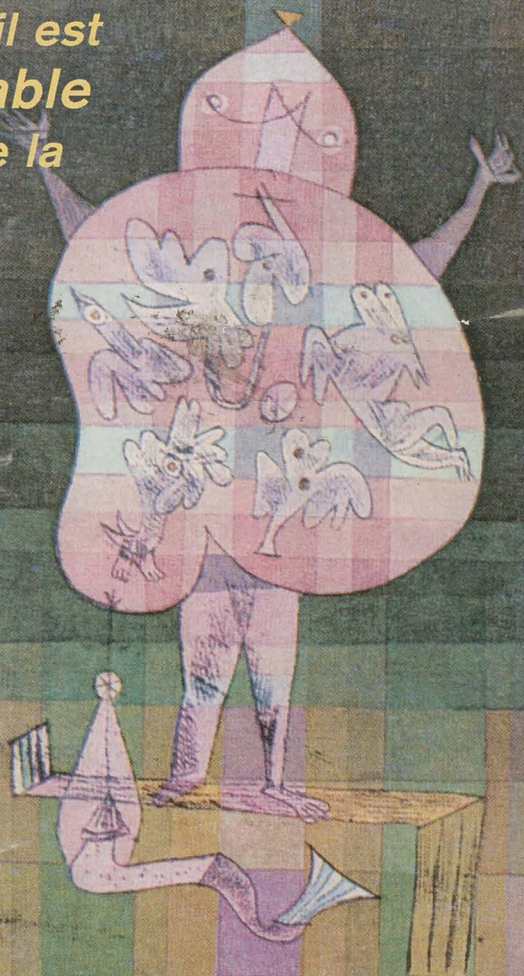


Pour Cocon Idiotiseanul

*ou ce qu'il est
raisonnable
de dire de la
littérature*



RADU
TOMA

Radu Toma

Pour Cocon Idiotiseanul

RADU TOMA

POUR COCON IDIOTISEANUL

OU

**CE QU'IL EST RAISONNABLE DE DIRE
DE LA LITTÉRATURE**

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI

Coperta de **Daniel Nicolescu**

Ilustrație copertă: Paul Klee, *Bauchredner (Rufer im Moor)* (1923)

Le Ventriloque

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

BUCUREȘTI

614/00

© Editura Universității din București

Șos. Panduri 90-92, București - 76235; Tel./Fax: 410.23.84

B.C.U. București



C20003951

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

TOMA, RADU

Pour Cocon Idiotiseanul ou Ce qu'il est raisonnable de dire de la littérature / Radu Toma. - București, Editura Universității din București, 2000

228 p.; 21,5 cm.

Bibliogr.

ISBN 973-575-430-4

82.09

« Un homme d'une intelligence profonde et impitoyable
pourrait-il s'intéresser à la littérature ?
Sous quel rapport ?
Où la placerait-il dans son esprit ? »

Paul Valéry, *Une soirée avec Monsieur Teste*

« Tu causes, tu causes! »

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*

UN DISCOURS EMBARRASÉ

Que tout le monde parle de la « littérature », et si souvent, ne prouve pas qu'on sache clairement de quoi on parle. « Il n'y a aucun autre mot qui soit à la fois plus difficile et plus facile à comprendre », affirmait au début du siècle Pompiliu Eliade, qui continuait : « C'est justement pourquoi on doit le définir, vu sa difficulté intrinsèque et sa facilité apparente. *Qui sait répondre clairement* à cette question capitale : qu'est-ce que la Littérature? Et, d'autre part, *qui est-ce qui ne sait pas ce que c'est que la littérature?* »¹. En effet, pourquoi, tout en sachant, croyons-nous, ce que c'est que la littérature, nous ne pouvons pas en parler lorsqu'on nous somme de le faire? Serait-ce parce que la pensée parlée, dialoguée, serait plus proche, comme disait Platon, du monde des Idées que la pensée aphone, muette, celle qui se trouve dans la tête de chacun de nous? Ou bien l'impossibilité de *dire* notre « savoir » résulterait-elle du fait que dans ce que nous *pensons* de la littérature il y aurait quelque chose d'*impensé*, quelque chose d'incomplètement pensé, peut-être de *nécessairement* impensé, qui, au moment où nous voulons le mettre en discours, s'y refuse pour Dieu sait quelle mystérieuse raison et nous fait bafouiller? Serions-nous inconsciemment « conscients », si j'ose dire, que notre savoir

¹ Pompiliu Eliade, *Ce este literatura?*, Cluj-Napoca, Dacia, « Restitutio », 1978, p. 5 ; je souligne.

littéraire n'est pas de part en part savoir mais illusion de savoir, simple opinion inconsistante?

Si on prend au sérieux le paradoxe de Pompiliu Eliade, nous devrions penser qu'il y a en nous une sorte de dédoublement, qu'on pourrait figurer en ayant recours à deux personnages créés à l'orée de l'époque moderne : Mitru Perea et Cocon Idiotiseanul. Il y aurait donc en nous un Mitru Perea qui « saurait » ce qu'est la littérature et qui s'efforcerait même de le dire. Et il y aurait également quelqu'un d'autre, Cocon Idiotiseanul, toujours en nous, qui se méfierait des discours du premier et lui opposerait en permanence un « je ne comprends pas ».

Il nous faut imaginer un Mitru Perea sûr de soi, sûr de ce qu'il avance : sinon, pourquoi est-ce qu'il parlerait? Un Mitru Perea sûr mais non pas imperturbable. Un Mitru Perea qui, en dépit de ses certitudes, serait obsédé par l'image d'un Cocon Idiotiseanul par rapport auquel le personnage homonyme du sous-sol de *Țiganiada* ne serait qu'une simple ébauche. Un Idiotiseanul maître d'une bien avantageuse, pour lui, technique de « mise hors de soi ». Étant, n'est-ce pas, « idiot » et ne pouvant donc pas s'engager dans un véritable corps à corps (ou : argument contre argument) avec Mitru Perea, dans une discussion rationnelle, cet Idiotiseanul pourrait quand même lui opposer une bien acharnée résistance passive exprimée par un simple « je ne comprends pas ». Il ne dirait pas *pourquoi* il ne comprend pas, car, en le faisant, il se laisserait entraîner dans le jeu de l'argumentation rationnelle, jeu dangereux pour lui, l'argumentation n'étant pas son fort, témoin son nom. Il refuserait tout simplement de dévoiler ses raisons, si tant il est qu'il en a, en adoptant une attitude similaire à celle du silencieux psychanalyste. Sa stratégie n'en serait pas moins efficace, car, mimant l'effort de comprendre tout en en signifiant l'échec, il serait une menace à l'adresse du discours de Mitru Perea car il le poserait comme *inintelligible*. Non pas pour tout le monde, peut-être : tout juste *pour lui*. Mais cela suffit amplement à désarçonner Mitru Perea. Certes, ce dernier a bien la possibilité de dire que Idiotiseanul est bien bête, mais est-ce une solution? Cette conduite de défense

ne serait-elle pas la marque d'une bien honteuse *cécité*? D'une paresse de l'intellect? Du fait même qu'il *se voit obligé d'expliquer sa pensée* Mitru Perea en viendrait à penser que ce qu'il est en train de dire *n'est pas évident*, car ce qui *exige* des explications ne va pas de soi. Il en viendrait donc à penser qu'il y a peut-être dans ce qu'il dit quelque chose qui cloche et qu'il devrait tirer au clair même s'il doit faire la part du feu.

La crise qui est déclenchée par l'image d'un Idiotiseanul réfractaire à ses arguments le poussera non pas à renier ses propres affirmations passées, mais plutôt à essayer de produire de nouveaux arguments, à réaménager ses thèses, à les réorganiser, à en supprimer quelques-unes, à en formuler d'autres, à affaiblir certaines exigences de la pensée, etc., en une toujours plus vertigineuse argumentation *pro domo*.

Il en est des opinions qu'on ose formuler comme des pièces qu'on pousse sur l'échiquier, dit Goethe quelque part : elles peuvent être vaincues, mais elles ont ouvert un jeu qui, *quant à lui*, sera gagné¹. Osant imaginer un Cocon Idiotiseanul réfractaire à ses idées, le Mitru Perea qui nous habite pourrait ouvrir un jeu durant lequel il en viendrait à perdre peut-être un peu de sa superbe initiale, de son assurance, de la croyance à l'infailibilité de ses pensées. Mais d'autre part les idées qu'il garderait ou les nouvelles idées qu'il serait amené à formuler seraient plus solides, car mieux argumentées. À la fin du jeu, il se peut bien que Mitru Perea ne sache plus peut-être ce *qu'est* la littérature, mais il saura assurément ce qu'il est *raisonnable* de *penser* et de *dire* à son sujet.

Nous identifiant avec ce Mitru Perea, nous allons tenter dans les pages qui suivent de reconstruire sa pensée, plus exactement les divers discours savants proposés au XX^e siècle sous la rubrique « poétique », discours qui s'efforcent de répondre à cette question combien innocente en apparence : « *qu'est-ce que la littérature?* ». Et, comme lui, habités par un Cocon Idiotiseanul réfractaire à ce

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Maxime și reflecții*, București, Univers, Coll. Eseiuri, 1972, p. 57.

qui semble aller de soi, nous nous méfions de l'éventuelle perfection formelle de ces différents discours, de l'« évidence » des réponses qu'ils donnent, que nous allons volontiers soupçonner, à tort ou à raison, de quelque vice caché qui les rendrait inacceptables. Ce faisant, *Pour Cocon Idiotiseanul* prendra probablement par moments l'aspect d'un nouveau et peut-être inutile *Adversus mathematicos* : il n'en sera rien, car, loin de conseiller de suspendre le jugement, loin d'inciter à cesser de penser en matière de littérature, il recommandera au contraire qu'on réfléchisse le plus possible. Jusqu'aux *limites* de la pensée.

D'une pensée forte de la littérature...

Chapitre I, dans lequel Mitru Perea formule ses convictions les plus profondes

Pour qu'on ne m'accuse pas de narcissisme, je ne reprendrai pas dans ces pages ce que je me suis tué à dire à Cocon Idiotiseanul dans le sous-sol de l'ouvrage que Leonachi Dianeu m'a dédié. Non. Je préfère m'adresser à mes continuateurs – j'allais dire : mes plagiaires – du XX^e siècle, qui ont parfois su formuler mieux que moi mes propres pensées. C'est là d'ailleurs l'avantage des épigones : n'ayant pas d'idée nouvelle, n'étant pas séduits, happés par les horizons que de telles idées ouvrent, ils ne font que ciseler la pensée du maître, la purifier de ses, je ne dirais pas scories, mais imprécisions que l'impétuosité de son inspiration l'empêchent de remarquer¹.

Avant de dire le fond de ma pensée, quelques mots sur la manière dont je vais conduire mon discours. Ce livre s'ouvre sur l'affirmation que tout le monde, ou presque, *parle* littérature. Attardons-nous un instant là-dessus pour dire que selon le type de propositions qui domine dans ces innombrables discours, on peut distinguer deux grands groupes : (i) les discours *évaluatifs* (c'est le cas notamment de ce que nous faisons lorsque nous disons « j'ai

¹ Il n'y va pas de main morte ! Je crois que l'auteur triche un peu ou, plutôt, qu'il s'agit là d'un stratagème lui permettant « de sauver la face », pour parler comme Goffman : au cas où sa théorie s'avérerait indéfendable, la faute en serait à ses continuateurs, qui n'ont pas été capables de bien saisir sa pensée, etc. – *Cocon Simplițian*

– Tu es bien méchant. S'il s'adresse à ses continuateurs, c'est plutôt parce qu'il n'a pas, je pense, une bonne formation linguistique et la poétique, a-t-on affirmé et plus d'une fois, est l'une des branches de la linguistique – *Cocon Erudițian*

aimé ce roman » ou « c'est une pièce excellente »; c'est également le cas de ce discours spécialisé qu'est la *critique* littéraire); et (ii) les discours *assertifs* (c'est le cas notamment de « c'est un sonnet irrégulier », « il y a là une métaphore filée inspirée de d'Aubigné », etc.; c'est aussi le cas de ces discours spécialisés que sont d'une part l'*histoire littéraire*, d'autre part la *poétique*¹, appelée également *théorie littéraire* ou encore *science de la littérature*). Pour parler vite, car nous aurons l'occasion de revenir là-dessus², la critique *recommande* (positivement ou négativement) un texte littéraire; l'*histoire littéraire décrit* les textes littéraires, leur succession, le contexte de cette succession, etc., et s'efforce d'*expliquer* cette succession, alors que la *poétique décrit* ce que c'est qu'un texte littéraire, quel qu'il soit. Elle entend par conséquent répondre à la question *qu'est-ce que la littérature?* C'est ce type de discours qui nous préoccupera de façon presque exclusive dans ce qui suit.

Quel que soit le domaine sur lequel ils portent, les discours répondant à la question *qu'est-ce que ?* s'inscrivent sous la rubrique « science ». On peut définir ce que c'est qu'une science de diverses manières. On peut, par exemple, dire (et ce serait correct) que c'est un *fait de conscience*, un certain état subjectif fait de convictions portant sur ce qui est : « connaissance exacte et raisonnée de certaines choses déterminées », « système de connaissances ayant un objet déterminé et une méthode propre », etc. On peut également la définir – et, présomption de philologue³ peut-être, c'est la façon que je préfère – comme un *ensemble d'assertions qu'une personne ou un groupe de personnes propose(nt) en référence à un domaine*

¹ Le terme de « poétique » a été utilisé bien avant qu'il ne devienne synonyme de « science de la littérature » ou de « théorie littéraire »; seulement, chez un Aristote ou un Boileau, il désignait un discours *normatif*, du type « faites... ; ne faites pas... » ; classiquement, la poétique était un discours visant à enseigner non pas ce que c'est qu'une œuvre « littéraire » mais plutôt la technique de fabrication / utilisation d'une telle œuvre – *Cocon Erudițian*

² *Infra*, chapitre XI.

³ On voit bien que n'est pas par hasard que Leonachi Dianeu le nomme dans sa dédicace « vestit cîntăreț » – *Cocon Erudițian*

plus ou moins bien délimité en réponse à la question « Qu'est-ce que x ? ».

Ainsi conçue, une science n'est pas une *collection*, un *ensemble* quelconque d'assertions portant sur telle région de la réalité, mais un *système*, un *tout hiérarchisé et structuré*, un tout constitué d'un « noyau dur » (un ensemble de propositions « fondamentales ») dont le reste est dérivé suivant des procédés contrôlables.

S'agissant d'un *tout*, ceux qui le proposent doivent observer certaines contraintes logico-sémantiques, dont foncièrement la *consistance* (= les propositions qui le constituent ne doivent pas se contredire réciproquement) et la *complétude* (= ces propositions doivent être déductibles les unes des autres. Il est clair qu'il ne saurait y avoir de déductibilité complète : certaines propositions – postulats, hypothèses, assomptions, etc. – en servent de fondement à d'autres sans être, quant à elles, « fondées » ; ce sont ou bien des propositions ayant une telle « évidence intuitive » qu'on ne saurait ne pas les accepter comme vraies ou bien des propositions n'ayant en leur faveur aucune évidence, mais qu'on formule « pour voir ce que cela donne »).

S'agissant d'un ensemble d'*assertions*, d'un ensemble d'affirmations adressées aux autres, ceux qui les proposent doivent observer également certaines autres règles, qui ne sont pas cette fois d'ordre logico-sémantique, mais d'ordre « pragmatique » : ils doivent s'engager quant à la croyance en la vérité de ce qu'ils avancent ; ils doivent être capables de fournir des arguments ou des preuves en faveur de ce qu'ils assertent, etc. Autrement dit, une science est accompagnée de toutes sortes de *prétentions* : les scientifiques prétendent que ce dont ils parlent existe bel et bien¹ et est réellement tel qu'ils le décrivent (ou qu'il s'en faut de très peu), qu'ils peuvent prouver ce qu'ils avancent, etc. Il s'agit là de *prétentions*, au sens que, bien qu'il pense avoir établi une loi et avoir des preuves en faveur de ce qu'il avance, un scientifique peut bien se

¹ Ne dit-on pas qu'« il n'y a de science que de ce qui est » ? – *Cocon Erudiſſian*

tromper. La communauté scientifique est toutefois là, à l'affût des erreurs, prête à critiquer tout ce qu'on lui propose. Cette attitude méfiante qui se traduit en une tentative de *falsification* des théories qu'on avance, c'est-à-dire en une tentative de trouver non pas des preuves qui confirment la théorie nouvellement proposée mais plutôt des contre-exemples, des contre-arguments qui en montrent l'inacceptabilité, a pour conséquence la consolidation et la croissance permanente du savoir¹. La production scientifique (qu'il

¹ – Je pense que l'auteur se complique trop et, de toute façon, je ne vois pas où il veut en venir – *Cocon Simplifian*

– Je crois que l'auteur est le partisan de la théorie de Karl R. Popper, théorie qui sort tout droit du siècle des Lumières qui parlait d'un « tribunal de la raison ». Conformément à cette théorie le savoir s'accroît sur des bases rationnelles, par une permanente critique interne : quelqu'un propose une théorie qui, avant d'être acceptée, si elle le sera jamais, est soumise par les autres à un bien minutieux examen critique. Conformément à cette approche, la communauté scientifique donne son adhésion à une théorie si et seulement si elle ne peut pas la *falsifier*, c'est-à-dire si elle n'arrive pas à trouver un contre-argument ou une preuve l'infirmant. Si la théorie affirme, par exemple, que tous les corbeaux sont noirs, les scientifiques ne s'efforceront pas de trouver des cas qui la confirment (des corbeaux noirs), mais des contre-exemples, des cas qui l'infirment (des corbeaux qui, tout en étant des corbeaux, ont un beau plumage blanc) : identifier un *seul* corbeau blanc serait, dans cette perspective, infiniment plus efficace que l'identification de milliers et de milliers de corbeaux confirmant la théorie. Dans cette conception, la croissance du savoir s'accompagne d'une rationalité toujours accrue et elle est assurée par la méfiance que la communauté scientifique a programmiquement à l'égard des diverses théories élaborées en son sein.

L'auteur semble toutefois ignorer une théorie alternative, celle de Thomas Kuhn, qui affirme qu'il y n'y a croissance du savoir que durant ce qu'il appelle la « science normale », c'est-à-dire une période pendant laquelle, confrontés à des « énigmes » (des « *puzzles* », dit-il), les scientifiques d'un certain domaine essaient de les résoudre en leur appliquant des modèles (des « paradigmes ») importés d'un autre domaine, modèles qu'ils considèrent comme particulièrement fiables. Les scientifiques seraient, en période « normale », de simples « *puzzles-solvers* » et le sa-

s'agisse des sciences « dures » ou des sciences « molles », comme on dit, telle la poétique) doit être pensée dans un contexte bien concret : quoique les scientifiques soient à première vue dans une sorte de face-à-face avec les choses, ce « face-à-face » a toutefois lieu dans l'espace et dans le temps ou, mieux, dans un contexte intellectuel, c'est-à-dire à l'intérieur d'un ensemble plus vaste de convictions, croyances, valeurs, etc. Autrement dit, une science est solidaire d'une tradition de pensée et se construit et se développe dans le temps : d'une part, les scientifiques n'arrivent pas la tête vide de toute idée préalable ; d'autre part, une science ne sort pas toute faite de la tête d'un scientifique, comme Athènes toute armée de la tête de Jupiter¹. La critique à laquelle la communauté scientifique soumet les diverses théories qui naissent en son sein a comme résultat l'élimination graduelle de tout cet impensé du contexte intellectuel.

Ceci dit, je peux dire enfin le fond de ma pensée pour ce qui est de la littérature. Il s'agit là d'autant d'évidences que seul un esprit vraiment obtus oserait mettre en question, car je suis persuadé que cette pensée que je m'efforcerai d'expliciter dans ce qui suit n'est inféodée à aucune idée préalablement conçue. Ou, dans la mesure où cela n'est pas vraiment possible, disons qu'il y a à sa base des idées qu'aucune personne saine d'esprit ne saurait contester.

Je pense donc que dans le monde dans lequel nous vivons il y a, aux côtés des maisons, étoiles, voitures, fourmis, chaussures, pommes et poires, une classe d'objets parfaitement identifiables

voir s'accroîtrait toutes les fois où l'application du modèle serait couronnée de succès. Je ne crois pas trop que ces deux modèles soient conciliables, car dans la première la relation qui s'établit entre les scientifiques est toute de méfiance alors que dans la seconde elle est, au contraire, extrêmement fiduciaire – *Cocon Erudițian*

– Tu vas nous casser encore longtemps les pieds avec ces discours inutiles? Tu dis n'importe quoi ! Je te demande un peu: qui est-ce qui a jamais vu des corbeaux blancs? T'es fou! – *Chir Onoccephalos*

¹ Je suis l'exception qui confirme la règle car il me semble bien que c'est de ma tête que toute la poétique est sortie – *Mitru Perea*

appelés textes littéraires. J'affirme également – et c'est l'évidence même – que les textes, littéraires ou non, ne poussent pas sur les arbres et que, au contraire des étoiles, pommes et fourmis, les textes littéraires partagent avec les voitures et les chaussures une caractéristique, notamment celle d'être des produits de l'activité de l'homme. Ce qui distingue ces produits des autres artefacts c'est le *matériau* dont on se sert pour les fabriquer : si pour faire des chaussures on a besoin de cuir, pour faire des textes il nous faut des mots.

Je précise toutefois (s'il était encore besoin de le faire) que tout objet verbal n'est pas un texte littéraire : comme les Porsche sont une sous-classe des voitures, les textes littéraires ne constituent qu'un sous-ensemble des textes tout court. Je précise encore que de la même manière que je peux distinguer une Porsche d'une autre voiture par la simple inspection de ses caractéristiques, c'est-à-dire en identifiant un faisceau de propriétés qui tombent sous les sens et qui la rendent à nulle autre pareille, de la même façon je peux distinguer un texte littéraire d'un objet verbal quelconque par le simple examen de ses qualités : il me suffit de savoir quelles sont les propriétés *nécessaires* et *suffisantes* pour qu'un objet verbal *soit* un texte *littéraire* et non pas un texte tout court. Bref, *j'affirme qu'il est possible de donner une définition de la littérature qui renferme l'ensemble des traits nécessaires et suffisants pour identifier un texte comme littéraire*. Muni d'une telle définition, je pourrai entrer dans une bibliothèque et distribuer tous les textes qui s'y trouvent en deux classes : textes littéraires et textes non littéraires. Je reformulerai brièvement ce que je crois en disant que :

- *il y a* des textes littéraires;
- ce qui fait leur « littérarité »¹ c'est (i) *l'existence* dans cet *objet de langage* (ii) appelé oeuvre littéraire d'un *faisceau de propriétés linguistiques* (iii).

¹ Ce sont les formalistes russes qui ont proposé le terme de « *literaturnost'* », que l'auteur traduit par « littérarité » – *Cocon Eruditian*

- ces propriétés caractérisent les *textes* littéraires (et non pas l'usage qu'on en fait) , *tous* les textes littéraires et *uniquement* les textes littéraires.

Pour éviter tout malentendu, j'accompagnerai ces formulations de quelques commentaires, qui en feront ressortir l'enjeu. La première au moins peut sembler parfaitement inutile. En effet, « il y a des textes littéraires » semble être un truisme, car il est clair qu'il existe des textes littéraires : les rayonnages des bibliothèques en regorgent ; les librairies aussi. Mais quel est le sens que nous donnons à *il y a* ? S'il y a plusieurs *types* d'existence ? C'est ce que je pense pouvoir prouver grâce à des exemples, ce qui me permettra de préciser quel type d'existence est, selon moi, caractéristique des textes littéraires.

S'il est vrai que l'un des critères permettant d'affirmer l'existence d'un objet est de dire qu'il est l'effet d'une certaine cause¹, on constate en effet que les choses peuvent exister « à divers degrés ». Un athée par exemple ne peut paradoxalement pas refuser à Dieu toute existence. Ce qu'il refuse c'est de penser que Dieu existe de la même manière que les poires et les voitures. Pourquoi ? Parce que, regardant autour de lui, il constatera qu'il y a des églises, qu'il y a des personnes qui fréquentent ces églises et qui se signent, s'agenouillent, prient, etc., et se dira que ces églises et ces conduites sont autant d'effets d'une cause, notamment de la *croyance* de ces personnes en l'existence de Dieu. Or, la croyance *est* bel et bien quelque chose *de ce monde*.

Détaillons un peu sa structure logique. Une croyance est un *état mental intentionnel*, c'est-à-dire un état mental dont la description serait incomplète si on ne mentionnait pas ce qu'on appelle un objet corrélatif. En effet, si à la question qu'on me pose « Qu'est-ce tu fais », je répondais : « Je crois », ma réponse serait jugée, avec rai-

¹ C'est la démarche de toutes les sciences modernes de la nature : elles considèrent que leur mission est achevée lorsqu'elles ont réussi à ramener l'ensemble de *ce qui est* (et constitue à leurs yeux l'inconnu) à un ensemble de causes (supposées connues) : elles posent que ce qui est est l'effet d'une (série de) cause(s) – *Cocon Erudiſſian*

son, insuffisante. On n'aime pas comme ça, en général, on aime toujours *quelque chose*; on ne hait pas comme ça, en général, on hait toujours *quelque chose*, on ne craint rien comme ça, en général, on craint toujours *quelque chose*, etc. Il en va de même de la croyance : on croit toujours à *quelque chose* de précis, en Dieu en l'occurrence.

Lorsque, la nuit, en entendant un bruit suspect, j'éprouve quelque chose que je pourrais décrire d'une façon qui me satisferait comme « j'ai peur du voleur qui est là, derrière la porte », il se peut bien qu'« il n'y ait là » aucun voleur : n'empêche que je téléphonerais à la police, ou bien je vérifierais si la porte est bien fermée, etc. Il n'est donc pas nécessaire que le voleur existe en chair et en os pour que j'aie peur et pour que cette peur déclenche en moi certains sentiments : *il suffit qu'il existe comme objet mental corrélatif de ma peur*. De la même façon, pour qu'il y ait des églises, pour que certaines gens se signent, s'agenouillent, prient, etc., il n'est pas nécessaire que Dieu existe au sens que le croyant donne au mot *exister* lorsqu'il pense à Dieu : il suffit qu'il existe en tant qu'objet mental corrélatif de cet état intentionnel appelé croyance¹.

Pour revenir aux textes littéraires, j'affirme qu'ils existent non pas au sens faible, d'objet corrélatif d'un état intentionnel (comme le voleur de mon exemple de tout à l'heure), mais au sens fort du terme, comme les maisons que je vois par la fenêtre, les crayons qui se trouvent sur ma table, etc. Si, par malheur, l'ensemble des humains en venaient à disparaître (et donc les différents états mentaux qu'ils peuvent avoir), les textes littéraires, eux, continueraient d'exister. Dans l'attente des Martiens, peut-être, si tant il est que ces derniers existent, qui, les découvrant dans nos bibliothèques demeurées par hasard intactes, ne sauraient ne pas les considérer comme une classe d'objets verbaux à part, présentant un ensemble

¹ Lorsqu'on parle de la *mort de Dieu*, par exemple, c'est ce type d'existence affaiblie qu'on accorde au Dieu qui en est venu à mourir : une existence mentale, comme objet corrélatif de l'acte de croire. « Dieu est mort » veut tout simplement dire que la plupart de nous ont cessé de croire en lui. – *Cocon Simplifian*

de propriétés qui interdiraient qu'on les confonde avec d'autres objets, verbaux ou non.

Ceci dit, je peux passer maintenant à ma deuxième série de remarques pour préciser ce qu'on doit raisonnablement entendre par *littérarité*. Selon moi, si un texte est littéraire il ne l'est pas parce qu'il *exprimerait* je ne sais quel vécu, ni parce qu'il *induirait* dans le lecteur je ne sais quel sentiment, ni parce qu'il *représenterait* je ne sais quelle réalité.

Beaucoup ont voulu définir la littérature par l'un de ces termes, mais ils ont tous été dans l'erreur. En effet, lorsque je veux enfoncer un clou et que par erreur je me tape sur le doigt, je pousse un *aïe!* qui *exprime* bien ma souffrance mais qui, à l'évidence, n'est pas un texte littéraire. Ou, lorsque je dis à une femme *je t'aime bien*, il se peut bien que *j'induisse* en elle une émotion qu'elle n'aurait pas éprouvée autrement, mais il serait stupide de penser que ma déclaration est un texte littéraire. De la même façon, lorsque, en réponse à la question *qu'est-ce que tu vois de ta fenêtre?*, je dis quelque chose comme *Il y a un petit chat blanc dans l'arbre qui n'ose plus descendre*, je propose bien une *représentation* de ce qui se passe sous mes yeux sans que, une fois de plus, cette représentation soit (forcément) un texte littéraire. Tout cela me détermine à affirmer que, même si pour le moment je ne sais pas (ou je fais semblant de l'ignorer) ce qu'est la littérarité, je peux quand même dire ce qu'elle n'est *pas* : elle n'est ni expression, ni induction de sentiments, ni représentation de quoi que ce soit. Ce qui fait la littérarité d'un texte *ne* saurait pas lui être *extrinsèque* (un quelconque vécu, une réalité, etc.), mais *intrinsèque* : un *ensemble de propriétés verbales*. Ou, avec un mot très cher à mes disciples : la littérarité est *immanente* aux textes.

Quelques précisions enfin sur ces propriétés textuelles et c'est là ma troisième série de remarques. Les traits qui figurent dans une définition doivent caractériser *tous* les objets du même type – tous les textes littéraires en l'occurrence – et non pas seulement certains d'entre eux. Par ailleurs, on ne saura prendre en considération toutes les propriétés des textes (par exemple une coquille, ou le fait

d'être imprimé en Times ou en Arial, etc.), mais seules celles dites *nécessaires et suffisantes*¹. Deuxièmement, ces traits doivent caractériser les *seuls* textes littéraires, car si on les trouvait aussi dans les textes non littéraires, on ne pourrait pas distinguer les œuvres littéraires des autres objets verbaux. Enfin, ces traits doivent caractériser les *textes* et non pas l'usage que j'en fais : en effet, dire « est littéraire tout texte qui a la caractéristique d'être lu par moi et mes amis », ce serait peut-être affirmer quelque chose d'intéressant sur moi et mes amis, mais non pas sur le texte même.

Comment identifier ces traits linguistiques qui, ensemble, forment la « littérarité » ? Plusieurs voies se présentent, dont l'une est de nature comparative : *puisque il y a des textes littéraires et des textes non littéraires, on peut les comparer entre eux pour voir ce qu'ils ont de commun et ce qui les distingue*. Les traits qu'on identifiera dans tous les textes littéraires et ne seront pas présents dans les textes non littéraires seront justement ceux que nous cherchons. Comme c'est la voie qui me semble la plus simple, c'est elle que je vais emprunter.

¹ Ces remarques me font penser à une distinction, très importante et subtile, que Nelson Goodman fait dans *Langages de l'art* entre œuvres d'art *autographiques* et œuvres d'art *allographiques* : les premières ne sont pas destinées à la reproduction (une toile, par exemple, ou une statue), alors que les dernières le sont (le cinéma, la littérature); alors qu'il n'y a pas pour les premières un langage de notation défini, ce qui fait que *tout* est en elles significatif (même une tache accidentelle de peinture dans le cas d'une toile ou l'inflexion d'une voix dans une représentation théâtrale), les dernières ont un système conventionnel de notation qui permet des variations des caractéristiques matérielles de l'objet dans lequel l'œuvre s'incarne (*À la recherche du temps perdu* en édition princeps et en livre de poche ne se distinguent en rien). Dans le premier cas on a affaire à des *originaux*, qui peuvent donner naissance à des contrefaçons, dans le deuxième cas il n'y a ni original ni copie (en littérature on peut identifier tout au plus des plagiat). V. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Approches d'une théorie des symboles* (1968), J. Chambon, 1990, p. 149 – 151 – *Cocon Erudițian*

Chapitre II, dans lequel Mitru Perea propose sa définition négative de la littérature

Dans cette voie comparative, j'emboîterai le pas à Jean Cohen, qui a proposé l'un des développements les plus remarquables de ma pensée, en s'en tenant, il est vrai, à la seule poésie¹.

Dès l'ouverture de son livre, il formule on ne saurait plus clairement la question à laquelle doit répondre toute poétique qui se veut scientifique (ce sont là ses propres mots) : « Existe-t-il des caractères qui sont présents dans tout ce qui est classé "poésie" et absents dans tout ce qui est classé "prose", et si oui, quels sont-ils ? » La formulation est non seulement remarquable de précision, mais, dans sa précision même, contient les éléments qui indiquent la méthode à suivre. Je suis presque tenté de dire, au risque de contredire ce que j'ai avancé quelques paragraphes plus haut, qu'elle indique la *seule* méthode à suivre : si les caractéristiques en question doivent être présentes dans tout ce qui est poésie et absentes dans tout ce qui n'est pas poésie, *on ne saurait les identifier par la seule inspection de la poésie*. Voilà le raisonnement de Cohen, auquel je souscris sans réserve : « La méthode utilisée pour répondre à un problème différentiel ne peut être que *comparative*. Il s'agit pour

¹ En fait, s'il ne s'occupe que de la seule poésie, c'est qu'il pense qu'entre celle-ci et ce qu'il appelle « prose romanesque » ou « littéraire » « la différence est moins qualitative que quantitative » et que « c'est par la fréquence de l'écart que se distinguent ces deux genres littéraires » (p. 22). Ce qu'il appelle prose, tout court, serait une sorte de « degré zéro de l'écriture ». « On peut figurer le phénomène de style, précise-t-il, par une ligne droite dont les deux extrémités représentent les deux pôles, pôle prosaïque d'écart nul et pôle poétique d'écart maximum » (*ibidem*).

nous de *confronter le poème avec la prose* »¹. Et Cohen continue sur cette lancée : « puisque la prose est le langage courant, on peut la prendre pour norme et considérer le poème comme un *écart* par rapport à elle. L'écart est la définition même que Charles Bruneau, reprenant Valéry, donnait du style, et cette définition est aujourd'hui retenue par la plupart des spécialistes. Elle n'est, il est vrai, qu'une définition négative. Définir le style comme écart, c'est dire non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas. »

Pour Cohen – et je ne peux ~~pas~~ pas ne pas le suivre, car ses prémisses sont-les miennes, et cette idée se trouve bien dans les prémisses, même si elle n'y est pas visible du premier coup d'œil –, la poésie ne saurait donc être qu'écart. Or, qui dit « écart » dit bien *transgression intentionnelle* : affirmer donc de la poésie qu'elle s'écarte de la prose ce n'est pas affirmer tout simplement qu'elle en *diffère* mais c'est poser également et surtout qu'elle est *transgression, violation de la prose*². Il se dessine alors, avant même que nous ne commençons la comparaison de la poésie avec la prose, une définition de la première. Suivons mon élève, qui a vraiment le don de la formule : « La poésie n'est pas pour nous³ de la prose *plus* quelque chose. Elle est de *l'antiprose*. Sous cet aspect, elle apparaît comme totalement négative, comme une forme de pathologie du langage »⁴.

Laissons de côté le syntagme « pathologie du langage »⁵, tout au moins pour le moment, pour retenir que la poésie est le *contraire* de la prose. Pourquoi ? Parce que, on l'a vu, les traits qui doivent

¹ *Op. cit.*, p. 12 ; je souligne.

² Que c'est intéressant : si, au lieu de dire « écart », Cohen avait dit « différence », par exemple, tout aurait changé ! Je constate qu'on n'utilise pas impunément les mots et que tout choix est lourd de conséquences – *Cocon Simplitian*

³ « Nous », c'est-à-dire moi, Mitru Perea, et lui, Jean Cohen.

⁴ *Op. cit.*, p. 51 ; je souligne.

⁵ Et pourquoi le laisser de côté ? J'ai toujours pensé que les poètes sont un peu malades de la tête, sinon pourquoi est-ce qu'ils n'appellent pas un chat un chat ? – *Chir Onochephalos*

figurer dans la définition de quelque chose doivent caractériser tous les objets appartenant à la classe en question et uniquement eux. Si, donc, la poésie était de la prose *plus* quelque chose d'autre, elle aurait des caractéristiques appartenant également à la non poésie (les caractéristiques de la prose), ce qui est par avance exclu.

Dire que la poésie est de l'antiprose, c'est dire également que si je sais ce que c'est que la prose je sais aussi – de façon indirecte, c'est vrai – ce que c'est que la poésie : son *contraire*. Plus exactement je ne vais pas savoir ce qu'elle est, mais plutôt ce qu'elle n'est pas. J'en aurai donc une définition *négative*. Toutefois, quoique négative, cette définition me sera bien utile, car elle me permettra, par l'élimination de tous les textes non littéraires, de *constituer la classe* des textes littéraires. De les *identifier*. C'est comme si, en apprenant à l'école une langue étrangère, on m'enseignait non pas les combinaisons de signes permises, correctes, mais les combinaisons incorrectes, une « grammaire des fautes » : lorsque je parlerai la langue en question, tant que j'éviterai les combinaisons apprises (c'est-à-dire incorrectes), je ne produirai que des expressions grammaticalement correctes¹.

Mais *où* identifier les écarts ? *Où* les chercher ? « L'acte de poétisation du langage se joue aux deux niveaux du langage, phonétique et sémantique »², dit Jean Cohen. Certes, tout ce qui constitue les deux plans n'est pas de nature linguistique. Si on utilise un modèle du signe un peu plus sophistiqué – celui de Hjelmslev, par exemple, qui distingue une forme et une substance du contenu, d'une part, et une forme et une substance de l'expression, de l'autre –, on s'en rend compte tout de suite. En effet, la substance de l'expression (les sonorités concrètes que je produis en parlant ou les traces d'encre que je laisse sur le papier lorsque j'écris) ne saurait être de nature linguistique, car le fait de grasseyer ou de ne pas grasseyer, par exemple, n'entraîne pas en français une différence de sens ; il en est de même du fait d'écrire à l'encre bleue ou à l'encre rouge. Ou d'avoir un débit verbal très rapide ou, au

¹ C'est bizarre, ce qu'il dit, mais vrai ! – *Chir Onoccephalos*

² *Op. cit.*, p. 52.

contraire, la voix qui traîne. *Seuls les rapports qui s'établissent entre les bruits ou les diverses traces que je laisse sur le papier sont linguistiques*¹. Avec un terme plus précis, plus technique : la forme de l'expression. Il est clair qu'il en va de même du contenu, car mes représentations mentales que j'essaie de mettre en langage lorsque je m'adresse à quelqu'un (l'idée qu'il pleut, par exemple) ou ce qui leur correspond dans le monde (le fait qu'il pleut réellement)² ne sauraient être de nature linguistique. Soit les trois énoncés suivants :

- a) *cheveux blonds* ;
- b) *blonds cheveux* ;
- c) *cheveux d'or*.

De toute évidence, ces trois syntagmes véhiculent les mêmes représentations, car ils répondent tous les trois et de façon pertinente à la question « De quelle couleur sont les cheveux de Jeanne ? ». N'empêche que le *rapport* du signifié « blonds » et du signifié « cheveux » n'est pas le même s'il est désigné à l'aide du signifiant

¹ Jean Cohen fait à cet égard des remarques ingénieuses et parfaitement convaincantes. Il affirme, par exemple, qu'il y a une conception « substantialiste » de la versification (du mètre et de la rime) qui fait de celle-ci une superstructure affectant la seule substance sonore, un « ornement qui flatte l'oreille » (une sorte de musicalité) mais n'affecte en rien le contenu. À cette conception, il oppose non seulement des arguments empiriques (les poèmes ne sont plus depuis longtemps chantés, mais lus, dans le silence des bibliothèques, etc.), mais aussi et surtout des arguments de droit, qu'il affirme (et que je trouve) dirimants : bien que l'enjambement, par exemple, semble n'être qu'une discordance du mètre et de la syntaxe, il constitue en fait un rapport entre le son et le sens. « Le vers donc n'est pas un élément autonome, s'ajoutant du dehors au contenu. Il est partie intégrante du processus de signification. Il ne relève pas, comme tel, de la musicologie, mais de la linguistique » (*op. cit.*, p. 32).

² Cette équivalence que notre auteur (en suivant d'ailleurs Cohen) propose entre les représentations mentales et ce qui leur correspond dans le monde (si tant il est qu'il y a quelque chose qui leur correspond) me semble un peu forcée – *Cocon Simplitian*

« d'or » ou « blonds » ou si ce dernier adjectif est postposé ou antéposé¹. *Seuls les rapports qui existent entre les représentations sont de nature linguistique.*

Concluons cette discussion en disant qu'on ne saurait ne pas suivre Jean Cohen et dire que, s'il y a littérarité, elle consiste en une série d'écarts par rapport à la norme linguistique et entendons par là qu'il s'agit d'écarts par rapport à la fois à la *forme* de l'expression et à la *forme* du contenu. La poéticité est immanente au langage et plus exactement à la forme de l'expression et à la forme du contenu.

Ceci dit, il nous reste à répondre à une dernière question, dernière du point de vue chronologique, mais d'une extrême importance : *comment* identifier les écarts ? Qu'est-ce que nous savons de la prose, de ce « pôle prosaïque » dont on n'a pas de manifestation textuelle mais dont la forme la plus proche, selon Cohen, est le discours scientifique ? Il paraît, affirme avec raison mon élève, qu'on n'en sait pratiquement rien : « Ce code du langage par rapport auquel se définit la poésie n'a été explicité nulle part »². Jusqu'à présent, aurait-il dû ajouter. Est-ce dire que, avant qu'on ne s'occupe de la poésie, on devrait procéder à un examen exhaustif du code « prosaïque » ? Il est clair que ce serait assez coûteux, en termes de temps aussi bien que d'effort intellectuel, pour quelqu'un qui ne souhaite savoir que ce que poésie veut dire. Est-ce qu'on ne pourrait pourtant pas en faire l'économie et essayer, sans trop entrer dans les détails, d'identifier une caractéristique ou un ensemble de caractéristiques indispensable(s) à tout discours en prose, caractéristique ou ensemble de caractéristiques par rapport à laquelle (ou auxquelles) la poésie constituerait un écart ? Dans cette hypothèse, non seulement on pourra s'attaquer plus vite à la question « qu'est-ce que la littérature ? », mais on contribuera également, bien que de façon indirecte, à la description du code, car, il est on ne saurait plus clair que, en répertoriant l'ensemble des entorses faites à ce

¹ *Op. cit.*, p. 36.

² *Op. cit.*, p. 50.

dernier, on dégagera du même coup ce par rapport à quoi il y a entorse : l'ensemble donc des normes qui le régissent.

La réponse de Jean Cohen est, évidemment, positive et je dois avouer que je ne m'étais jamais posé cette question avant de lire son livre et que je n'aurais jamais imaginé sa réponse, qui est vraiment éclairante : il y a, dit-il, « un axiome fondamental de *toute* communication verbale »¹, notamment celui qui exige que *le message soit intelligible*².

Je crois qu'on ne peut nullement contester cette vérité, car, en effet, lorsqu'on me dit quelque chose, je m'efforce bien de *comprendre* ce qu'on me dit. En d'autres mots, j'exige que le message soit intelligible. Si on m'adresse la parole en portugais, langue que, hélas, je ne parle pas, *je ne comprendrai pas* ce qu'on me veut et la communication n'aura pas lieu. On ne saurait donc ne pas être d'accord avec Cohen : *il y a écart toutes les fois où la compréhension du message est partiellement ou totalement bloquée*.

Munis de cette maxime, passons à l'identification des écarts, en commençant par le plan de l'expression. Il va sans dire que je ne ferai ici qu'identifier, à titre d'exemple, certains de ces écarts – et encore sans trop entrer dans les détails – et que, si mon lecteur ressent le besoin d'en savoir plus long, il peut toujours s'adresser, avec profit, au livre de mon illustre élève.

Si nous lisons, à haute voix ou silencieusement, la séquence « *il fait beau j'esors* », nous ne comprenons pas quelque chose comme « Il fait. – Beau je. – Sors », mais bien « Il fait beau. – Je

¹ *Op. cit.*, p. 201 ; je souligne.

² *Op. cit.*, p. 201.

– Je crois que l'auteur commet là une erreur : cet axiome, dit l'auteur, est valable pour *toute* communication verbale, or la poésie est elle aussi, je crois, communication. Son message doit donc être lui aussi intelligible – *Chir Onochephalos*

– Ce que tu peux être pressé ! Tu verras que Cohen accepte l'intelligibilité du poème, mais il s'agirait selon lui d'une intelligibilité qui « n'est plus du même ordre » (p. 201) – *Cocon Erudițian*

sors ». *Comprendre* le discours c'est en premier lieu le diviser, dit Cohen, « c'est-à-dire marquer les rapports de solidarité variable qui unissent ses divers éléments »¹. En effet, bien que la séquence que nous avons donnée comme exemple forme du point de vue sémantique un tout (« [parce qu]'il fait beau, je sors »), certains éléments qui la constituent entretiennent avec certains autres éléments des rapports plus étroits qu'avec le reste, ce qui nous oblige à la découper en deux sous-ensembles (« (parce qu)'il fait beau » et « je sors »), découpage qui n'est pas seulement logique mais aussi phonique : lorsque je prononce cette séquence, je marque le passage de la première unité de sens à la deuxième par une pause dans la diction.

Si on généralise cette constatation, on dira que le discours normal est fondamentalement caractérisé par un *parallélisme phono-sémantique* : les pauses « sémantiques » sont doublées de pauses « phoniques ». Tout discours est fait de « phrases », c'est-à-dire de séquences complètes du point de vue du sens et, du point de vue phonique, séparées par des pauses. Qu'en est-il dans la poésie ?

Bien qu'elle ne se réduise pas au vers, bien qu'elle puisse même s'en passer, la poésie a massivement recours au vers comme « procédé de poétisation »². Or, qu'il soit « libre » ou « régulier », le vers est visiblement organisé d'une manière qui contrevient au principe du parallélisme phono-sémantique que j'ai évoqué en suivant en cela Cohen, tout à l'heure. Il suffit de regarder une page imprimée pour s'en apercevoir : après chaque vers, on passe à la ligne³ (pause métrique, absolument obligatoire, même si, du point de vue sémantique, le vers reste inachevé) sans aucun égard pour le

¹ *Op. cit.*, p. 56.

² Est-ce que je me trompe ou l'auteur disait que les traits en question doivent caractériser *tous* les textes littéraires ? N'est-il pas en train de « tricher » ? Ou en tout cas de parler de quelque chose qui n'est pas essentiel à la poésie ? – *Chir Onoccephalos*

³ « Tout vers est “versus”, c'est-à-dire retour. Par opposition à la prose (“prorsus”), qui avance linéairement, le vers revient toujours sur lui-même » – *Op. cit.*, p. 57.

sens¹. Qui plus est, certains vers sont coupés par plusieurs autres pauses rythmiques, telle que la pause de mesure ou celle de l'hémistiche. Détaillons, exemples à l'appui.

À première vue, avec ses trois pauses sémantiques, marquées par des virgules, et qui tombent sur les pauses rythmiques, le premier des deux vers suivants semble ne pas contredire le parallélisme phono-sémantique de la prose :

*Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords ou vous fûtes laissée.*

« Mais regardons plus attentivement », nous invite Cohen. Et, en effet, à l'examen il s'avère que la valeur des pauses rythmiques est bien inégale : la première marque la fin d'une mesure, la deuxième la fin d'un hémistiche et la troisième la fin du vers. « Des pauses sémantiques égales correspondent à des pauses rythmiques inégales »². D'autre part, le deuxième vers ne marque pas les pauses rythmiques par des virgules, ce qui veut dire qu'elles ne correspondent nullement à des pauses sémantiques. Si la versification classique s'est évertuée, comme ici, à faire coïncider le plus souvent possible fin de mesure et fin de noyau propositionnel, fin d'hémistiche et fin de proposition, fin de vers et fin de phrase, si elle s'est ingéniée à finir les vers sur des signes de ponctuation, c'est qu'elle était consciente que le vers « est un écart par rapport aux règles du parallélisme du son et du sens qui règne dans toute prose »³ et qu'elle voulait dissimuler écart.

Le vers dissocie donc les deux découpages de la phrase : « ce qui présente un sens complet, c'est-à-dire la phrase, n'est plus compris entre deux pauses, et ce qui est compris entre deux pauses, c'est-à-dire le vers, ne présente plus un sens complet »⁴. De ce point de vue au moins, on ne peut ne pas constater que la poésie est

¹ « Tout vers, sans exception possible, est suivi d'une pause plus ou moins longue » – Grammont, *Le Vers français*, Picard et fils, 1904, p. 35.

² *Op. cit.*, p. 61.

³ *Op. cit.*, p. 69.

⁴ *Op. cit.*, p. 70.

vraiment de l'antiprose : les structures du discours sont brouillées et par voie de conséquence le message est plus difficilement compréhensible¹.

D'autres « infractions » ayant comme niveau d'incidence le plan de l'expression viennent à leur tour brouiller l'intelligibilité du message. La rime, l'allitération, l'homophonie en général bloquent elles aussi, et de façon systématique, la compréhension de ce qu'on dit. La rime, par exemple, cette « homophonie de la *dernière* voyelle et des phonèmes qui éventuellement la suivent »², *renverse* le parallélisme phono-sémantique, car si, dans la prose, des signifiants différents ont toujours des signifiés différents, dans son cas, des signifiants semblables ont des signifiés différents.

Faisons le bilan : la pause de vers, la rime, l'allitération, le mètre et le rythme, etc. brouillent la compréhension du message, car la pause de vers s'insurge contre le découpage syntaxique et sémantique, la rime et l'allitération s'insurgent contre le principe diacritique contrôlant la prose et stipulant que les homophones soient hétérosémiques, alors que le mètre et le rythme, par la distribution uniforme des accents auxquels ils procèdent, contrarient plus ou moins violemment l'émphatisation que vise l'accentuation dans la phrase. « La seule conclusion qui se dégage de tels faits, c'est que la versification n'a qu'une fonction négative. *Sa norme est l'antinorme du langage naturel*. Ce langage opère sa fonction à travers un maxi-

¹ Et encore il s'agit là, dans les vers de Racine, d'une très légère entorse faite à l'usage courant. Mais que dire de ces vers de Claudel, cités par Cohen :

Ni
Le marin, ni
Le poisson qu'un autre poisson à manger
Entraîne, mais la chose même et tout le tonneau
Et la veine vive
Et la veine même
Et l'eau même et l'élément. Je joue, je resplendis.

– *Cocon Simplifian*

² Henri Morier, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, cité par Cohen.

mun de différenciation. Le vers semble chargé d'opérer une dédifférenciation. Le phonème qui ne fonctionne dans la langue que comme trait distinctif fonctionne en poésie en sens exactement inverse »¹.

Il en va de même pour ce qui est du contenu. S'appuyant sur Blanché², l'illustre logicien, mon élève formule une loi générale concernant la combinaison des mots en des phrases. Cette loi stipule que, *dans toute phrase prédicative, le prédicat soit pertinent par rapport au sujet*³. Soit la phrase :

*D'incolores idées vertes dorment furieusement*⁴.

Bien que grammaticalement correcte, bien qu'elle ait du sens, cette phrase est rejetée comme absurde par le sens commun. Et elle est jugée absurde parce que, au contraire d'une phrase *authentique*, et je dis bien *authentique*, elle ne peut pas avoir de valeur de vérité : *elle n'est ni vraie ni fausse*, mais tout simplement impossible ! Donner le prédicat « dormir » à l'argument « idée » est grammaticalement possible mais logiquement non pertinent (« impertinent », dit mon élève). Si nous rejetons cette phrase et ce type de phrases, c'est que, selon mon élève, et on ne saurait cette fois non plus ne pas le suivre, connaître le sens d'un mot c'est *savoir qu'elles phrases on peut former à partir de lui et qu'elles sont les phrases impossibles*⁵. Savoir, par exemple, que le mot « chat » peut entrer dans des propositions comme « le chat miaule », « le chat dort », mais non dans une proposition telle que « le chat est isocèle »⁶.

¹ *Op. cit.*, p. 82.

² Oh, ce que j'ai pu aimer l'*Introduction à la logique contemporaine* (A. Colin, 1957) de Robert Blanché ! – *Cocon Eruditian*

³ *Op. cit.*, p. 103.

⁴ Proposée par Noam Chomsky dans *Syntactic Structures*, 1957 – *Cocon Eruditian*

⁵ *Op. cit.*, p. 105.

⁶ Cohen formule une hypothèse que je trouve tout à fait séduisante, notamment qu'il y aurait dans notre tête « un répertoire de phrases simples possibles qui constitueraient une véritable table de pertinence, valable tout au moins pour une culture donnée » (*op. cit.*, p. 105) ; ce répertoire

Munis de cette idée, considérons les deux phrases suivantes : *Les souvenirs sont cors de chasse* (Apollinaire) et *Le Ciel est mort* (Mallarmé). Il est visible à l'œil nu qu'elles violent la loi stipulée par Cohen. Pour que « x est mort » ait du sens, il faudrait que x entre dans « le parcours de signification » de « être mort », notamment faire partie de la classe des vivants, or tel n'est évidemment pas le cas pour « le ciel ». De même, pour que « les x » soient « cors de chasse », les x en question devraient appartenir à la classe des instruments de musique, or les « souvenirs » n'en font évidemment pas partie. Concluons que la prédication impertinente est, en poésie, flagrante et qu'elle contrevient, elle aussi, à la maxime exigeant que tout message soit intelligible.

On peut identifier des infractions similaires pour ce qui est de la détermination, de la coordination, etc. Je n'insisterai pas là-dessus parce que, d'une part, mon propos n'est pas de décrire en détail les transgressions du code linguistique qui font d'un texte un texte littéraire et que, d'autre part, il y a une question qu'il est plus urgent de tirer au clair.

Je me suis interrogé jusqu'à présent sur ce que la poésie est et je suis arrivé à la conclusion, avec Cohen, qu'elle est *un ensemble systématique d'infractions, au plan de l'expression aussi bien que du contenu, infractions qui brouillent la compréhension*. Le problème qui se pose est certainement de saisir la raison de ces infractions¹. Pourquoi est-ce que le poète ne parle pas comme tout le monde ? Pourquoi, *tout en voulant communiquer*, il viole cette maxime de la communication qui exige que tout message soit intelligible ? Est-ce qu'il est fou et la poésie est une pathologie du langage ?

serait, selon moi, la liste de tous les individus qui constituent, pour une communauté, le monde et la liste de tout ce qu'on peut prédiquer de chacun d'eux séparément – *Cocon Erudițian*

– C'est un peu fou, non ? – *Chir Onoccephalos*

¹ Enfin ! – *Chir Onoccephalos*

Il est clair que la réponse à cette dernière question ne saurait être que négative : il y a probablement parmi les poètes à peu près le même pourcentage de fous que parmi les personnes dites saines d'esprit. La raison de ces transgressions doit être ailleurs. Quant à moi, je dirai que si le poète transgresse les règles du code linguistique, il le fait *en vue d'une intelligibilité d'un autre type*¹. Mais comme ces idées ne m'appartiennent pas, dans les pages suivantes la parole est de nouveau à Jean Cohen, au sens que je suivrai de très près ses affirmations du dernier chapitre² et je crois qu'une fois résolu ce problème assez ardu, je l'avoue, le lecteur trouvera ma définition de la poésie – et de la littérature en général – *inattaquable*.

Le mécanisme de fabrication du poétique se décompose en deux temps, dit Cohen³ : 1° position de l'écart; 2° réduction de l'écart. Et il ajoute, précision selon moi capitale, car c'est grâce à elle que le poète échappera à la grave accusation de folie : « *l'ensemble de l'opération, on s'en doute, n'est pas nul. Il reste un produit net. L'absurdité du poème lui est essentielle, mais elle n'est pas gratuite.* »

Pour qu'on puisse comprendre que la réduction de l'écart n'aboutit pas à la restauration de ce par rapport à quoi quoi telle ou telle figure est un écart, Cohen propose une théorie du sens et des fonctions du langage, théorie s'appuyant à son tour sur ce que j'appellerai une sorte d'anthropologie. Même si à peine esquissées, sa théorie sémantique aussi bien que son anthropologie me semblent à la fois intéressantes et convaincantes.

Il y aurait, selon lui, deux types de sens : le sens *dénotatif* – le sens enregistré par les dictionnaires, où le mot est défini selon les qualités « cognitives » du référent ou, autrement dit, selon les propriétés intrinsèques du référent; et le sens *connotatif*⁴, celui qui dé-

¹ Qu'est-ce que je disais, Chir Onoccephalos ? – *Cocon Erudițian*

² Très important, ce chapitre conclusif ! – *Cocon Erudițian*

³ *Op. cit.*, p. 192.

⁴ Qu'il désigne aussi comme « sens intellectuel » et « sens émotionnel » ou encore « sens prosaïque » et « sens poétique » – *Cocon Erudițian*

signe les « qualités affectives » du référent¹, c'est-à-dire des propriétés n'appartenant pas à la substance même de ce dernier mais à ce qu'il produit sur l'observateur². Ces deux sens correspondraient à la fonction cognitive et, respectivement, à la fonction émotive³ de la « conscience ».

Mettons que, regardant le ciel, je constate qu'il est d'un gris uniforme et qu'aucun oiseau ne se découpe sur lui (fonction intellectuelle à laquelle correspond le sé₁ « le ciel est gris et vide ») et que, simultanément, j'éprouve une certaine amertume, voire une angoisse semblable à celle que je ressens devant la mort (fonction émotive à laquelle correspond le sé₂ « trouble, angoisse »). Si, voulant maintenant communiquer mon expérience, je dis, par exemple, quelque chose comme *Le ciel est gris et vide*, je décris bien le ciel (les épithètes *gris* et *vide* actualisent le seul sens dénotatif), mais je ne communique nullement l'angoisse qui s'est emparé de moi et que je mets en rapport avec ce ciel gris et vide. Cette phrase est dénotativement pertinente, correcte, mais ne réussit pas à transmettre l'ensemble de mon expérience. Au contraire, si je dis, en référence au même ciel et à la même angoisse que j'éprouve, *Le ciel est mort*, je produis quelque chose d'absolument incompréhensible du point de vue dénotatif mais de parfaitement satisfaisant du point de vue émotionnel, car, pour moi, le gris uniforme et l'absence de mouvement est quelque chose de similaire à la mort.

La première leçon qu'on doit tirer de ces deux exemples c'est que dénotation et connotation sont *antagonistes* et s'excluent ré-

¹ Je dois avouer que je trouve tout cela vraiment obscur – *Chir Onocephalos*

² Traditionnellement, on distingue en logique les qualités intrinsèques (comme *étendu*, *rugueux*, etc.), en l'absence desquelles on ne pourrait pas concevoir un objet, et les qualités extérieures (comme *agréable*, *beau*, etc.), qui ne sont nullement nécessaires à la définition d'un objet. En effet, essayer de définir une pomme comme « quelque chose que j'aime » serait bien stupide – *Cocon Erudițian*

³ Qu'il appelle également « intellectuelle » ou « représentative » et, respectivement, « affective ».

ciproquement : dans la première phrase la pertinence dénotative interdit l'apparition du sens connotatif, dans la seconde la pertinence connotative rend non pertinente la dénotation. Et si elles s'excluent réciproquement, c'est parce que, nous explique Cohen, la réponse émotionnelle et la réponse intellectuelle *ne peuvent pas se produire en même temps*¹ : pour que la première surgisse, il faut que la seconde disparaisse². L'homme ne peut pas comprendre et sentir à la fois.

La deuxième leçon c'est que lorsqu'il dit *Le ciel est mort*, Mallarmé n'entend pas qu'on « réduise » ce qu'il dit à *le ciel est gris et vide* (sé₁), ce qui serait revenir à la case départ. Ce qu'il entend, c'est que, devant l'obstacle constitué par le désaccord dénotatif de cet énoncé, et tout en rétablissant en quelque sorte la dénotation défaillante *le ciel est gris et vide*, le lecteur essaie de passer de la « langue dénotative » à la « langue connotative » et actualise le signifié connotatif (sé₂) pour obtenir une *nouvelle cohérence*. « Le langage a changé de code. Sans doute, l'axiome fondamental de toute communication verbale demeure : le message doit être intelligible. Mais l'intelligibilité n'est plus du même ordre. Le signifiant renvoie à un autre signifié, Sé₂ prend la place de Sé₁. Sé₁ et Sé₂ ont même référent, ce qui assure la correspondance des deux codes. Mais les règles d'accord ne sont plus les mêmes »³. Si l'accord entre les termes se réalise dans le langage ordinaire grâce à l'accord entre les qualités intrinsèques du référent, dans le langage poétique il se réalise grâce à l'accord entre les sentiments : le langage poétique est contrôlé par une *logique affective*.

En conclusion, même s'il ne parle pas comme tout le monde, le poète n'est pas fou. Généralement, comme je l'affirmais déjà, les deux fonctions de la conscience ne peuvent nullement jouer, selon Cohen, simultanément : *ou bien on comprend, ou bien on est ému*.

¹ C'est comme lorsqu'on dit « aveuglé par la colère » : lorsqu'on est ému, on ne raisonne pas sainement – *Chir Simplitian*

² C'est là l'anthropologie dont l'auteur nous parlait tout à l'heure – *Cocon Erudițian*

³ *Op. cit.*, p. 201.

La violation du code de la prose permet à l'homme de faire surgir une *signification émotionnelle*. Dans cette formule les deux termes ont leur importance : il s'agit bien d'une signification – ce qui correspond à la fonction intellectuelle ; et elle est émotionnelle – ce qui correspond à la fonction affective. Par la violation du code de la prose, l'homme a la chance de devenir ce qu'il devrait être toujours, un homme *complet*, un homme *authentique*, un homme qui pense tout en ayant des sentiments.

Je crois que maintenant ma thèse est complètement exposée et, qui plus est, de façon tout à fait convaincante : *la poésie (et la littérature en général) est un ensemble systématique d'écarts par rapport au langage courant, écarts qui bloquent la compréhension dénotative pour permettre une compréhension d'un autre type.*

Chapitre III, dans lequel Mitru Perea s'essaie également à une définition positive de la littérature

Je suis fermement convaincu qu'on ne peut pas critiquer la définition de la littérature à laquelle je viens d'aboutir à l'aide de mon très fidèle élève Jean Cohen. Il est intuitivement clair que la poésie est un ensemble d'infractions à l'utilisation ordinaire de la langue, pour ce qui est du plan de l'expression aussi bien que du contenu. Et d'ailleurs, Cohen donne un corpus de textes très compréhensif (qui s'échelonnent du XVII^e au XX^e siècle) et montre, statistiques à l'appui, d'une part le nombre très élevé d'écarts qui existent dans la poésie par rapport à la prose ainsi que le fait que ce nombre s'accroît au fur et à mesure qu'on s'approche du XX^e siècle (il s'agirait selon lui d'un devenir de plus en plus pur de la poésie).

Imaginons toutefois, rien que pour nous amuser, qu'il y a quelqu'un d'assez obtus pour ne pas vouloir se rendre à l'évidence. Qu'est-ce qu'il devrait faire pour démolir ma théorie ? Il devrait évidemment s'attaquer aux points forts de mon argumentation. Il devrait par exemple prouver que les sens dénotatif et connotatif ne sont pas exclusifs l'un de l'autre (et, pour ce faire, il devrait prouver que ce que j'ai nommé fonction cognitive et fonction émotive de la conscience peuvent agir *simultanément*). Il devrait prouver peut-être aussi que la maxime exigeant de tout message qu'il soit intelligible ne joue pas toutes les fois où l'on communique. Il devrait enfin démontrer que la démarche comparative elle-même est pour une raison ou pour une autre erronée. Je dirais même que s'il était réellement habile, il se contenterait de s'attaquer à ce dernier aspect, car s'il pouvait vraiment prouver que, pour une quelconque raison, la comparaison du langage poétique avec le discours normal

est impossible, l'ensemble de l'édifice s'avérerait extrêmement précaire. Il resterait, probablement, de mon discours et du discours de Cohen bien des propositions intéressantes, mais comme suspendues dans le vide et donc très peu fiables, car elles ne seraient plus sous-tendues par un discours qui les justifie ! Bien que je doute fort du succès d'une telle démarche, j'essaierais de voir, par honnêteté intellectuelle (et pour m'amuser, comme je le disais déjà), ce qu'un esprit assez tordu pourrait inventer contre cette démarche d'une impeccable logique.

Eh bien, il pourrait dire qu'on ne saurait comparer le langage poétique avec la norme non pas parce que, de l'aveu même de Cohen, « ce code du langage par rapport auquel se définit la poésie n'a été explicité nulle part », mais pour la simple raison que ce code *n'existe tout bonnement pas, qu'il n'y a pas de norme*. Là où Cohen parlait d'une sorte de degré zéro stylistique, d'un discours absolument transparent, il parlerait peut-être de contextes : il y a, dirait-il, certains contextes dans lesquels on emploie le langage d'une certaine manière et d'autres contextes dans lesquels on utilise le même langage d'une autre manière, sans qu'on puisse pour autant dire qu'une seule de ces utilisations est « normale », « légitime », etc. et que toutes les autres en sont la transformation, voire la transgression.

Si je réfléchis bien, cette attaque ne serait pas si insensée que j'avais l'air de le croire. En effet, j'ai pensé avec Cohen qu'il y a une utilisation « centrale », « fondamentale » du langage, notamment l'utilisation cognitive (c'est la raison pour laquelle j'ai si vite acceptée l'idée conformément à laquelle il y aurait une maxime d'intelligibilité). J'ai pensé avec lui que le langage sert principalement et fondamentalement à *décrire* le monde (à dire, par exemple, que « le ciel est bleu ») et, secondairement et accessoirement, à *exprimer* mes réactions affectives au contact du monde. Mais le langage peut servir à d'autres fins aussi : lorsque je donne un ordre, par exemple, il est évident que je ne décris pas ce qui est ; ce que j'essaie de faire c'est de provoquer un changement dans le monde. Vu qu'il s'agit de deux choses parfaitement distinctes, il est à pen-

ser que les règles de la première ne sauraient être valables pour la seconde aussi. J'ai commis donc l'erreur de faire du langage descriptif et de l'une de ses règles (l'intelligibilité) une sorte de paradigme de toute communication, une sorte de « genre suprême », pour parler avec Jean-François Lyotard¹, genre auquel je pensais qu'on pouvait ramener tous les autres « genres », simples « écarts », simples « transgressions ».

Or, je m'aperçois maintenant que rien ne m'oblige à faire ces suppositions : pourquoi ne pas dire par exemple, avec Vico et Julia Kristeva, deux esprits toutefois si différents, que c'est l'utilisation « poétique » du langage qui est la « norme » et que son utilisation « prosaïque » en est la « transgression » ? Il est vrai qu'en le faisant, je ne résoudrais quand même pas le problème, car je continuerais de penser en termes de « norme » et d'« écart », mais l'idée me semble pourtant intéressante, car elle inverse les conséquences de l'approche de Cohen : ce n'est plus, cette fois, le poète qui serait « fou » et devrait être défendu, mais l'usager de la « prose » et en tout premier lieu le scientifique, si tant il est qu'il est le plus proche du pôle « prosaïque ».

Quoi qu'il en soit, cette objection que je me suis imprudemment adressée me fait douter de ce que je tenais pour sûr jusqu'il y a peu. Il me semble maintenant que je dois accepter qu'il y plusieurs « genres » de discours sans qu'on puisse pour autant parler d'un « genre suprême ». Et il me semble surtout que, même s'il y avait une « norme », elle ne pourrait pas m'aider à identifier la « littérature » et voilà pourquoi. Si ce que mon « bon sens » me dit est vrai, notamment que ce n'est pas de la même façon qu'on parlait « normalement » il y a deux siècles et aujourd'hui, s'il était vrai que le texte littéraire est obtenu par un ensemble d'infractions

¹ L'expression est de Jean-François Lyotard qui, dans *Le Différend* (Minuit, 1983), défend l'idée qu'il y a plusieurs « régimes de phrases » (raisonner, décrire, connaître, raconter, ordonner, etc.) et que deux phrases de « régime hétérogène » ne sont pas traduisibles l'une dans l'autre parce qu'il n'y a pas de règle commune au divers régimes ; une phrase n'est « intelligible » qu'à l'intérieur de son régime – *Cocon Erudiſian*

quant à la manière « normale » de parler, *un seul et même texte serait tantôt « littéraire », tantôt non littéraire*. La « littérarité » dépendrait ainsi de quelque chose qui lui serait *extérieur*, ce qui entre en contradiction avec l'une de mes convictions les plus fortes, notamment avec l'idée (à laquelle je ne vois aucune raison de renoncer) qu'elle est *immanente* au texte.

Parlant d'« immanence » je m'aperçois d'une autre erreur, la plus grave d'ailleurs, de mon élève¹. Lorsqu'il disait que l'objet d'une poétique scientifique est d'identifier les « caractères qui sont présents dans tout ce qui est classé "poésie" et absents dans tout ce qui est classé "prose" », Cohen partageait avec moi l'idée que les traits en question doivent caractériser les textes et non pas autre chose. Est-ce l'*intelligibilité* d'un message de ce dernier, une caractéristique immanente ? Le « bon sens » que j'ai déjà invoqué dit que non. En effet, lorsque j'ai lu pour la première fois *La Phénoménologie de l'esprit* je dois avouer ne pas avoir compris grand-chose ; en reprenant le texte, j'ai peu à peu commencé à comprendre : est-ce que je peux soutenir que le texte de Hegel avait changé entre temps ? Certainement pas : l'« intelligibilité » est peut-être fonction de certaines propriétés textuelles (ne dit-on pas qu'il y a des textes « difficiles » et des textes « faciles » ?), mais aussi et surtout des capacités intellectuelles de ses destinataires. Je dirais même plus : si j'étais Dieu², si ma faculté d'intellection était donc illimitée, il n'y aurait pas pour moi de message inintelligible.

Force m'est donc de conclure que je me suis trop avancé – et exposé ! – en croyant en l'efficacité de la démarche comparative. Mais cela n'annule nullement la pertinence de ma thèse que j'ai formulée en trois points : (i) *il y a* des textes littéraires ; (ii) ce qui fait leur « littérarité » est *l'existence* dans cet *objet de langage* appelé oeuvre littéraire d'un *faisceau de propriétés linguistiques* ; (iii) ces propriétés caractérisent les *textes* littéraires, *tous* les textes

¹ J'avais donc raison de dire que présenter la théorie de Jean Cohen au lieu de sa propre théorie était pour notre auteur une possibilité qu'il s'offrait de « sauver la face » – *Cocon Simplifian*

² Ce qu'il peut être modeste ! – *Chir Onocephalos*

littéraires et *uniquement* les textes littéraires. Au lieu d'essayer de comparer textes non littéraires et textes littéraires, j'aurais dû interroger franchement ces derniers pour voir ce qu'ils sont en eux-mêmes. C'est ce que je ferai maintenant en m'appuyant, une fois de plus, sur un expert, et l'un des plus grands : Roman Jakobson¹. Surtout qu'il a prévu, trente ans avant Cohen, les difficultés qu'une définition négative de la littérarité peut rencontrer².

Roman Jakobson partage avec Cohen l'idée qu'il existerait une norme, un code commun à tous les usagers d'une langue : « Sans aucun doute, pour toute communauté linguistique, pour tout sujet parlant, il existe une unité de la langue », affirme-t-il, avec raison, je crois, car s'il n'y avait pas un tel code commun, on ne pourrait pas s'entendre. Et il continue, en nuancant l'idée : « mais ce code global représente un système de sous-codes en communication réciproque, chaque langue embrasse plusieurs systèmes simultanés dont chacun est caractérisé par une fonction différente »³. La remarque est importante : bien qu'ils utilisent le même code, tous les usagers d'une langue ne l'utilisent pas de la même façon et, il est permis de dire en poursuivant la pensée de mon célèbre élève, cha-

¹ L'auteur a raison de s'adresser à Jakobson car il partage avec ce dernier bien des idées, témoin le passage suivant : « L'objet de la poétique, c'est avant tout, de répondre à la question : *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art?* Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires. [...] La poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique. [...] Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique. » – Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » (1960) in *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, p.

² Voilà ce qu'il dit dans « Qu'est-ce que la poésie ? » (1934 - 1935) : « Si nous voulons définir cette notion, nous devons lui opposer ce qui n'est pas poésie. Mais dire ce que la poésie n'est pas, ce n'est pas aujourd'hui si facile » (*Questions de poétique*, Éditions du Seuil, 1973, p. 113) – *Cocon Eruditian*

³ *Op. cit.*, p. 213.

cun de ces usagers ne l'utilise pas toujours de la même façon. Cela ne veut nullement dire que chacun est libre de parler comme bon lui semble : les diverses utilisations qu'on peut faire de la langue ne sont pas commandées par quelque chose d'extralinguistique, mais par quelque chose d'immanent à la langue, notamment par les *fonctions* qu'une langue, quelle qu'elle soit, *peut* remplir.

On peut identifier ces fonctions, continue Jakobson, à partir des facteurs constitutifs de tout acte de communication verbale. Pour qu'il y ait communication, il doit y avoir nécessairement un *destinateur* et un *destinataire*. Il doit y avoir également quelque chose à transmettre, un *message* ; ce dernier doit renvoyer à quelque chose, à un *contexte*, dit Jakobson (quant à moi je dirais un *référent*¹). Évidemment, pour qu'on puisse communiquer le message, le destinateur et le destinataire doivent parler la même langue, doivent partager, en tout ou en partie, le même *code*. Enfin, entre les deux il doit y avoir également un canal physique permettant la circulation du message, un *contact*. Voilà donc les éléments constitutifs de toute communication verbale, qu'on peut présenter schématiquement comme suit :



Selon qu'on met l'accent sur l'un ou l'autre de ces facteurs, on fait jouer une certaine fonction du langage. Comme ces facteurs sont au nombre de six, il n'y a que six fonctions qu'une langue naturelle peut remplir. Mettons que, en entendant sur la ligne téléphonique un léger grésillement, je dis à mon interlocuteur : « Allô, vous m'entendez ? ». Il est clair que dans ce cas mon attention porte sur le fonctionnement du circuit – le « contact », dans la terminologie de Jakobson. Ou bien, lorsque, en voulant enfoncer un

¹ Pour une raison qui me semble obscure, Jakobson rejette le terme de *référent*, qu'il trouve ambigu – *Cocon Erudițian*

clou, je me tape sur le doigt et je m'écrie « Aïe ! » : mon attention, en tant que destinataire de ce bref message, porte sur moi-même. Au contraire, lorsque je dis à quelqu'un « Sortez », la communication est au contraire orientée vers le destinataire, comme elle est orientée vers le code lorsque j'explique à quelqu'un le sens d'un mot qu'il ne connaît pas ou vers le référent lorsque à la question « Mais où est donc passé le chat ? » je réponds « Le chat est sur le paillason ». Regardons dans le tableau suivant les six fonctions du langage avec cette précision que chacune figure dans la case dans laquelle dans le tableau précédent figuraient les facteurs constitutifs de la communication :

	référentielle	
émotive	poétique	conative
	phatique	
	métalinguistique	

On remarquera que l'attention portée au message fait jouer ce que Jakobson appelle la *fonction poétique de langage* : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage »¹. Cette fonction, ajoute le poéticien, et la remarque est extrêmement importante, « met en évidence le côté palpable des signes [et] approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets »² : le texte ne se laisse plus traverser

¹ *Op. cit.*, p. 218.

² *Ibidem.*

– Je ne comprends pas ce que l'auteur veut dire par cette « dichotomie des signes et des objets » – *Chir Onochephalos*

– Tu connais le tableau de Magritte qui représente un chapeau et est intitulé *Ceci n'est pas un chapeau ?* Généralement, lorsqu'on regarde un tableau figuratif, on « oublie » le tableau pour s'intéresser plutôt à ce qu'il représente : « Tiens ! Quel drôle de chapeau ! » Malicieusement, lorsqu'il donne le titre qu'il donne à son tableau, Magritte attire l'attention sur la différence entre signes et réalité : « Ceci n'est évidemment pas un chapeau, mais la représentation (le signe) d'un chapeau ». – *Cocon Simplifian*

ser par le regard dans la direction du sens et retient l'attention par lui-même et pour lui-même – telle une chose, qui, opaque, ne renvoie pas à quelque chose d'autre, à quelque chose qui lui soit extérieur, et retient prisonnier le regard.

Avant de détailler la fonction poétique, précisons, et toujours avec Jakobson, que lors de l'emphatisation du message il n'y a pas que la fonction poétique du langage qui est actualisée : *toutes* les autres fonctions du langage entrent en jeu, seulement elles ne jouent qu'un « rôle subsidiaire, accessoire »¹. Autrement dit, la fonction poétique domine² dans la poésie, la fonction référentielle domine dans la relation qu'un journaliste, par exemple, fait des débats du Parlement et la fonction conative domine lorsque je décroche le téléphone et prononce la formule rituelle « Allô ! » et ce *sans exclure les autres fonctions*.

La question qui se pose maintenant est de savoir à *quoi* on peut reconnaître pratiquement que, lors de la production de tel ou tel texte, on a prêté une attention toute particulière au message, car il est clair que la simple identification de l'intention ne suffit pas : elle doit laisser des traces linguistiques, car la littérarité, on se rappelle, ne peut être qu'un faisceau de caractéristiques verbales³. Tout comme Cohen, pour pouvoir répondre à cette question, Roman Jakobson doit prendre appui sur une théorie du langage. Plus exactement, sur une théorie de la production linguistique, qui s'inspire elle aussi de la théorie de la communication.

Qu'est-ce qu'on fait lorsqu'on parle ?⁴ Fondamentalement, dit Jakobson, on *choisit* des expressions dans un répertoire et on les

¹ *Op. cit.*, p. 218.

² Le lecteur pourrait s'adresser avec profit à un très beau texte que Jakobson publie à ce sujet en 1935, « La Dominante » – *Cocon Eruditian*

³ « Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute oeuvre poétique? » – *op. cit.*, p. 220.

⁴ Rien de plus simple : on ouvre la bouche et on produit des bruits – *Cocon Simplifian*

combine en un discours : à chaque moment, le locuteur choisit une expression à l'intérieur d'une classe d'expressions susceptibles de figurer *toutes* à cet endroit de la chaîne et la combine avec une autre expression qu'il a choisie à l'intérieur d'un autre ensemble d'expressions susceptibles de figurer à l'endroit en question. Disons, pour illustrer la théorie, que je suis en train de construire le message *Le chat est sur le paillason* et regardons le tableau suivant. La ligne qui nous intéresse est la troisième : c'est celle où je vais « enchaîner » les éléments de mon message. Précisons que les colonnes réunissent des séries de termes virtuels, alors que la ligne qui nous intéresse est faite de termes effectivement réalisés et coprésents¹.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.
1	mon	matou	se trouve	devant	une	chaise
2	un	greffier	dort	à	le	aéroport
3	le	chat	est	sur	le	paillason
4	ce	mistigri	rêve	de	partir	maison
5	aucun	chaton	mange	sous	de	New York

Un simple regard suffit pour voir la différence énorme qui existe entre la chaîne discursive (appelons-la *syntagme*) et les colonnes (appelons-les des *paradigmes*) : alors que ces dernières sont des *classes d'équivalences*, au sens que, pouvant figurer exactement au même endroit de la chaîne), les éléments qui les constituent sont interchangeables, la chaîne discursive est faite d'éléments

¹ Roman Jakobson (« Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, éd. cit., p. 48) se rapporte explicitement à cet égard à Saussure qui, dans son *Cours*, parlait de deux types d'arrangements des signes : *in praesentia*, arrangement où « deux ou plusieurs termes [sont] également présents dans une série effective », alors que le second « unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle. » – *Cocon Eruditian*

disparates et le seul principe qui semble les réunir est la contiguïté. Lorsque je m'apprête à ouvrir la bouche, tout se passe comme si je parcourais l'ensemble de la première colonne qui m'offre une liste d'expressions pouvant *toutes* inaugurer mon discours et, pour une raison que je ne divulgue pas, je m'arrêtais à *le*. Voulant continuer, j'inspecterais les termes proposés par la deuxième colonne : je peux combiner *le* avec *chaton*, ou *matou*, ou *greffier*, etc., expressions qui peuvent *toutes* figurer à cet endroit de la chaîne, et je ferais mon choix : *chat*. Je ferais la même chose pour ce qui est de la troisième colonne, la quatrième, la cinquième et, finalement, la sixième et j'ajouterais successivement à la combinaison déjà obtenue *est*, *sur*, *le* et *paillasson*. Bref : pour obtenir la séquence je dois successivement choisir mes mots dans des classes d'équivalences pour les combiner ensuite en une chaîne dont le principe constitutif est la contiguïté.

Qu'est-ce qui se passe en poésie ? Qu'est-ce qui se passe lorsque j'accorde une attention toute particulière au message ? La réponse de Jakobson est catégorique et pleinement éclairante : « *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence »¹. Autrement dit, le message poétique résulte de la combinaison d'éléments puisés à l'intérieur d'un même paradigme. Et Roman Jakobson précise² : « En poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence, tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, absence de frontière égale absence de frontière ; pause syntaxique égale pause syntaxique, absence de pause égale absence de pause ».

L'équivalence est promue par conséquent au rang de procédé constitutif non seulement de la séquence prosodique, comme cette longue citation semblait le suggérer, mais de l'ensemble de ce que

¹ « Linguistique et poétique », *loc. cit.*, p. 220.

² *Ibidem*.

Jakobson appelle message. Il affirme ainsi, d'une part, – et je suis pleinement d'accord avec lui – que, suite à l'application du principe d'équivalence, « en poésie, toute séquence d'unités sémantiques tend à construire une équation »¹, et que, d'autre part, et ici il prend appui sur Valéry², « toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou dissimilarité dans le sens »³, autrement dit signifiant et signifié forment une sorte d'équation, une sorte d'équivalence.

Prenons un exemple brièvement analysé par mon illustre élève : le slogan électoral *I like Ike*. Du point de vue phonétique, il est évident que la séquence est organisée par le principe de l'équivalence, qu'elle est une « équation » : les deux colons contiennent chacun la diphtongue [ay], chacune de ses diphtongues étant suivie, symétriquement, d'un phonème consonantique [l..k..k]. De plus, les colons riment entre eux : [ay layk / ayk]. Il s'agit d'une rime en écho, le second des deux mots à la rime, [ayk], étant phonétiquement complètement inclus dans le premier, ce qui, sur le plan sémantique, est à n'en pas douter, dit-il, « l'image paranomastique d'un sentiment qui enveloppe totalement son objet »⁴ ; autrement dit, l'équivalence phonique entre le deuxième et le troisième colon a son correspondant sur le plan du contenu. D'autre part, le premier mot, [ay], est complètement inclus dans le deuxième, [layk], ce qui, sur le plan sémantique, est, commente Jakobson, « l'image paranomastique du sujet aimant enveloppé par l'objet aimé. »⁵ Il est clair que Jakobson a raison : *ce slogan est*

¹ *Op. cit.*, p. 238.

² « le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens » (*Tel Quel II*, Pléiade II, p. 637) – *Cocon Eruditian*

³ *Op. cit.*, p. 238.

⁴ *Op. cit.*, p. 219.

⁵ Je ne comprends pas trop ! – *Chir Onoccephalos*

– L'auteur ou plutôt Jakobson veut dire par là que l'organisation du signifiant est telle qu'elle oblige le lecteur à enrichir, probablement par des mécanismes subliminaux, la signification littérale de l'énoncé *I like Ike* ; du fait de la similarité, voire de l'identité, de certains segments de l'expression, le destinataire est amené à organiser en des équations plus

entièrement construit comme une équation, car non seulement la séquence phonétique est une suite de segments équivalents, non seulement les éléments de la signification se regroupent eux aussi de façon analogue, mais entre les deux plans aussi il y a un parallélisme indiscutable, car ils sont structurés semblablement.

Qu'on ne rétorque pas que *I like Ike* est un slogan électoral et non pas un poème, car Jakobson a pris soin, on l'a vu, de dire que la fonction poétique ne fait que *dominer* en poésie, sans exclure donc les autres fonctions, et qu'elle peut jouer aussi dans des textes non poétiques – et c'est justement le cas – dans lesquels il y a une autre fonction du langage qui domine. Dans le cas de ce slogan, la fonction poétique joue un rôle *secondaire*. « Pourquoi ?, se demandent deux commentateurs¹ ; parce que [...] les unités constituant la forme de l'expression et celle du contenu sont données dans ce cas préalablement à la constitution de l'énoncé qu'il s'agit uniquement de rendre efficace. Quand un publicitaire essaie des dizaines de formules pour lancer une marque de lessive, il n'est pas comparable à un poète raturant son manuscrit des dizaines de fois parce que le sens (qualité de produit, par exemple) est la majorité des mots le constituant lui sont déjà donnés. La fonction poétique du langage est alors utilisée pour fixer dans la mémoire du destinataire un message prédéterminé dans sa structure linguistique ; elle joue donc un rôle d'appoint. Quand elle prédomine, *elle assure la génération linguistique du message*. »

ou moins formelles les éléments de signification leur correspondant : *I* devient identique à son amour car il est complètement inclus dans *like* (il n'est qu'amour de *Ike*) et *Ike*, complètement inclus dans *like*, n'est qu'objet d'amour. Ce qui ne se produit nullement lorsque je dis la même chose en français, le signifiant *J'aime Ike* étant organisé différemment, d'une manière « non poétique », c'est-à-dire, comme l'explique l'auteur, par contiguïté et non pas comme équation, sur la base du principe d'équivalence. Si le slogan anglais dit quelque chose comme « Je me confonds avec mon amour, tu te confonds avec cet amour », sa traduction française dit littéralement ce qu'elle dit – *Chir Erudițian*

¹ Daniel Delas – Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Larousse, 1973, p. 41.

La conséquence de la projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique est la *réification du message*. Je ne peux pas le modifier sous peine de détruire l'ensemble : « Par l'application du principe d'équivalence à la séquence, un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie. »

Résumons à grands traits cette approche positive, tout en enrichissant toutefois le résumé de remarques que, bien qu'utiles pour la compréhension de la démarche de mon élève, je n'ai pas eu la possibilité de faire jusqu'à présent. La littérature¹ est un faisceau * de propriétés linguistiques résultant de l'application du principe d'équivalence, principe caractéristique de l'axe paradigmatique, dans la construction de la séquence verbale, axe syntagmatique. Morphologiquement, le texte littéraire est par conséquent une série de « correspondances ininterrompues »² : les unités du plan de l'expression renvoient les unes aux autres constituant une série ininterrompue de parallélismes phoniques et prosodiques, les unités du plan du contenu renvoient elles aussi les unes aux autres

¹ On pourrait rétorquer que cette définition n'est pas valable pour l'ensemble de la littérature, car Jakobson s'en tient à la seule poésie, donc à un de ses sous-genres et que ce qu'il dit ne caractérise donc pas *tous* les textes littéraires. Mais Jakobson a prévenu ce reproche – et je lui en sais gré – en disant (tout comme Cohen, par ailleurs, lorsqu'il parle de la prose littéraire) qu'il s'agit là d'une question de degré et non pas de nature : « Dans la 'composition non versifiée' [...] les parallélismes sont moins strictement marqués que dans le 'parallélisme continu', et il n'y a pas de figure phonique dominante : aussi la prose présente à la poétique des problèmes plus compliqués, comme c'est toujours le cas en linguistique pour les phénomènes de transition. »

² « Le parallélisme grammatical », *Questions de poétique*, Seuil, 1974, p. 279.

constituant à leur tour une série ininterrompue de parallélismes sémantiques et, enfin, la structure du plan de l'expression est isomorphe avec la structure du plan du contenu. Avec les mots d'un exégète : « Le texte poétique se présenterait donc sous la forme d'une équation vérifiée sur deux plans : *horizontal*, puisque les segments contigus sont équivalents ; *vertical*, puisque les niveaux linguistiques s'empilent l'un sur l'autre et se font écho l'un à l'autre »¹.

Cette organisation basée sur le parallélisme a des conséquences bien importantes. Premièrement, *le message est réifié* : non seulement ses éléments constitutifs se répètent indéfiniment, mais aussi le message dans son ensemble. On ne saurait le modifier – supprimer un élément, en ajouter ou remplacer un autre, etc. – sans que l'ensemble ne s'effondre : le texte poétique se reproduit tel qu'il est. « Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie »².

Deuxièmement, compte tenu des extrêmement nombreuses correspondances qu'elle crée entre les éléments de chaque plan pris séparément aussi bien qu'entre les deux plans considérés ensemble, la fonction poétique du langage obscurcit pour ainsi dire le référent, le rend hautement ambigu, et il s'agit là d'une deuxième caractéristique « intrinsèque et efficiente » du texte littéraire : « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie »³.

Lisons rapidement les deux quatrains suivants, pour voir sur un exemple concret ce que réification et ambiguïté veulent dire :

¹ Jean-Claude Coquet, « Poétique et linguistique » in A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, p. 28.

² « Linguistique et poétique », *éd. cit.*, p. 239.

³ *Ibidem*, p. 238.

– Si je comprends bien, plus le message est ambigu plus il est poétique –
Cocon Simplitian

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore*

*Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).¹*

Mallarmé – qui se disait parfois « syntaxier », au sens d'assembleur de mots ou, pour reprendre la théorie jakobsonienne de la production linguistique, créateur de syntagmes – se trouve devant une gageure : écrire un sonnet dont la rime a^2 soit [iks], orthographiée, si possible, yx. Le dictionnaire du français lui offre trois candidats possibles, encore que l'un d'eux (le deuxième) est imparfait car orthographié ix : *onyx*, *Phénix* et *Styx*. Ajoutons que les règles du sonnet exigent qu'un quatrième vers des deux quatrains se termine toujours par la même sonorité (sinon par le même graphisme) ; autrement dit, les trois vocables offerts par le français, vocables ayant certaines propriétés physiques, surdéterminent la fin du quatrième vers et exigent qu'il y ait là tel autre vocable ayant *certaines* propriétés *physiques* (de longueur, d'accent, de sonorité, etc.) et seulement celles-là : le vocable *ptyx*, mot qui n'existe pas en français et qui, pris isolément, ne veut rien dire, mais qui, dans le contexte, acquiert un certain sens, bien qu'assez énigmatique. Le signifiant, en cette fin de vers (mais non seulement, car on peut faire des remarques pareilles pour n'importe quel autre endroit de la « chaîne phonique » de ce poème), s'est comme figé, chosifié. Le poète, disait déjà Sartre, « considère les

¹ « Ses purs ongles très haut... » de Mallarmé – *Cocon Eruditian*

² On se rappellera qu'un sonnet a quatre rimes, deux pour les quatrains (*a* et *b*) et deux pour les tercets (*c* et *d*) – *Cocon Eruditian*

mots comme des choses et non comme des signes»¹ : pour le poète, les mots sont opaques, au sens que, au lieu de se laisser traverser par le regard en direction de ce à quoi ils réfèrent, ils le retiennent au contraire pour eux-mêmes par leurs propriétés matérielles. Cette chosification produit un « effet d'étrangeté » ou encore de « défamiliarisation », pour employer des termes chers aux formalistes russes et à mon illustre élève, et notre perception du langage, que notre longue pratique de la parole a émoussée, s'en trouve rafraîchie².

Revenons au mot *ptyx* que Mallarmé, sous la pression des trois candidats à la rime offerts par le français, a dû inventer : vu le contexte, vu surtout le vers₆ qui, syntaxiquement, est une apposition, il acquiert un certain sens – quelque chose comme « menu objet », « bibelot » –, bien que ce sens soit grandement problématique. L'opacité du signifiant brouille donc le référent, le rend ambigu.

Réification, ambiguïté, circularité sémantique, voilà donc autant de caractéristiques « inaliénables » du texte poétique.

Bien que je croie dur comme fer qu'on ne saurait mettre en question la théorie de Roman Jakobson (vu qu'elle rend compte, on s'en est aperçu, des exactement les mêmes aspects du texte littéraire que Jean Cohen analyse, mais évite quant à elle de s'exposer aux risques qui ont rendu les affirmations de ce dernier

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard (1948), Idées, 1965, p. 18.

² V. à ce sujet, entre autres, « L'art comme procédé » (1925) de Victor Chklovski in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, 1965. Chklovski affirme que notre perception ordinaire – du langage et du monde – est émoussée par l'habitude : « L'objet passe à côté de nous comme empaqueté, nous savons qu'il existe d'après la place qu'il occupe. Sous l'influence d'une telle perception, l'objet dépérit, d'abord comme perception, ensuite dans sa reproduction » (p. 82). Selon lui, l'art nous libère de cet « automatisme perceptif » et nous fait parcourir le chemin inverse, de la *reconnaissance* des mots et des objets, à leur *perception*. – *Cocon Erudițian*

hautement problématiques¹ –, pour couper court à toute tentative de la mettre en question, je procéderaï moi-même à sa « critique », comme je l'ai déjà fait pour ce qui est de Cohen. Il va sans dire que je nourris la conviction que je prouverai ainsi, irrésistiblement, sa validité.

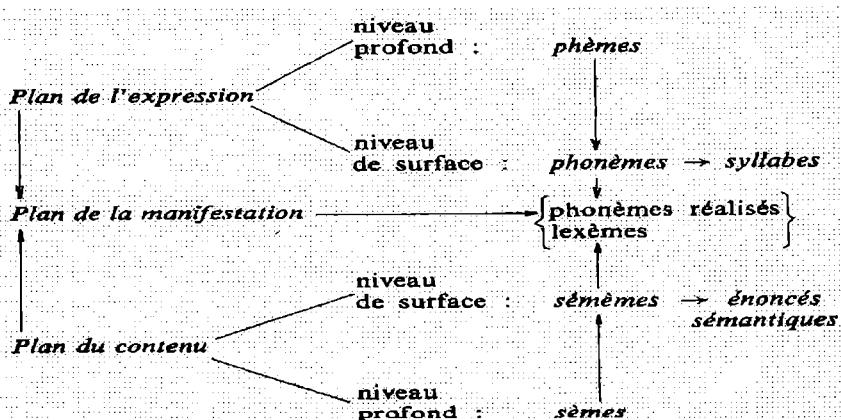
Qui voudrait mettre en question la théorie jakobsonienne devrait, c'est l'évidence même, s'attaquer à l'idée d'un parallélisme entre la forme et le contenu, car c'est l'idée sur laquelle l'ensemble de l'édifice repose. Et il s'y attacherait avec d'autant plus de joie (malveillante !) que nulle part – c'est l'unique reproche qu'on puisse faire, je crois, à Jakobson – mon illustre continuateur n'essaie de démontrer lui-même que le parallélisme est réellement possible ! Il donne, c'est vrai, des exemples et ces exemples semblent convaincants, mais quelqu'un de mal intentionné pourrait se demander s'il ne s'agit pas là de constructions privilégiées, plutôt illusoire. Avant de le faire à sa place, je dois dire à sa décharge que, lorsqu'il élaborait sa théorie, la linguistique n'avait pas encore élaboré les instruments susceptibles de l'aider à analyser avec précision les deux plans du langage et il a dû donc se contenter de son intuition que je n'hésite pas à qualifier de géniale².

Considérons le tableau suivant qui s'inspire de la glossématique de Hjelmslev, de la phonologie et de la sémantique. On voit bien que les deux plans peuvent être décomposés en unités minimales – les « sèmes » pour le plan du contenu et les « phèmes » pour celui de l'expression – et que ces constituants ultimes se combinent pour donner naissance à des unités d'un ordre supérieur (phonèmes, syllabes, etc., respectivement sémèmes et énoncés sémantiques), qui, à leur tour, sont réalisés sur le plan de la manifestation effective. Le principe jakobsonien du parallélisme revient à affirmer que, en poésie, au même endroit de la chaîne réalisée, il y a correspondance entre les configurations dans lesquelles entrent

¹ De plus, elle le fait d'une façon bien élégante, car elle explique tous les traits caractéristiques à partir d'un *seul* principe, celui du parallélisme. Cette simplicité est bien admirable – *Cocon Simplifian*

² Pour qui est-ce qu'il se prend ? – *Chir Onoccephalos*

les constituants des deux plans ; ou encore, avec un peu plus de précision, que (i) à chaque niveau de profondeur de chacun des plans il y a le même nombre de constituants (il y aurait donc une



correspondance de 1 à 1 : à un segment phonique correspond un segment sémantique, etc.) et que (ii) les figures issues de l'articulation de ces constituants sont les mêmes.

Maintenant que j'ai formulé en ces termes précis le principe du parallélisme, je dois avouer que l'examen du tableau, en dépit du fait que, regardé rapidement, ce dernier semble bien encourageant par les symétries qu'il présente, montre que je me suis une fois de plus un petit peu trop avancé en me ralliant inconditionnellement à la théorie de Jakobson. Pour peu qu'on réfléchisse on constate qu'il est extrêmement rare qu'un lexème, par exemple, corresponde à un phonème ; par ailleurs, si une combinaison de sémèmes conduit à un énoncé sémantique, la combinaison linéaire des phonèmes produit des unités syllabes, et il est clair que, sauf de très rares exceptions, à un énoncé sémantique correspond plusieurs unités-syllabes. De deux choses l'une : ou bien le texte poétique est constitué de lexèmes non seulement mono-sémémiques, mais aussi monosyllabiques correspondant chacun, de plus, à un énoncé sémantique complet, ou bien le principe du parallélisme, en dépit de la séduction qu'il a exercée sur moi, n'est pas défendable.

Comme la connaissance que nous avons des textes poétiques montre à l'évidence qu'on ne saurait suivre la première hypothèse. Conclusion : à ma grande déception, le principe du parallélisme n'est pas défendable.

Ou plutôt il n'est pas *entièrement* défendable, car voilà ce qu'un élève de Jakobson affirme : « L'isomorphisme [...] ne conduit donc pas à l'homologation terme à terme, segment phonétique à segment sémantique des deux plans du discours poétique. Si l'homologation est possible, elle apparaît sous la forme d'une corrélation d'un autre type. [...] On peut, par exemple, chercher à définir la spécificité du discours poétique par la co-occurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique et l'autre sémantique, se déroulant simultanément, chacun sur son plan autonome et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologables : régularités discursives qui obéiraient à une double grammaire poétique située au niveau des structures profondes. [...] [On pourrait envisager] la possibilité d'organisations discursives – phonémiques et sémémiques – parallèles ; les taxies phémiques et sémiques, finalement, situées au niveau plus profond, commanderaient et ordonneraient ces productions discursives. »¹ Autrement dit, ce que j'appelais tout à l'heure l'intuition géniale de Jakobson et qui apparaît maintenant comme « l'hypothèse Jakobson » ne doit nullement être abandonné, mais, bien au contraire, continué, à une condition près : qu'on *l'affaiblisse*. Au lieu donc de vouloir découvrir coûte que coûte un parallélisme *total* entre les deux plans, on devrait imaginer qu'entre plan du contenu et plan de l'expression il y a tout simplement un nombre plus ou moins grand de *convergences*.

Le problème pratique qui se pose si on suit la proposition de Greimas de parler d'une double grammaire de la poésie est la nécessité de construire un appareil conceptuel susceptible de

¹ A.-J. Greimas, « Pour une théorie du discours poétique » in A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, p. 28.

décrire de façon homogène les deux discours – le phonémique et le sémantique – et de reconnaître les articulations qui existent entre eux. On aurait besoin d'un tel outil parce que les résultats de la description doivent être comparables. Et comme l'idée maîtresse – et, je répète, géniale – de Jakobson est que, morphologiquement, le poème est une répétition indéfinie de séquences équivalentes, je crois que cet appareil conceptuel devrait avoir à sa base, comme le suggère Greimas, le concept d'isotopie.

Greimas a introduit primitivement le concept d'isotopie pour expliquer certains phénomènes liés à la compréhension. Soit l'anecdote suivante : durant une soirée mondaine très élégante deux invités se tiennent un peu à l'écart et bavardent. « Est-ce que tu a remarqué les toilettes ? », demande l'un d'eux ; « – Oui, elles sont très propres ? », vient promptement la réponse.¹ Pourquoi rit-on ?² Parce que, nous explique clairement Greimas, après avoir entendu parler de *soirée mondaine, élégante*, arrivé au mot *toilettes*, le destinataire de l'anecdote lui donne le seul sens qui lui semble *cohérent* avec ce qu'il a déjà entendu, notamment celui de tenue vestimentaire. Ce n'est pas le cas de l'auteur de la deuxième réplique : sa réplique ne saurait être une bonne contribution à la conversation que si, pour lui, *toilettes* veut dire *lavabos*. En entendant cette histoire, on rit de l'incapacité du personnage à donner au vocable en question le sens qui semble être exigé par le contexte³.

Revenons à Greimas, que nous n'avons d'ailleurs pas réellement quitté, l'histoire (assez quelconque à mon goût) lui appartenant. Greimas affirme, avec raison je crois, que le destinataire essaie d'aboutir à une « lecture unique » du message et que, pour ce faire,

¹ Elle n'est pas très bonne, mais enfin, c'est un exemple comme un autre ! – *Cocon Simplifian*

² Mais je n'ai pas ri, moi ! – *Chir Onocephalos*

³ L'explication de Greimas est différente : il y aurait là un plaisir engendré par la découverte de deux isotopies à l'intérieur d'un récit supposé homogène ; autrement dit : plus le texte comporte des isotopies, plus on y prend plaisir et plus on rit – *Chir Onocephalos*

il attache aux expressions qui lui parviennent successivement des significations appartenant à une même sphère de sens. S'il peut le faire, c'est grâce à ce que Greimas appelle *isotopie*, une certaine répétition des sèmes répartis aux divers termes d'un texte. Mais lisons la définition qu'il en donne lui-même : « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique »¹ Ou cette autre définition, de quatre ans postérieure à la première : « faisceau de catégories redondantes, sous-jacentes au discours considéré »². Remarquez que l'idée majeure des deux définitions est l'idée de *redondance*, de *réitération* et que c'est cette idée qui suggère que le concept d'isotopie pourrait être le concept-clef de la double grammaire de la poésie. Au prix, certainement, de certains ajustements qui le rendent opératif sur le plan de l'expression également.

C'est un élève de Greimas, François Rastier, qui s'y attachera et aboutira à ce chef-d'œuvre de simplicité : l'isotopie est « toute itération d'une unité linguistique *quelconque* »³. C'est cette der-

¹ A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 30.

² A.-J. Greimas, *Du sens*, Seuil, 1970, p. 10.

³ François RASTIER, « Systématique des isotopies » in A.-J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, p. 82 ; je souligne – Mitru Perea

Dans la conclusion de sa recherche, Rastier l'inscrit dans le cadre d'une théorie de la lecture, théorie qui, dit-il, « devra rompre avec le présupposé de la linéarité du discours, discutable à tous les niveaux linguistiques » (p. 106). « Une telle théorie, ajoute-t-il, permettrait de définir à tous les niveaux linguistiques ce système de redondances instituant dans un texte les cohérences et les incohérences, réglées, qui le constituent en discours » (*ibidem*). Il y a quand même dans son texte, tout au début, certaines affirmations que je n'ai pas encore réussi à comprendre : il affirme par exemple que la poétique « n'a pas d'objet qui soit scientifiquement défini » et que « la littérature n'est visible qu'à

nière épithète qui me semble capitale, car, grâce à elle, l'isotopie cesse d'être cantonnée au seul domaine sémantique : on peut avoir des isotopies grammaticales (l'accord du verbe et du prédicat et une itération de la catégorie grammaticale du nombre) ou phoniques (une allitération, par exemple).

Trois précisions supplémentaires : (i) une isotopie comprend au moins deux unités de manifestation ; (ii) bien qu'elle soit « syntagmatique », elle n'est pas structurée (les catégories itératives forment un ensemble non ordonné) ; (iii) elle peut apparaître à n'importe quel niveau (*phonologique* : assonance, allitération, mètre, etc. ; *syntactique* : accord par redondance des marques, par exemple, comme dans la proposition *Elle est belle*, ou la catégorie du genre est deux fois marquée ; *sémantique* : équivalence définitionnelle, triplification narrative, etc.).

J'emprunte à Rastier un exemple qui fera ressortir on ne saurait mieux la productivité exceptionnelle du concept d'isotopie. Il s'agit d'une définition que Michel Leiris donne du matador dans *Glossaire j'y serre mes gloses* : « Matador : damassé il mate la mort et la dore d'aromates ». Faire une définition, nous explique Rastier, c'est établir une équivalence¹ sémantique entre le défini (*matador*, en l'occurrence) et le définissant (la séquence qui succède aux deux points) « par un faisceau isotopique itinérant dans le définissant tous les sèmes nucléaires présents dans le défini »². Pour revenir à Leiris, dans le concept de matador il y aurait déjà les idées d'être habillé de damas, de dompter la mort, de l'embellir, etc. Ce qui vaut pour le plan du contenu vaut également, dans la définition du matador donnée par Michel Leiris, pour le plan de l'expression, car l'ensemble des phonèmes (ou des graphèmes) de la définition se retrouvaient déjà dans le défini ; on peut même dire que la définition est une sorte d'anagramme du défini : **damassé** est tiré de **matador**, (il) **mate** de **matador**, **mort** de

l'intérieur du système idéologique qui a défini nos arts et nos discours » (p. 81) – *Cocon Eruditian*

¹ Voilà revenir le terme si cher à Jakobson ; et à moi même – Mitru Perea

² *Op. cit.*, p. 83.

matador, etc.¹ Il paraît bien évident que les deux plans – de l'expression et du contenu – sont obtenus par l'itération des phèmes, respectivement des phonèmes (voire des graphèmes).

Ne nous enthousiasmons pourtant pas. Pour ce qui est de moi, je l'ai déjà fait deux fois, et j'ai eu tort. Est-ce que la nouvelle définition de l'isotopie, celle qui permet qu'on n'abandonne pas le projet jakobsonien, est vraiment impeccable ? Maintenant que je pose et me pose à moi-même la question, je me rappelle un texte assez critique à son égard.

Si par « lecture uniforme » on doit comprendre « lecture unique, non-contradictoire », la définition Greimas – Rastier n'est pas suffisante affirme le Groupe μ . La preuve ? Conformément à cette définition, un énoncé comme « Le jour est la nuit » serait un énoncé isotope, car il y a là, c'est l'évidence même, itération : les deux substantifs véhiculent le sème « division chronologique stable » ; pourtant, il est « allotope », les autres sèmes manifestés par les deux substantifs étant exclusifs les uns des autres. Pour éviter de tels accidents, on doit redéfinir l'isotopie comme suit : « propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination »². Comme on peut facilement le constater, cette définition ajoute deux conditions : une condition positive, de *juxtaposition*, et une condition négative, d'*exclusion*.

Si on accepte cette double condition dans une bonne définition de l'isotopie – et je ne peux pas ne pas l'accepter³, car elle me semble vraiment éliminer des énoncés franchement irrecevables tels que celui qui se trouve à l'origine de la correction apportée par

¹ Rastier se rapporte explicitement à l'anagrammatisme de Saussure – *Cocon Eruditian*

² Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Complexe, 1977, p. 41.

³ Je l'accepte, mais je me garderai bien désormais de m'enthousiasmer, car j'ai constaté que toutes les fois que je l'ai fait jusqu'à présent je n'avais pas réellement réfléchi – Mitru Perea

le Groupe μ (« le jour est la nuit ») –, on peut facilement aboutir à une typologie des énoncés, notamment à la suivante :

- juxtaposition et composition isotopes;
- juxtaposition isotope, composition allotope;
- juxtaposition et composition allotopes.

On aboutit ainsi à une théorie de la lecture (je dirais plutôt de la compréhension), théorie qui ne diffère pas essentiellement de celle de Greimas, sinon en ceci qu'elle est plus précise : au fur et à mesure qu'elle avance, la lecture induit *un champ isotope* où elle *inscrit* les unités de texte qu'elle aborde, en en réduisant la polysémie virtuelle. « Lorsqu'un champ est reconnu, certaines unités balayées par la lecture peuvent ne pas s'indexer sur l'isotopie, [...] s'affichent comme *allotopes* »¹. Trois solutions se présentent alors pour arriver à une lecture homogène :

- la *réévaluation proversive* : on ajoute à cette unité des sèmes récurrents du champ et, éventuellement, on supprime des sèmes non-récurrents ;
- la *réévaluation rétrospective* : dissémination sur ce champ des sèmes de l'élément nouveau (« ramasser les miettes du banquet de la vie ») ;
- la *réévaluation zéro* : on reconnaît la non-pertinence et on construit un champ nouveau; se produit dans le-cas surtout de la construction allotope.

Dans ce dernier cas, on arrive donc à construire une deuxième isotopie. Soit le discours ABCDEFGH : la redondance A et B induit l'isotopie i_1 ; C ne s'indexe pas sur i_1 ; mais C est isotope avec D et le lecteur ajoute cette isotopie i_2 à la première. « On définira donc un discours comme bi-isotope, précisent les membres du Groupe μ^2 , lorsqu'une de ses unités au moins est allotope par rapport à la première isotopie et qu'elle entretient avec une

¹ *Op. cit.*, p. 51.

² *Op. cit.*, p. 55.

quelconque autre unité de l'énoncé une relation de juxtaposition isotope ».

La lecture du texte pluri-isotope, telle qu'elle se laisse concevoir dans cette théorie, n'est nullement unidirectionnelle, elle n'avance pas calmement, d'un pas assuré, en indexant, encore et encore, les nouveaux sèmes qu'elle rencontre sur un seul et même champ isotopique, déjà reconnu. Au contraire, par la nécessité où elle se trouve de revenir en arrière ou de se porter en avant pour supprimer des sèmes non-récurrents et/ou ajouter des sèmes récurrents ou encore de « sauter » à un autre niveau pour construire une nouvelle isotopie, cette lecture s'avance dans toutes les directions à la fois, si je peux dire. Ou, avec une expression du Groupe μ : elle est *tabulaire*.

Voyons sur un exemple concret ce qu'on peut faire avec le concept d'isotopie nouvelle version. Soit ce distique de Pierre-Jean Toulet, longuement discuté par le Groupe μ^1 :

« *Étranger, je sens bon. Cueille-moi sans remords :*

Les violettes sont le sourire des morts. »

Vu le parallélisme métrique, le lecteur établira une équivalence entre *je* et *violette* et construira une première isotopie, i_1 , manifestée par les mots *je* – *sentir bon* – *cueillir* – *violettes*, isotopie qu'il pourrait désigner par le mot /fleur/ et qui, en dépit de l'absence des opérateurs logiques, autorisera la lecture suivante :

- (a) Je sens bon
- (b) *Donc* tu voudrais me cueillir
- (c) *Mais* tu hésites, par peur de me tuer
- (d) Cueille-moi *pourtant*, sans remords
- (e) *Car* je suis déjà morte.

Ajoutons également que la métaphore du deuxième vers – *les violettes sont le sourire* – est « brutalement modifiée » par le dernier sémème – *morts* –, sémème qui annule le caractère

¹ *Op. cit.*, 2^e partie, chap. II.

euphorique que le texte avait et transforme dialectiquement le Un (la violette) en Multiple, voire en Contradictoire (les morts sourient). Ce même sémème introduit, de plus, une deuxième isotopie, i_2 , /tanathos/, la mort. Cette deuxième isotopie – qui n'est manifestée que par un seul lexème¹ – oblige à une réévaluation rétrospective : le *sourire* devient le rictus de la figure mortuaire, la *violette* devient fleur funèbre, les *remords*, par métaglissement (« remort »), deviennent une deuxième mort, *cueillir* devient tuer et *l'étranger* se mue en meurtrier potentiel (par métalogisme) et en mortel (par synecdoque : il est étranger au royaume de la mort).

Du fait que *violette* est un substantif féminin et *étranger* est un substantif masculin, du fait que, de plus que *violette* peut être un prénom féminin, etc., le lecteur identifiera également l'isotopie i_3 , /éros/, ce qui le fera réévaluer une fois de plus certains termes : *cueillir* deviendra déflorer, paragrammatiquement on verra dans *violettes* le viol² et dans l'attitude de *je* une sorte de parade amoureuse.

Une quatrième isotopie enfin, i_4 , est celle du /logos/, de la communication : une fleur s'adresse à l'étranger, lui adresse un message verbal (le distique peut être lu comme une épitaphe, une inscription tombale ; mais il s'agit aussi d'un message oral : une fleur parle à l'étranger et attend de lui la confirmation de la réception du message par un geste, celui de la cueillir) aussi bien que son parfum, les morts communiquent avec les vivants en leur souriant, etc.

Les quatre isotopies nous placent donc devant quatre séries sémiotiques, qui peuvent être ramenées à trois catégories sémantiques fondamentales : la première se rapporte au COSMOS ; les deux

¹ Vous remarquerez que le Groupe μ prend une fois de plus ses distances avec Rastier, car pour ce dernier une isotopie est obligatoirement manifestée par au moins deux lexèmes – Mitru Perea

² Mais où est-il allé chercher tout cela ! – *Chir Onochephalos*.

– De plus, l'auteur présente d'une manière très, mais très approximative l'analyse, autrement intéressante, proposée par le Groupe μ – *Cocon Erudițian*

dernières, nettement anthropocentriques, se rapportent à la vie, BIOS ; seule la deuxième reste ce qu'elle est, TANATHOS. Si on se rappelle que l'équivalence *je / violette*, résulte du parallélisme métrique et si on ajoute maintenant que le même parallélisme métrique indique – par une permutation assez forte (la violette est désignée anaphoriquement, par un pronom, avant d'être à proprement parler nommée) et, deuxièmement, par une rupture de construction (commutation de la personne et du nombre : on passe de *je* à *elle(s)*) – que la structure d'ensemble du distique est celle d'un renversement¹, on finit par comprendre que le texte de Toulet *annule rhétoriquement l'opposition BIOS / TANATHOS* : il pare la mort de la séduction du sourire et retrace le mouvement par lequel les vivants viennent à la rencontre de la mort. Ce mouvement peut être décomposé en deux moments : le premier consiste à cueillir la fleur pour en inspirer le parfum ; du deuxième, le texte ne dit absolument rien, mais on peut inférer qu'il s'agit de la mort : ils *expirent* le parfum, ils donnent leur (dernier) souffle².

Arrivés à la fin de cette présentation, on ne peut ne pas remarquer la productivité du concept d'isotopie. La lecture que le Groupe μ propose est riche et ce qui avait au commencement l'air d'une énigme s'éclaire. Mais n'oublions pas la raison pour laquelle nous mettions notre espoir dans le concept d'isotopie : nous voulions en faire, avec Greimas et son école, l'instrument fondamental de la *double* grammaire de la poésie. Or, les corrections apportées par le Groupe μ , corrections absolument nécessaires, je le répète, corrections absolument justifiées, *le ramènent à son domaine d'origine : la sémantique*. La tentative de Greimas, de Rastier et d'autres membres encore de ce qu'on appelle l'École sémiotique de Paris (Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet notamment) de sauver l'hypothèse très forte de Jakobson concernant le parallélisme de l'expression et du contenu a

¹ Ce renversement est signalé également par la structure syntaxique en miroir du premier vers ($x + SN + V / V + SN x$), etc. – *Cocon Eruditian*

² J'aime les simplifications, mais je crois qu'ici Mitru Perea simplifie un peu trop la riche analyse du Groupe μ – *Cocon Simplifian*

malheureusement échoué. À moins de ne pas penser que la littérature est une affaire de contenu, ce que je refuse absolument, à cause des implications qu'une telle décision aurait, dont la principale serait qu'il y a des contenus poétiques et des contenus non poétiques. Je préfère donc accepter que les définitions de la littérature que j'ai proposées jusqu'à présent, en suivant en cela deux de mes disciples, qui avait l'air très convainquant, ne sont pas adéquates.

Je ne désespère pourtant pas. Je continue de croire fermement qu'on peut identifier ce faisceau de traits linguistiques qui font d'un objet verbal un texte littéraire. Il se peut d'ailleurs que je les aies déjà identifiés dans mes deux tentatives précédentes. Ne jetons pas les résultats que nous avons peut-être déjà obtenus avec l'eau du bain. Je veux dire par là que nous n'avons échoué, moi et mes élèves, que dans la seule tentative de construire une théorie, mais que, durant cette tentative, nous avons bien mis le doigt sur des caractéristiques réelles du texte littéraire.

Chapitre IV, dans lequel Mitru Perea analyse les traits du texte littéraire qu'il lui semble avoir identifiés

Cocon Erudițian me signale une étude que je ne connaissais pas, « Can we give a unique definition of the concept "text"? »¹, étude qui semble dresser la liste de tous les traits qu'on a attribués jusqu'au moment de sa parution aux textes littéraires. La voilà :

- (i) transgression simultanée de toutes les « conditions de succès » des actes de langage ;
- (ii) indétermination situationnelle ;
- (iii) critères de vérité spécifiques ;
- (iv) circularité sémantique ;
- (v) affaiblissement du postulat de compréhensibilité ;
- (vi) abolition du caractère prédicatif du langage ;
- (vii) présence d'une force persuasive virtuelle ;
- (viii) dynamisme structurel ;
- (ix) discontinuité des signes textuels et inexhaustivité de la sémiotique ;
- (x) caractère polyisotopique du message ;
- (xi) annulation de la fonction de présélection du sens, fonction ordinairement remplie par le contexte situationnel et linguistique ;
- (xii) autoréflexivité des signes linguistiques ;

¹ Pier Marco Bertinetto, « Can we give a unique definition of the concept "text"? Reflexions on the status of textlinguistics », in János Petőfi, *Text vs Sentence. Basic Questions of Text Linguistics*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, « Papiere zur textlinguistik », t. 20, 1, 1979, vol. I, p. 143 – 159.

(xiii) caractère non séquentiel de la lecture ;

(xiv) nature homéostatique.

Analysons-la, nous rappelant que je disais que ces traits doivent caractériser (i) les textes *littéraires* (et non pas les textes en général), (ii) les *textes* littéraires (et non pas l'usage qu'on en fait) et (iii) *tous* les textes littéraires (et non seulement quelques-uns).

Analysons le premier de ces traits attribués aux textes littéraires, quoique, je dois bien l'avouer, je ne comprends pas très bien ce que l'expression « conditions de succès » veut dire¹. Cohen et Jakobson, qui, à ce que je sache, sont bien forts en matière de linguistique, n'en parlent guère. De toute façon, les explications fournies par Bertinetto – « dans le cas de la communication littéraire il n'est pas, en effet, significatif de se demander si l'auteur effectue correctement ce qu'il est en train de faire ou s'il est la personne indiquée à le faire [...] ou encore si le message est appropriée à la situation »² – m'indiquent qu'il s'agit là d'une propriété qui ne concerne pas les *textes*, littéraires ou non, mais ou bien leur auteur ou bien le contexte de leur utilisation ou bien le lecteur. Or, ce n'est évidemment pas ce que nous cherchions.

Pour ce qui est du deuxième trait recensé³ – les déictiques *je*, *ici* et *maintenant* devraient être en permanence réinterprétés conformément aux nouvelles coordonnées interpersonnelles et spatio-temporelles –, je dois dire que je n'ai jamais prétendu qu'il s'agit là d'une caractéristique du texte *littéraire*. Je me demande d'ailleurs qui a pu avoir une telle idée⁴, car c'est l'évidence même

¹ J'ai dans l'idée que notre auteur sera sous peu obligé de se mettre à l'école de la philosophie du langage ordinaire de J. L. Austin et de ses continuateurs – *Cocon Eruditian*

² *Art. cité*, p. 147.

³ Cela me rappelle que, en parlant de l'ambiguïté du texte littéraire, Jakobson disait qu'en poésie l'ambiguïté est due au dédoublement de *je* et de *tu* : celui qui dit *je* dans un poème n'est pas coréférentiel avec l'auteur – *Cocon Eruditian*

⁴ Bertinetto cite Schwarze et lui ajoute le nom de Samuel Levin, qui, dans un texte de 1976, que l'auteur va devoir citer lui aussi sous peu (il

que toutes les fois où je dis *ici*, je dois interpréter cette expression en tenant compte de l'endroit où je me trouve et comme je bouge beaucoup cette expression doit être en permanence réinterprétée. Il ne s'agit donc pas là d'une caractéristique des textes littéraires mais de *toute* communication verbale et ce n'est pas ce que nous cherchions.

Pour ce qui est de ce que Bertinetto appelle « l'établissement de critères de vérité spécifiques », au sens que l'œuvre littéraire référerait à un monde qui pourrait être très différent de celui de notre expérience mais que nous, lecteurs, nous pouvons toujours l'« ajuster », pour ainsi dire, à notre contexte existentiel concret et même le considérer comme une sorte de verbalisation exemplaire d'un tel contexte, eh bien, une fois de plus je dois avouer qu'il ne remplit pas les conditions mentionnées, car il ne concerne pas le texte lui-même mais son utilisation : c'est moi, lecteur, qui compare l'univers de sens avec mon contexte existentiel, c'est moi qui trouve qu'il entre en contradiction avec ce dernier, etc. Et si j'étais Martien ? Et si mon contexte existentiel était tout autre ?

Nous en venons ainsi à la « circularité sémantique » : le sens des lexèmes apparaissant dans un texte littéraire ne pourrait pas être établi par référence à ses valeurs usuelles mais par l'interaction mutuelle de tous les mots qui constituent le texte en question. On se rappelle par exemple le distique de Toulet : vu qu'il se trouvait à la rime et que le vers suivant se terminait par le lexème *morts*, le mot *remords* devait être réinterprété comme *re-mort*, *nouvelle mort*. Mais s'agit-il là d'une propriété des seuls textes littéraires ? Est-ce qu'il n'est pas vrai de tous les textes ? Est-ce que les mots peuvent avoir un sens indépendant de tout contexte d'utilisation ? Il est clair que la réponse ne saurait être que négative. Si je ne lui

l'ignore pour le moment), parle non seulement des déictiques mais aussi des noms propres, tels que les noms de ville par exemple, dont la dimension référentielle serait, selon lui, affaiblie : « Rouen » dans un roman de Flaubert ne renverrait pas nécessairement à la ville de Rouen figurant sur les cartes de la France mais à une ville quelconque – *Cocon Erudiſſian*

donne aucun contexte, le mot *table*, par exemple, n'a purement et simplement *pas* de sens : il n'en acquiert un que dans la proposition *je suis à ma table de travail*, sens qui est absolument différent de celui qu'il acquiert dans *plaisirs de table* ou dans *table des matières*. Il n'y a de sens que dans un contexte.

Qu'en est-il maintenant de la cinquième caractéristique, « l'affaiblissement du postulat de compréhensibilité » ? Cohen en parlait, on se rappelle, Jakobson aussi, qui affirmait que l'ambiguïté est une caractéristique inaliénable des textes littéraires, Greimas et le Groupe μ parlaient de poly-isotopie, etc. Est-ce la vraiment une propriété des textes littéraires ? Qui plus est : est-ce la vraiment une propriété des textes tout court ? À la réflexion, je ne peux pas répondre affirmativement : si j'étais Dieu¹, si donc j'étais, par définition, omniscient et tout-puissant, tout texte serait pour moi compréhensible, non ambigu, etc. Ce n'est que parce que je suis borné intellectuellement qu'il y a ambiguïté, incompréhension et tout ce qu'on veut. Il ne s'agit pas là d'une propriété du texte, littéraire ou non, mais une caractéristique des usagers du texte. Par ailleurs, on ne considère pas comme peu compréhensibles les seuls textes littéraires, mais aussi des textes non littéraires comme telle déclaration du premier ministre ou encore telle page de philosophie, comme on peut trouver ambigus des textes « banals » comme telle réplique dans une conversation, etc. Décidément, une fois de plus nous nous trouvons, je dois l'avouer, devant une « caractéristique » qui n'est pas du tout caractéristique du texte littéraire.

Pour ce qui est de « l'abolition de la nature prédicative du langage », je ne dirai que ceci : tous les textes littéraires ne sont pas faits exclusivement de structures nominales, et s'il est vrai que dans certains textes littéraires – dans certains textes de Rimbaud, par exemple – la fonction prédicative est abolie, il s'agit là d'autant d'exceptions. (Par ailleurs, il y a des textes qui ne sont pas des

¹ L'auteur a déjà utilisé cet argument, lorsqu'il discutait la théorie de Jean Cohen – *Chir Onochepalos*.

textes littéraires et qui « abolissent » eux aussi la fonction prédicative du langage : les listes d'inventaire par exemple.) Quant à la supposée présence d'une force persuasive virtuelle, ceux qui l'ont proposée comme caractéristique de la littérarité ont commis, je crois, l'erreur diamétralement opposée, car les textes littéraires ne sont pas à l'évidence les seuls textes persuasifs.

Pour ce qui est du dynamisme structural, formule qui généralise le principe du parallélisme de Jakobson en affirmant qu'il y aurait un transfert permanent de propriétés entre le plan du contenu et le plan de l'expression, nous avons déjà dû admettre que cette théorie n'est pas défendable. Même si elle l'était, cette propriété ne caractériserait pas les seuls textes littéraires. La preuve ? Le slogan électoral analysé par Jakobson ! C'est un slogan, non pas un texte littéraire.

« Discontinuité des signes textuels et inexhaustivité du processus sémiotique ». Pour ce qui est de cette dernière soi-disant caractéristique du texte littéraire, je reproduirai l'argument que j'ai déjà utilisé (même si cela fait ricaner certains de mes lecteurs) : si j'étais Dieu, si donc j'étais tout-puissant, je pourrais épuiser la signification du texte. « Inexhaustivité de la sémiosis » veut dire tout simplement que j'ai un intellect limité et que je suis incapable de mener à bonne fin ce que j'ai commencé. Mais même s'il s'agissait d'une caractéristique du texte, elle ne serait pas utile du point de vue de la poétique. En effet, si la Sainte Écriture est un texte révélé, autrement dit si son auteur est Dieu même, il est clair qu'il y a mis une infinité de significations¹ et que, *de mon point de vue*, celui d'un intellect borné, il y a là une sémiosis inexhaustive. Or, la Sainte Écriture n'est pas un texte littéraire, bien que certains lisent les psaumes comme si c'était des textes poétiques². S'il s'agit

¹ C'est le raisonnement que se sont tenu les herméneutes – *Cocon Erudițian*

² À l'amertume qui me semble résonner dans les derniers paragraphes, à l'allure cavalière de la discussion, je crois que, dépité par les deux échecs essuyés jusqu'à présent, dépité également par le fait que les premières caractéristiques inventoriées par Bertinetto se sont avérées,

là d'un trait du texte, il ne caractérise pas les seuls textes littéraires mais aussi des textes non littéraires.

L'annulation de la fonction de présélection du sens remplie par le contexte ne me semble pas non plus digne d'être prise en compte, car j'ai dit et répété que les traits qui constituent la littérarité doivent caractériser les textes et non pas leur contexte d'utilisation. Pour ce qui est de l'autoréflexivité des signes linguistiques et de la nature homéostatique du texte littéraire, je n'ai pas grand-chose à dire excepté le fait qu'il s'agit là de quelque chose que les textes littéraires partagent avec d'autres textes, tels les proverbes : on ne saurait modifier la structure d'un proverbe sans le détruire du coup. Pour ce qui est de la non séquentialité de la lecture je ne dirai que ceci : il m'est arrivé plus d'une fois, en lisant un article de presse, de revenir en arrière, puis d'aller directement à la fin, etc. De plus, la linéarité ou la non linéarité est quelque chose qui affecte la *lecture*, donc l'usage que je fais des textes, et non pas les textes eux-mêmes.

Ceci dit, je dois conclure, la mort dans l'âme, qu'*aucun* – je dis bien : *aucun* ! – des traits inventoriés par Bertinetto et que des savants de réputation ont attribués jusqu'à la parution de son article aux textes littéraires ne remplit les conditions que nous avons maintes fois mentionnées : notamment qu'ils caractérisent les *textes* littéraires (i), *tous* les textes littéraires (ii) et *uniquement* les textes littéraires (iii).

Échec donc sur toute la ligne ! Bien que je continue d'être fermement persuadé que j'ai raison, bien que je continue de croire qu'il y a réellement des textes littéraires, que ce qui fait leur littérarité est un faisceau de propriétés linguistiques, etc., je m'arrête là, car je constate *ne pas pouvoir dire* mon savoir. Pompiliu Eliade avait par conséquent raison d'affirmer qu'il n'y a pas de concept plus difficile à définir que celui de littérature et que, bien que nous

semble-t-il, illusoires, l'auteur est en train de ne plus vouloir examiner toute la liste avec l'attention requise. Dommage ! Il risque de jeter le bébé avec l'eau du bain – *Cocon Simplitian*

sachions tous ce qu'est la littérature, nous ne pouvons pas donner de réponse claire lorsqu'on nous demande ce qu'elle est.

Toute chose n'est peut-être pas dicible et ce non pas parce qu'elle serait dépourvue de sens, mais « tout simplement » parce notre langue, quelle qu'elle soit, est incapable de le dire. « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »². Je vais donc me taire.

² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961, § 7.

*Chapitre V, dans lequel Cocon Erudition intervient de façon in-
tempestive pour mettre au point certaines choses*

Je crois que Mitru Perea a abandonné un peu trop vite et qu'il n'a pas tiré la leçon qu'il aurait dû de l'analyse de la liste de Pier Marco Bertinetto. Je pense pouvoir affirmer que l'espoir n'est pas encore perdu, autrement dit que, pour le moment tout au moins, les assumptions fondamentales de Mitru Perea peuvent être maintenues et qu'on peut continuer cette recherche de l'essence de la littérature. À condition qu'il révise l'idée qu'il se fait de la langue et de la linguistique, idée qui, selon moi, date¹. D'ailleurs, avant de citer Wittgenstein, il dit qu'il y aurait des choses indicibles et ce non pas parce qu'elles manqueraient de sens mais parce que nous manquerions, nous, d'une langue susceptible de les dire. D'une théorie.

La raison pour laquelle Mitru Perea rejette la plupart des caractéristiques qui figurent sur la liste de Bertinetto, c'est qu'elles caractériseraient non pas les *textes* eux-mêmes, mais l'utilisation qu'on en fait. C'est qu'il partage, lui aussi bien que Jakobson ou Cohen, avec Saussure et les doctrines linguistiques issues du *Cours de linguistique générale* de ce dernier le présupposé que la « parole » n'a absolument rien à voir avec la « langue » (ou encore

¹ J'ai bien remarqué que les deux théories que notre ami Mitru Perea nous a présentées étaient assez anciennes : celle de Jakobson a été élaborée dans ses grandes lignes dans les années '30 et le livre de Jean Cohen a été publié il y a un peu plus de trente ans, en 1966. Je crois que les choses se passent en linguistique comme dans les autres sciences : *il y a une croissance permanente du savoir* ! On sait bien qu'on n'arrête pas le progrès ! – *Cocon Simplifian*

le « code ») : lorsqu'on parle, on « exécute » la langue (comme on dit qu'un musicien « exécute » une partition). La même position est exprimée de façon très tranchante par Charles Morris¹, en 1938, lorsqu'il distingue, à l'intérieur de la sémiotique, ou théorie générale du fonctionnement des signes, trois points de vue possibles sur une langue : le point de vue *syntactique*, qui étudie les règles de combinaison des signes, le point de vue *sémantique*, qui s'occupe des règles d'interprétation des signes, et enfin le point de vue *pragmatique*, qui étudie les règles d'utilisation des signes à des fins pratiques. Les trois niveaux seraient parfaitement autonomes l'un par rapport à l'autre : les règles syntaxiques joueraient sans être influencées par les relations sémantiques et ces dernières n'auraient rien à voir avec ce qu'en font les usagers. Entre ces trois niveaux il y aurait un ordre de succession strict : ce sont tout d'abord les règles syntaxiques qui jouent, ensuite les règles d'interprétation sémantique et finalement les règles pragmatiques. Autrement dit, lorsque Mitru Perea, Jean Cohen ou Roman Jakobson affirment que la poétique est une branche de la linguistique, ils pensent à la linguistique du *code*, linguistique qui exclue la dimension pragmatique en supposant qu'elle n'a rien à voir avec les structures syntaxique et sémantique.

Or, on en est venu à penser que cette indépendance des trois composantes de la sémosis est hautement illusoire. Plus exactement on en est venu à penser que, d'une part, syntaxe et sémantique sont intimement imbriquées et que, d'autre part, le sens d'un énoncé est fonction non seulement de la structure linguistique de la phrase mais aussi de la situation dans laquelle elle est utilisée.

Soit des énoncés comme *Le magasin ne ferme que tard, Il est tard et pourtant Jean est encore là ou Je suis resté tard*. Si l'on y remplace *tard* par *tôt*, les énoncés deviennent étranges : il y aurait donc des particularités de construction syntaxique qui dépendent étroitement du sens des expressions qui les composent et sémanti-

¹ C. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, 1938, ch. 3 - 5.

que et syntaxe ne seraient pas si indépendantes qu'on le croyait. Soit aussi la question suivante :

– *Est-ce que vous avez l'heure ?*

C'est une question qui, formellement, exige une réponse du type *oui / non*. Pourtant si cette question m'est posée dans la rue et si je répons :

– *Oui*.

je risque qq' on me traite de tous les noms. Cela n'arrivera pas si ma réponse est :

– *Il est midi moins le quart !*

Cet enchaînement question – réponse (question qui relève aussi bien de la syntaxe que de la sémantique) est contrôlé, entres autres, par des règles qui ne sont ni syntaxiques, ni sémantiques. Le contenu explicite de la question de tout à l'heure n'est pas, *par lui-même*, susceptible d'informer : il n'acquiert cette capacité que si celui qui pose la question (notons-le par A) suppose que l'autre (B) est désireux de l'informer et si B suppose que A veut réellement être informé. Il est clair que, en entendant la question, B ne suppose pas que A veut savoir si lui, B, a vraiment ou non l'heure, mais qu'il veut bien *savoir l'heure*, comme il est clair que, en posant sa question, A ne suppose pas que B supposera que lui, A, veut savoir si lui, B, a l'heure, etc.¹ Autrement dit, l'enchaînement des répliques est régi par un *principe de coopération*², principe non linguistique (au sens qu'il n'appartient pas à ce que Saussure appelle la langue) issu des nécessités mêmes de l'échange informatif et qui commande à son tour un certain nombre de *maximes conversationnelles* (telle que la *maxime de sincérité* : les locuteurs sont

¹ Je ne sais plus qui est qui. Et, en général, je pense que les gens se compliquent trop – *Chir Onocephalos*

² « Faites de sorte que votre contribution conversationnelle soit telle qu'elle est demandée, au moment où elle apparaît, par le but accepté ou par la direction de l'échange linguistique dans laquelle vous êtes engagé » – H. P. Grice, « Logic and Conversation » in Peter Cole & Jerry L. Morgan (éd.), *Syntax and Semantics. 3. Speech Acts*, New York, Londres, Academic Press Inc., 1975

censés être sincères ; ou encore la *maxime de quantité* : pour répondre aux besoins informatifs de A, B est supposé indiquer, parmi tout ce qu'il aurait pu dire, ce qu'il était vraiment important de dire) et certaines « *implicatures* » *conversationnelles* (ce qui doit être vrai pour que les maximes soient respectées : en l'occurrence, B doit « vraiment croire » qu'*il est midi moins le quart*)¹.

Même si elle est superficielle, cette présentation montre avec suffisamment de force, je crois, que si on veut comprendre les textes on ne saurait négliger les contextes dans lesquels ils apparaissent et qui contiennent des règles qui, bien que ne relevant pas du niveau logico-sémantique, et ce contrairement aux affirmations d'un Charles Morris, l'influencent – certains diraient même : le structurent².

En revenant à la poétique, à cette poétique qui se veut une branche de la linguistique, une poétique qui voit dans la littérature un faisceau de propriétés linguistiques, on doit conclure qu'elle ne devrait pas elle non plus négliger le contexte. Il se peut bien que les traits inventoriés par Bertinetto et rejetés par mon ami Mitru Perea soient pertinents. Ces traits ou d'autres. Je suggère donc à Mitru Perea de revenir sur sa décision de tout abandonner et de se mettre à l'écoute et à l'école de ceux de ses élèves qui, tout en étant animés par la même idée fondamentale – la nature linguistique de la littérature –, mais s'appuyant sur les développements plus récents de la linguistique (je pense, certes, au « tournant pragmatique »), ont consacré leurs efforts à l'examen de ce qu'on fait des textes. La littérature s'avérera peut-être en fin de compte dicible.

¹ J'ai présenté assez librement la théorie développée par H. P. Grice in « *Meaning* », *Philosophical Review*, LXVI, n° 3 (juillet 1957) et « *Logic and Conversation* », *loc. cit.*; v. aussi Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 475 – 477.

² « le langage est structuré intrinsèquement pour et par la communication » – J. W. Oller, « On the relations between Syntax, Semantics and Pragmatics », *Linguistics*, 1972, p. 45.

Chapitre VI, dans lequel Mitru Perea propose une intéressante théorie de la lecture

Me voilà donc de retour, après avoir mûrement réfléchi à ce que Erudition vient de dire. Je reprends la parole car je crois qu'il a raison et que, de la même façon que, dans la description linguistique des textes « banals », on doit introduire la composante pragmatique, dans la tentative de rendre compte des textes littéraires on devrait introduire de éléments de la situation de communication. Et comme une bonne partie des traits inventoriés par Bertinetto dans les divers ouvrages de mes élèves étaient en rapport avec le lecteur, je vais donc me tourner du côté de celui-ci.

Mon erreur a été d'adopter à l'endroit du texte, littéraire ou non, une attitude que je qualifierai maintenant, après coup, et avec un mot assez barbare, de *physicaliste*. Il était pour moi cette séquence de caractères que je lis maintenant sur l'écran de mon ordinateur et qui, d'une façon bien mystérieuse, contenait du sens. Plus exactement, je concevais le texte comme une suite de segments matériellement distinct (appelons-les vite, pour ne pas entrer dans des détails oiseux, des « mots »¹) « véhiculant » chacun du sens. Plus

¹ On voit bien que Mitru Perea est un homme de son siècle, car pour la réflexion linguistique de son temps (de mon temps aussi) la seule unité significative était le mot, conception qui n'était pas sans poser de problème. Au XIX^e siècle, les comparatistes distinguaient à l'intérieur d'un même « mot » les « sons exprimant le sens » (*Bedeutungslaute*) – ou *radicaux* – et les « sons exprimant le rapport » (*Beziehungslaute*) – ou *morphèmes* – et, en bons kantien, expliquaient leur coprésence dans le mot par l'association d'un contenu empirique et d'une forme *a priori*. Au XX^e siècle les choses vont encore se compliquer avec les *morphes*

exactement encore, bien que l'image me semble un peu grossière : le texte était pour moi une suite de « boîtes », dans chacune il y avait du « sens » et le sens global du texte résultait de la combinaison de ces divers sens discrets, combinaison que je faisais en tenant compte des relations syntaxiques unissant les « boîtes »¹.

Or, une lecture que mon ami Erudiŝian m'a recommandée m'a fait douter que le sens se trouve (entièrement) dans le texte. J'en ai eu la preuve en lisant le texte suivant : « Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence, se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris. Après avoir assez longtemps marché dans cette rue avec l'irrésolution d'un amant qui n'ose se présenter chez sa première maîtresse, quelque facile qu'elle soit, il finit par franchir le seuil de cette porte, et demanda si maître François Porbus était en son logis »².

Maintenant que nous avons lu ce court passage, réfléchissons un peu, sans aucun parti pris, à ce qui nous est arrivé durant la lecture pour essayer de saisir comment le texte s'est concrètement donné à nous. Bien que notre regard soit peut-être parfois revenu en arrière, ce que nous avons fondamentalement fait a été d'avancer dans le texte depuis son commencement jusqu'à sa fin : nous avons balayé du regard le texte de gauche à droite, d'en haut vers le bas, conformément aux conventions d'écriture/lecture qui nous sont

des distributionalistes américains ou, en France, avec les *monèmes* d'André Martinet. Il est toutefois intéressant de constater que depuis presque vingt ans il y a tendance à réhabiliter le concept de mot. V. entre autre « Word formation and meaning », textes publiés dans *Quaderni di Semantica*, vol. 5, 1 – 2, 1984 et Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éd. cit., p. 358 – 365 – *Cocon Erudiŝian*

¹ Je constate qu'il était vraiment un adepte de la tripartition de Morris : la combinatoire sémantique était en fait pour lui une interprétation de la structure syntaxique – *Cocon Simpliŝian*

² Le lecteur a sans doute reconnu l'incipit du célèbre ouvrage de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu*.

propres, en parcourant chaque mot, chaque phrase, successivement. Il y a, indéniablement (et en dépit de ce que le Groupe μ affirme), une dimension linéaire du texte : le texte est une succession de parties. *Simultanément* avec ce balayage, et *se superposant* à la perception des mots et des phrases balayés, il y a eu la constitution dans notre esprit (je ne m'engage pas quant à la nature de cette constitution) de la signification des mots et des phrases et aussi, peu à peu, un univers d'objets représentés (je prends ici « objet » dans un sens très général, qui comprend aussi bien les choses que les êtres). Enfin, il s'est constitué aussi une sorte d'« image » : nous « voyons » ce jeune homme dont le texte parle, nous le « voyons » se promener, irrésolu, se décider enfin à sonner, demander à être reçu par un certain maître François Porbus, etc. Si, comme je l'ai dit tout à l'heure, le texte est une succession de parties, il n'est pas moins une *superposition de strates hétérogènes*. Plus exactement, une superposition d'au moins¹ quatre strates : (i) les *formations phonétiques et lexicales* ; (ii) la *signification* des mots, le *sens* des phrases ; (iii) les *objets représentés* ; (iv) les *images* qui nous présentent concrètement l'objet représenté². « Non seulement les composants de l'œuvre [...] apparaissent ensemble, dit Roman Ingarden, mais ils sont étroitement liés entre eux : d'une part dans la double strate linguistique, d'autre part dans la double strate du monde représenté ». Et l'esthéticien continue en essayant de préciser par une métaphore ce qu'on doit entendre par là : « s'enchaînant les uns aux autres, [les composants de l'œuvre] se

¹ De quatre à douze, plus exactement ; les quatre strates « canoniques » sont les formations phoniques, les unités de signification, les objets figurés et les aspects schématisés – *Cocon Erudițian*

² L'ouvrage que j'ai recommandé à l'auteur s'intitule *Szkice z filozofii literatury* (Łódź, 1947) de Roman Ingarden ; je crois qu'il a lu, en roumain, les chapitres de cet ouvrage (et notamment « Probleme ale teoriei operei de artă literară ») réunis dans le volume *Studii de estetică*, Bucarest, Univers, 1978 ; pour bien comprendre Ingarden, il aurait pu également consulter un ouvrage de Jeff Mitscherling, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1997. – *Cocon Erudițian*

déploient tour à tour devant les “yeux” du lecteur, passent et laissent derrière eux un écho jusqu’à l’instant où l’on arrive aux derniers mots »¹.

Réfléchissons aux rapports qui relient le monde représenté et les « images » qui se sont formées dans notre esprit à la double strate linguistique. Le monde représenté est extrêmement riche (quoique présentant parfois des zones indéterminées) : cela se passe à Paris, en France, où il y a une rue (longue ? courte ? large ? étroite ?) qui s’appelle les Grands-Augustins, avec des maisons (en pierre ?) qui ont des portes, des fenêtres, des façades, des toits, les trottoirs sont revêtus de quelque chose (pierre ? bois ?) ; dans la rue il y a (au moins) un jeune homme, qui a un nom et un prénom (lesquels ?), qui est habillé de pied en cap (il a une chemise, un pantalon, quelque chose par-dessus, un chapeau, des bottes, etc.) quoique assez légèrement pour cette morne journée de décembre ; le jeune homme a froid (?), il est timide, il est plutôt pauvre, il a des cheveux sur sa tête et ses doigts se terminent par des ongles ; il mange et dort plus ou moins régulièrement ; derrière la porte de maître Porbus (qui lui aussi mange et dort plus ou moins régulièrement et dont le jeune homme doit (?) être un parent ou une connaissance lointaine) il y a un(e) domestique qui ouvre la porte lorsque le jeune homme sonne (en tirant sur quelque chose, en actionnant un dispositif spécialement conçu à cet effet, etc.) ; ce(tte) domestique, qui a deux mains et deux jambes, une tête, deux yeux, un nez et une bouche, etc., qui a un nom et un prénom (lesquels ?) salue, répond aux questions, etc.

Par rapport à l’univers représenté tel que je viens de le reconstituer, les deux couches linguistiques sont extrêmement pauvres : on ne nous dit pas « en toutes lettres » que Paris se trouve en France, ni que le jeune homme (tout comme le/la domestique et son maître) mange régulièrement, a actuellement froid, est (peut-être) un parent de maître Porbus, actionne un dispositif pour attirer l’attention des habitants de l’immeuble, qu’il y a un(e) domestique qui, en enten-

¹ *Op. cit.*, p. 44.

dant la sonnette, ouvre la porte, etc. Rien de tel n'apparaît dans le texte de Balzac et pourtant cela défile devant nos « yeux », pour reprendre la métaphore de Roman Ingarden.

Le peu d'information textuelles sur le jeune homme en question n'est pas le signe d'une maladresse de Balzac, car, d'une part, les objets représentés sont des objets *individuels*, *bien déterminés* et ont, par conséquent, une *infinité de caractéristiques structurelles* et que, d'autre part, « dans une œuvre d'art littéraire on ne saurait employer qu'une quantité *finie* de mots ou de propositions »¹. En effet, même si, avec la meilleure volonté du monde, je décidais d'affecter une expression (mot, phrase) à chacune des caractéristiques de l'objet à représenter, je serais obligé de produire un texte infini, un texte donc *impossible à terminer*. « Il paraît donc que tout objet représenté dans une œuvre littéraire, bien qu'individuel, bien qu'ayant donc *de jure* un nombre infini de traits, n'a *de facto* qu'un nombre très réduit de traits effectivement déterminés... »².

La double couche linguistique – cette double série de sons et de sens à laquelle je réduisais jusqu'à présent l'œuvre littéraire, cette partie physique qui tombe sous les sens – est donc essentiellement *lacunaire* et *schématique* : elle ne contient qu'un minimum d'informations, informations que je dois combiner avec d'autres informations qui ne m'ont pas été fournies par le texte que je suis en train de lire pour construire peu à peu du sens, c'est-à-dire l'univers représenté et les « images » qui surgiront de temps en temps dans mon esprit³. Je dois donc *concrétiser* l'œuvre littéraire,

¹ *Op. cit.*, p. 58 – 59.

² *Ibidem*, p. 60.

³ C'est la raison pour laquelle je disais tout à l'heure qu'il se peut bien que le sens ne se trouve pas (entièrement) dans le texte défini comme séquence d'expressions linguistiques. Si ce que je viens de dire dans ces dernières pages est défendable, durant la lecture j'introduis dans l'univers représenté des significations qui ne dérivent pas logiquement du sens des phrases utilisées. Quand je disais tout à l'heure, discutant le passage de Balzac, que le jeune homme a un nom et un prénom, je ne m'appuyais sur aucun élément textuel.

pour employer un mot cher à Ingarden et qui fera fortune, à ce que j'ai constaté en lisant la bibliographie aimablement fournie par Cocon Erudițian.

Les conséquences de ces considérations pour la théorie littéraire sont immenses : dans sa recherche de la littérarité, elle devra paraître déplacer son intérêt du texte au processus de lecture. C'est là tout au moins l'une des affirmations très tranchantes d'un élève de Ingarden qui, dans un livre qui est déjà devenu un classique de ce qu'on appelle la théorie de la lecture, déclare : « Au lieu de déchiffrer le sens »¹ d'une oeuvre, comme s'il était là, objectivement, enfoui dans ses structures verbales, la théorie devrait décrire « l'interaction entre le texte et le lecteur »² Ou, plus précisément : elle devrait s'intéresser à « l'interaction du texte avec les normes sociales et historiques de son environnement et du lecteur potentiel. »³ En d'autres mots, la théorie littéraire devrait cesser de se demander ce que c'est qu'un texte littéraire pour examiner ce qui se passe dans la tête du lecteur lors de la lecture.

En effet, il y a bien des chances que, s'intéressant à ce qui se passe du côté du lecteur, la poétique identifie ce qui fait d'un message verbal un texte littéraire : il y a peut-être dans le texte littéraire certaines caractéristiques qui font faire au lecteur des choses qu'aucun autre type de texte n'est capable de lui faire faire. Il est clair qu'en disant cela je ne m'éloigne pas vraiment de mon projet originel : je ne fais que corriger (et je remercie vivement Cocon Erudițian de m'avoir aidé à le faire) la conception que je me faisais du texte et de la linguistique, tout en continuant d'être à la recherche d'un faisceau de propriétés linguistiques qui caractériseraient les situations de communication *littéraire*, toutes les situations de communication littéraire et *uniquement* les situations de communication littéraire. Et comme Wolfgang Iser est l'auteur d'un livre considéré comme ayant mené jusqu'aux dernières conséquences une

¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, p. 43.

² *Op. cit.*, p. 50.

³ *Op. cit.*, p. 37.

telle enquête, je vais reproduire dans ce qui suit ses idées fondamentales tout en les complétant à l'occasion d'idées de mon cru allant dans le même sens. Je crois que, en procédant ainsi, je demeure extrêmement fidèle à l'esprit de sa théorie car je ne ferai en effet que *concrétiser* son texte et comme on verra (et comme on l'a vu chez Ingarden) tout texte est « troué » et doit être complété¹.

Avant de passer à la présentation de sa théorie, je vais donner les définitions des quatre notions fondamentales de toute théorie de la lecture – les notions d'*artefact*, de *lecture*, de *concrétisation* et de *signe* –, et pour ce faire je vais m'appuyer sur une synthèse très rigoureuse de Frans Rutten.

Par *artefact*, on doit comprendre, « le texte dans sa matérialité tel qu'il s'offre à la perception avant d'être transformé en objet sémiotique ou en structure sémantique ; [...] un ensemble structuré d'instructions de lecture produit d'après des conventions plus ou moins connues d'une communauté de lecteurs et d'auteurs »².

Pour ce qui est de la *lecture*, on devrait entendre par là « toutes les opérations physiologico-mentales effectuées par un sujet-lecteur à propos d'un artefact à lire, en vue de la réalisation de certains besoins variables par le biais de la constitution d'un complexe de sens plus ou moins cohérent »³. La description de cette activité devrait mettre en lumière la perception *progressive* de l'artefact, les opérations mentales de construction du sens, les effets visés et non visés par l'auteur produits durant et après la lecture.

La *concrétisation* enfin serait, quant à elle, « la configuration spécifique de contenus mentaux formés dans l'esprit d'un lecteur donné à la suite d'un processus de lecture »⁴. Il est évident que ces

¹ Je crois que la raison essentielle pour laquelle l'auteur annonce qu'il va s'éloigner parfois de la lettre du texte de Wolfgang Iser est que le texte de ce dernier est assez touffu est d'une lecture parfois bien difficile.

Pourvu que l'auteur respecte l'esprit de cet ouvrage – *Cocon Eruditian*

² Frans Rutten, « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception », *Revue des sciences humaines*, 177, 1980, p. 73.

³ *Ibidem*, p. 73 – 74.

⁴ *Ibidem*.

contenus ne doivent pas nécessairement être conscients et que le simple effort de verbalisation ne suffit pas à les mettre à jour.

Enfin, on devrait comprendre par *signe* « toute entité phénoménale ou conceptuelle qui lors d'un processus de perception ou de compréhension peut amener un sujet-lecteur à lui associer un contenu mental différent de sa propre valeur phénoménale ou conceptuelle »¹.

L'idée fondamentale de Wolfgang Iser, qu'il doit d'ailleurs à Ingarden, est donc que *le texte littéraire est lacunaire* et qu'il *incite le lecteur à colmater les trous* en construisant des significations qui ne dérivent pas logiquement du sens des expressions dont il est fait. En gros, la position de Iser coïncide avec celle de Ingarden et de tous ceux qui inscrivent leur entreprise sous la rubrique « esthétique de la réception » : le pôle artistique (équivalent, chez Iser, de l'artefact ; je dois préciser que l'épithète est à prendre dans son sens étymologique, de *ars*, *artis* « habileté, activité » : le pôle artistique c'est ce que l'auteur a confectionné) est un *ensemble organisé d'instructions de constitution de la signification*. Cet artefact est pris en charge par le *lecteur*, qui le *concrétise* en un *univers de signification*². C'est cet univers de signification qui constitue l'œuvre³.

Quelques précisions s'imposent quant à la concrétisation elle-même, notamment celle que l'œuvre littéraire ne coïncide ni avec le texte ni avec l'ensemble de ce qui se produit dans le lecteur lors du colmatage des trous. Écoutons Iser : « L'œuvre littéraire a deux

¹ *Ibidem*.

– Je dois dire que je ne comprends pas trop – *Chir Onochephalos*

² Les textes sont des « potentiels de signification » actualisés au cours du processus de lecture – *op. cit.*, p. 51.

³ Si c'est vrai, on devrait penser que les œuvres littéraires ne se trouvent pas dans les bibliothèques et que les œuvres d'art ne se trouvent dans les musées ou dans les collections privées : leur siège est *la tête de leurs lecteurs* respectivement de leurs spectateurs. C'est drôle : contrairement aux idées reçues, il ne peut pas y avoir pas de voleurs d'œuvres d'art, mais seulement des voleurs d'artefacts ! – *Cocon Simplifian*

pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. Cette polarité explique que l'œuvre littéraire ne se réduise ni au texte ni à sa concrétisation »¹. L'œuvre serait donc plus que le texte, car elle ne devient vivante que grâce à sa concrétisation ; mais elle serait aussi autre chose que ce qui se passe exactement dans la tête de tel ou tel lecteur concret, car la manière dont celui-ci la concrétise dépend non seulement de l'artefact mais aussi de ses dispositions subjectives (il peut avoir mal à la tête durant la lecture ; ou s'endormir, etc.). « Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur » et « il a nécessairement un caractère virtuel »².

Il faut distinguer, dit encore Iser, et il a raison, *lecteur réel* et *lecteur implicite*³ : chaque texte offre à ses lecteurs réels un certain rôle, au sens que, par les diverses perspectives qu'il propose sur le monde qu'il construit (perspective du narrateur, de tel ou tel personnage, etc.), il les amène peu à peu à adopter le point de vue dont toutes ces perspectives s'harmonisent. Dans ce sens, le texte littéraire n'est pas seulement un potentiel de signification, mais aussi un potentiel d'action, car, par les conditions qu'il impose pour la constitution du sens, il fait faire au lecteur certaines opérations et uniquement celles-là. Il *construit* son lecteur⁴.

Une fois faites ces précisions, remarquons également que Wolfgang Iser identifie texte littéraire et texte fictionnel⁵. Pour lui, la

¹ *Op. cit.*, p. 48.

² *Ibidem*.

³ Iser discute également les concepts typologiques de lecteur « idéal » et de lecteur « contemporain », ou encore celui d'« architecteur » (Rifat-terre) – *Cocon Eruditian*

⁴ Il va sans dire qu'il n'y a pas de lecture « parfaite », au sens que le lecteur réel ne saura jamais être complètement ce que la structure du texte voudrait qu'il soit – *Cocon Simplitian*

⁵ « Le texte littéraire est une formation fictive ; et l'on veut dire par là que des prédicats nécessaires de réalité lui manquent » – *op. cit.*, p. 99.

littérature est un sous-genre du discours référentiel, et il me semble qu'il a raison car, en effet, que je lise un roman ou un poème, on me parle toujours *de* quelque chose. Ce qui *distingue* le texte littéraire d'un autre texte représentatif c'est qu'il est, pour ainsi dire, orphelin d'un référent empirique identifiable. Ce qui *rapproche* le texte littéraire des autres textes référentiels c'est, dit Iser, qu'il organise lui aussi la réalité en vue de la communication. Les problèmes qu'une théorie de la littérature doit donc se poser sont, selon lui, la manière dont la fiction organise la réalité en vue de la communication – et il s'agit là, bien sûr, de la confection de l'artefact –, et, deuxièmement, la manière dont le lecteur appréhende ce qu'elle lui dit au sujet de la réalité, autrement dit la lecture, tout cela dans les conditions où il n'y a pas de référent empirique identifiable. Pour résoudre ce puzzle, Iser doit forger plusieurs concepts.

Premièrement, les concepts de *répertoire* et de *stratégie*. Dans un roman, par exemple, on nous dit d'un personnage qu'il déjeune au restaurant, qu'il reçoit des amis, qu'il a fini par passer ses journées dans la salle de bain, etc. Il s'agit là d'autant de systèmes signifiants reconnus, dit Iser, puisés dans ce qu'il appelle le « *répertoire textuel* », c'est-à-dire un ensemble de références à des situations, modèles de conduites, normes, valeurs, etc. du contexte social et historique, références partagées par l'auteur et son lecteur et formant donc pour les deux une sorte de plate-forme commune, une sorte d'*horizon*.

On pourrait rétorquer que ce « *répertoire textuel* » n'est pas spécifique de la communication littéraire et on aurait raison de le faire car, en effet, on le retrouve également dans les situations de communications dites « *sérieuses* » : je peux dire avec étonnement qu'« il a fini par ne plus sortir de sa salle de bain » non seulement dans un roman mais aussi dans une conversation portant sur mon ami Dupont. À cette remarque Iser répond – et je trouve sa réponse pleinement satisfaisante – que l'invocation des modèles et des valeurs en question ne fonctionne pas de la même façon dans les deux situations. Si, dans une conversation, je dis de mon ami Dupont ce que je dis, c'est que j'accepte comme valide, argumente Iser, l'idée

qu'il est curieux de voir quelqu'un passer littéralement tout son temps dans la salle de bain, y recevoir des amis, etc. Autrement dit, ces conventions et ces valeurs ont, dans notre environnement historique et social, pour moi et pour mes interlocuteurs, une valeur *régulatrice* : ces normes fonctionnent réellement dans notre monde, elles réglementent réellement notre vie. Or, le texte littéraire n'a pas de contexte fonctionnel, dit Iser, ce qui fait que les systèmes de signification, les normes et les valeurs qu'il invoque sont « dépragmatisés »¹ : au lieu de continuer d'être vivants, ils sont « thématiques », deviennent étranges et incitent par là le lecteur à devenir conscient de ce qui sous-tend dans sa vie réelle ses actions. « C'est cette dépragmatisation qui constitue (la) dimension pragmatique »² du texte littéraire, conclut Iser, en rejoignant par là les formalistes russes qui parlaient de l'effet d'étrangeté produit par l'application des procédés artistiques (notre commerce constant avec les objets de notre environnement les rendrait bien banals et émousserait la perception que nous en avons alors que l'art, par les divers procédés auxquels il a recours, les rendrait de nouveau insolites, inattendus : étranges).

Le texte – le « pôle artistique » – résulte donc (1) de la *sélection* dans le répertoire textuel d'un certain nombre de ces systèmes signifiants reconnus aussi bien que de certaines normes et valeurs en vigueur dans le monde de l'auteur et de son lecteur et (2) de la *combinaison*³ des éléments ainsi choisis. En sélectionnant tel élé-

¹ *Op. cit.*, p. 113.

² *Ibidem*.

³ Comme chez Jakobson (qu'il cite, d'ailleurs, p. 179), à cette différence près que chez ce dernier il s'agissait de signes, alors que chez Iser il s'agit d'éléments de signification puisés dans une sorte d'« encyclopédie ». Tout à l'heure, par exemple, lorsqu'il disait que le personnage de Balzac *avait froid*, l'auteur « calculait » cette information à partir d'un renseignement fourni par le pôle texte (notamment « le vêtement était de très mince apparence ») et d'informations figurant dans son *propre* savoir encyclopédique (« chez nous, au mois de décembre il fait froid » ; « pour ne pas avoir froid on doit être chaudement vêtu ») – *Con Erudition*

ment particulier – « recevoir des amis », par exemple –, l'auteur fait surgir un arrière-plan, la réalité extratextuelle à laquelle il a emprunté cet élément¹ et, par le même geste, il crée également un *premier plan*, celui occupé par l'élément sélectionné : ce n'est que dans le jeu de l'arrière-plan et du premier plan que l'élément sélectionné devient *perceptible*.

Il doit devenir en égale mesure *compréhensible*. C'est la *stratégie* que l'auteur adoptera durant la combinaison des divers éléments conduits au premier plan qui rendra possible la compréhension. Elle consiste principalement à introduire ces éléments dans diverses perspectives (la perspective du narrateur, celle des personnages, celles de l'intrigue et, finalement, celle du lecteur fictionnel visé²) en fonction de l'effet qu'il entend induire dans le lecteur.

Passons maintenant du côté du lecteur ou, si l'on préfère, de la *concrétisation* et revenons pour ce faire à l'*incipit* du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac durant la lecture duquel nous avons « construit » (en suivant les instructions fournies à cette fin par le texte et en nous appuyant notre savoir encyclopédique) un personnage, notamment un jeune homme qui hésite à sonner à la porte d'un immeuble parisien. Ce qu'il est exactement en train de faire, nous ne le savons pas encore, mais, prenant une fois de plus appui sur notre savoir encyclopédique, *nous faisons des hypothèses* : il est en train de monter chez sa récente maîtresse³ ou bien il est venu demander l'aide d'un parent riche ou encore il s'agit d'un cambrioleur qui se demande si le propriétaire de l'immeuble dans lequel il veut se faufiler est réellement sorti. Ces hypothèses (qui sont la plupart du temps subliminaires, au sens que nous ne les « thématisons » pratiquement jamais) sont autant d'*anticipations* sur la manière dont le récit continuera. En poursuivant notre lecture, nous ferons la cons-

¹ La fiction ne décrit pas cette réalité extratextuelle, mais tout simplement l'évoque – *Cocon Simplifian*

² *Op. cit.*, p. 180.

³ C'est ce qui nous est d'ailleurs suggéré par le texte.

tation (évidemment, à notre grande déception⁴) qu'aucune des trois hypothèses que nous avons formulées n'est confirmée par le texte de Balzac : l'immeuble abrite l'atelier d'un grand peintre dont le jeune homme voudrait suivre les enseignements. A ce moment, nous sommes obligés de revenir en arrière et de réinterpréter ce que nous avons déjà lu comme, mettons, « la tentative d'un artiste en herbe de rendre visite à un grand maître ».

La lecture est faite donc d'*attentes* (ou *anticipations*) et de *synthèses* (ou retours en arrière en vue de la réinterprétation). Par chaque hypothèse et par chaque retour en arrière en vue de la réinterprétation, le lecteur introduit ce qu'il est en train de lire en des tous significatifs (des *Gestalten*, dit Iser, des *structures*). De plus, pris dans le jeu des multiples perspectives dont nous parlions (perspective du narrateur, perspective de tel ou tel autre personnage, etc.), le lecteur est obligé d'en chercher la plus « appropriée » : son point de vue (qui ne sera jamais identique avec celui du personnage ou du narrateur) ne cessera donc de se déplacer et d'« éclairer » la perspective qu'il vient de quitter par les possibilités d'éclairage que lui offre la nouvelle perspective, etc.

La lecture n'est donc pas de tout repos et celui qui s'apprête à lire n'est pas identique avec celui qui terminera la lecture. Dès qu'il ouvre le livre, toutes ses connaissances (et non seulement linguistiques) sont sollicitées ; il doit colmater les trous d'information de l'artefact et construire des personnages, des situations, etc. ; pour que ce qu'il est en train de construire ait du sens, il doit faire en permanence des hypothèses et revenir en arrière pour réinterpréter ce qu'il a déjà construit ; comme les informations qui lui sont fournies et qu'il doit traiter lui arrivent de points de vue différents, il doit également s'efforcer de parvenir à la « bonne » perspective, celle qui donnera cohésion à l'univers qu'il est en train de construire. En un mot, le lecteur constitue l'œuvre, mais, en même

⁴ Si nos hypothèses étaient systématiquement confirmées, le texte deviendrait à nos yeux inintéressant et nous l'abandonnerions ; si nos hypothèses étaient systématiquement infirmées, le texte deviendrait à nos yeux aberrant, et nous l'abandonnerions une fois de plus – *Cocon Adevărovici*

temps, du fait que les instructions sont contraignantes (au sens qu'il ne peut pas mettre dans l'univers qu'il est en train de construire tout ce qui lui passe par la tête et qu'il doit adopter à son endroit une certaine attitude) il en est également constitué.

Nous rappelant que Iser affirme que le texte littéraire n'a pas de contexte fonctionnel, ce qui fait que les systèmes de signification, les normes et les valeurs que le lecteur est obligé d'invoquer sont « dépragmatisés », on se rend compte qu'il y a une deuxième raison pour laquelle il ne peut pas y avoir d'identité entre celui qui se prépare à lire et celui qui vient de terminer la lecture : « thématissant » ces normes et ces valeurs, nous prenons conscience, disais-je déjà, de ce qui sous-tend nos actions dans la vie « réelle ». La lecture n'est donc pas uniquement construction de situations et de personnages qui « défilent devant nos yeux » et que nous « contemplons », mais aussi un processus qui nous conduit à réfléchir sur nous-mêmes et nos valeurs⁵.

Ceci dit, je pense que le moment est venu de faire le point de la discussion. Je crois pouvoir affirmer que ce n'est qu'en tenant compte de la lecture qu'on peut identifier la « littérarité » : est littéraire le texte qui d'une part oblige le lecteur à colmater les « trous » informationnels de l'artefact avec des éléments puisés dans un répertoire de systèmes signifiants qu'il partage avec l'auteur et de construire ainsi un univers de sens par de successives anticipations/synthèses et qui, d'autre part, vu l'absence de tout contexte fonctionnel, oblige simultanément le même lecteur à devenir conscient de l'inquiétante étrangeté de ses propres valeurs, normes, systèmes signifiants, etc.

Pendant que j'essayais de synthétiser dans cette dernière phrase en quoi consiste la littérarité pour une théorie de la lecture, je me suis brusquement rendu compte que je suis, une fois de plus, en train de me leurrer. Je suis parti à la recherche d'un ensemble de caractéristiques susceptibles de me faire distinguer textes littéraires et textes non littéraires. Or, je crois qu'une bonne partie de ce que

⁵ Est-ce la catharsis aristotélicienne ? – *Cocon Simplitian*

Iser dit des textes littéraires et également valables des textes non littéraires. Il me semble maintenant évident qu'à une exception près la lecture d'un roman et la lecture d'un article de journal sont identiques. En effet, lorsque je lis un entrefilet dans la rubrique des faits divers relatant que « M. Dupont, employé de banque, a été arrêté par la police », le texte et tout aussi lacunaire que celui de Balzac et je dois « colmater les trous » en puisant des normes, valeurs et systèmes signifiants dans un « répertoire » que je partage avec l'auteur de l'article et avec tous ses autres lecteurs. Tout comme dans le cas du roman de Balzac, durant la lecture de l'article j'aurai un point de vue « mobile », je ferai des hypothèses (qui resteront la plupart du temps subliminales), des synthèses, etc. Le seul élément qui semble distinguer le texte du journal du roman de Balzac, c'est que le premier a un « contexte fonctionnel », pour parler avec Iser : je peux me demander si M. Dupont a vraiment escroqué sa banque, alors que je ne peux pas me demander si le jeune homme du roman de Balzac arpentait ou non le trottoir des Grands-Augustins. Ce qui me fait conclure que ce n'est pas du côté des processus de construction du sens dans la tête du lecteur qu'on doit chercher la « littérarité » : tout en ne quittant pas la dimension pragmatique, on devrait plutôt se demander pourquoi le lecteur ne se pose pas la question de la vérité ou de la non vérité de ce qu'il est en train de lire.

Chapitre VII, dans lequel Mitru Perea fait une incursion du côté de la fiction

Il paraît donc que Wolfgang Iser s'est trompé en croyant qu'il y a dans la constitution de la signification lors de la lecture d'un texte littéraire quelque chose de spécifique mais qu'il a soulevé une question, celle de la fictionalité, qui augure de la suite. Essayons de voir ce qu'on peut dire de sensé au sujet de cette dernière. Et comme, dans son *Éloge du mensonge*, Oscar Wilde confondait, il y a un siècle, mensonge et fiction, confusion qui remonte d'ailleurs à Platon, avant de nous interroger sur ce que c'est que la fiction¹, essayons de voir ce qu'elle n'est pas.

Premièrement, elle n'est pas mensonge, car qu'est-ce que mentir ? Mentir c'est énoncer quelque chose avec l'intention de faire accroire à notre auditeur que le monde est tel que nous disons qu'il est tout en croyant qu'il ne l'est pas². Est-ce que Balzac a vraiment l'intention de nous faire croire que, réellement, en 1612, un jeune

¹ Pourquoi « se demander » ce que c'est que la fiction ? Comme toujours, l'auteur se complique et soulève de faux problèmes ! Tout le monde sait ce que c'est que la fiction : c'est *quelque chose d'inventé, quelque chose qui n'existe pas en réalité* – Chir Onochephalos

² L'auteur simplifie (et modifie légèrement) la définition bien plus technique de Siegfried J. Schmidt (« Towards a pragmatic interpretation of "fictionality" » in Teun A. van Dijk (éd.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland Publ. Comp. – Oxford American Elsevier Publ. Comp. Inc, 1976, p. 168) : « si un locuteur *L* énonce *p* sachant que *p* est faux dans EW (=le monde de notre expérience) et si *L* a l'intention de faire accroire à l'auditeur *A* que *p* est vrai dans EW au moment *t_x*, alors *L* ment. » – Cocon Erudițian

homme vêtu légèrement arpentait plein d'indécision la rue des Grands-Augustins ? Est-ce qu'il serait raisonnable de notre part d'essayer de trouver des documents attestant l'existence, au XVII^e siècle, de ladite rue, du jeune homme vêtu légèrement, etc. ? Incontestablement non.

Deuxièmement, une proposition fictionnelle n'est pas non plus une proposition *erronée*. Si on dit quelque chose en croyant décrire l'état actuel du monde et si, en fait, le monde n'est pas tel qu'on le décrit, on commet une *erreur*¹. Est-ce que Balzac, en commençant son roman, croyait réellement que, en décembre 1612, un jeune homme vêtu plutôt légèrement arpentait plein d'indécision la rue des Grands-Augustins ? Incontestablement non.

Je crois non seulement que cette rapide mise au point a dissipé une confusion, mais aussi qu'elle a signalé que le caractère erroné, mensonger ou, éventuellement, fictif d'un énoncé n'est nullement un trait textuel. J'entends pas là que ce qui fait d'un énoncé une erreur, un mensonge ou, éventuellement, une fiction n'est pas de nature linguistique. Et c'est l'évidence même que si on pouvait reconnaître un texte mensonger à une quelconque marque linguistique on ne pourrait pas mentir. Autrement dit, si on peut mentir – et on ment, Dieu merci ! – c'est justement parce que *cela ne laisse pas de traces linguistiques*. Le mensonge (l'erreur, la fiction) est donc une question d'*intentions* et de *croyances*.

Avant de passer à la fiction proprement dite, faisons une remarque suggérée par cette discussion aussi bien qu'un développement que cette remarque me semble imposer. La remarque est la suivante : le mensonge, l'erreur, la fictionalité sont de caractéristiques de certain type de communication : la communication *assertive*. Lorsqu'on ordonne à quelqu'un de fermer la porte, l'ordre en question peut être dit *réussi* – si, par exemple, mon interlocuteur obéit – ou non, ou *authentique* – si je l'ai fait avec tout le sérieux possible –, mais nullement mensonger. Il en est de même des questions, prières, etc. Passons maintenant au développement que j'annonçais.

¹ *Ibidem*.

Asserter est un acte de langage et, comme pour tout acte de langage, son exécution réussie suppose qu'on observe un certain nombre de règles. On effectue avec bonheur une assertion si on s'appuie sur les quatre règles suivantes :

Règle essentielle : celui qui asserte assume la vérité de la proposition qu'il exprime.

Règle préliminaire : le locuteur doit être capable de fournir des arguments ou des preuves en ce qui concerne la vérité de la proposition exprimée.

Règle d'informativité : dans le contexte de l'énonciation, la vérité de la proposition exprimée ne doit être nécessairement évidente ni pour le locuteur ni pour l'interlocuteur.

Règle de sincérité : le locuteur s'engage quant à la croyance en la vérité de la proposition exprimée¹.

Munis de ces informations, analysons plusieurs tentatives de définir la fictionalité et commençons par celle de Samuel R. Levin, pour qui, lorsqu'on communique un poème (mais, au prix de quelques ajustements, cela pourrait être valable pour la communication de *tout* texte littéraire) tout se passe comme si² la situation de communication était sous-tendue par l'« hyperphrase » suivante, hyperphrase qui n'apparaît pas dans les situations de communications qu'un Austin appelle « sérieuses » :

Je m'imagine³ dans et vous invite à concevoir un monde où [...]

Dans cette hyperphrase

- je référerait au poète en tant que personne physique ;

¹ L'auteur suit ici John R. Searle, *Les Actes de langages*, Paris, Hermann, 1972, ch. 3 et 4 – *Cocon Erudition*

² « Comme si » : on ne doit pas penser que le poète énonce effectivement cette phrase, mais que tout se passe comme s'il le faisait. En fait, il s'agirait là d'une convention socialement établie et tacitement acceptée par tous les participants – *Cocon Simplification*

³ Vous voyez ? Je disais bien que tout le monde sait que la fiction est une question d'imagination. Cette discussion est oiseuse – *Chir Onochephalos*

- *me* ne serait pas coréférentiel avec *je* mais référerait à celui qui est *imaginé* par *je* ;
- *imaginer* et *inviter* seraient des verbes « performatifs »^{1, 2}
- le *où* est suivi de la description du monde en question.

La proposition de Levin revient à dire que par l'intermédiaire de cette hyperphrase le poète modifie la situation du lecteur au sens que ce dernier est amené par l'utilisation des verbes *imaginer* et *inviter* à adopter à l'endroit du monde décrit par le poème une autre attitude que celle qu'il adopte à l'endroit de l'éditorial de son journal favori, par exemple. Si Iser s'intéressait surtout à la manière dont le lecteur construit l'univers de signification à attacher à un texte, Levin s'intéresse donc à l'attitude que ce lecteur est amené à adopter à son endroit. Et cette attitude revient à s'interdire de se demander si ce que *je* lui dis est bien vrai ou non : du fait même qu'il a accepté mon invitation de contempler un monde différent du monde de notre expérience commune, le monde que j'ai imaginé, il ne peut plus appliquer à ce dernier les conditions de vérité usuelles et acceptera qu'il renferme dragons, sirènes et autres princes charmants.

Bref, « si les forces illocutionnaires des deux membres de l'hyperphrase agissent jusqu'au bout, leur effet perlocutionnaire¹

¹ Le terme a été introduit par J. L. Austin dans *How to do Things with Words*, Oxford, 1962. Dans cet ouvrage, qui a fait date, Austin distingue les énoncés *constatifs*, qui, selon lui décrivent le monde sans le modifier (l'énoncé « Jeanne est belle » décrirait tout simplement Jeanne), des énoncés *performatifs*, destinés à *transformer* le monde (lorsque je dis à Jean Sors ! je veux le déterminer par l'énonciation même de cette proposition à le faire sortir de la pièce où nous nous trouvons). Plus tard, Austin en est venu à penser que même les assertions ont une dimension performative, car, en faisant une affirmation, d'une part je modifie ma situation (je me vois chargé de prouver qu'elle est vraie), d'autre part je modifie ce que mon interlocuteur pense du monde et j'influence donc de la sorte sa conduite future – *Cocon Erudipian*

² « le verbe *imagine* [...] est dans ce contexte un verbe performatif : l'acte d'imaginer a été performé » – *ibidem*, p. 151

est justement ce que Coleridge nommait "la disposition de mettre entre parenthèses son incrédulité", condition constitutive du fait poétique »².

Dans ces conditions, on ne peut plus donc se demander si les propositions d'un poème sont vraies ou fausses mais si elles sont ou non *réussies*. Et la preuve que les conditions de réussite ont été remplies est fournie par le fait même que le lecteur *lit* le poème. « Si le lecteur est vraiment entré dans le monde du poème, cela implique que l'ensemble des conditions de succès ont été remplies, notamment celles qui définissent la force illocutionnaire d'un poème : le lecteur a reconnu implicitement qu'il y a une procédure conventionnelle qui gouverne un type spécial d'acte illocutionnaire, et que l'auteur et lui même, en tant que lecteur, sont habilités à invoquer ledit acte illocutionnaire. Qui plus est, être entré dans le monde du poème implique que la procédure a été correctement et complètement effectuée par tous les participants »³. Comment nier le bon sens de ces affirmations ?

Il nous reste toutefois à répondre à la question qui donne le titre de l'article de Levin : quel est l'acte de langage constitutif d'un poème ? Ou, avec les mots de l'auteur lui-même : « quel type d'acte illocutionnaire a nécessairement comme effet perlocutionnaire de susciter le fait poétique ? »⁴. La réponse de Levin – ou plutôt sa suggestion, car il ne fait qu'énumérer des actes plus ou moins similaires à ses yeux – est la suivante : « c'est le type d'acte

¹ Par *force illocutionnaire* on comprend, à la suite de Austin, la capacité d'un énoncé de produire, *du simple fait de son énonciation*, un certain effet dans le monde : je ne peux promettre qu'*en disant* « je promets » ; par *effet perlocutionnaire* on comprend ou bien un effet non voulu (en parlant, j'ennuie mes interlocuteurs) ou bien un effet non immédiat, qui ne résulte pas automatiquement de l'application des règles (je peux interroger quelqu'un *pour le faire rougir*). – *Cocon Eruditian*

² Samuel R. Levin, *Op. cit.*, p. 152 ; on retrouve Coleridge avec sa « suspension de l'incrédulité ».

³ *Ibidem*, p. 154.

⁴ *Ibidem*.

[...] qu'on associe au prophète, au *vates*, à l'inspiré, à la sibylle, le type d'acte qu'on attribue à quelqu'un qui est doué de pouvoirs surnaturels ».

Bien que je ne comprenne pas trop cette dernière affirmation, je dois dire que l'idée me semble ingénieuse et qu'elle rend compte, je crois, d'un fait incontestable, notamment du fait que, devant un texte littéraire, je ne me demande pas si ce qu'il dit est vrai ou non. Seulement, en lisant tout à l'heure la note dans laquelle Cocon Erudițian expliquait le sens des termes *illocutionnaire* et *perlocutionnaire*, j'en suis venu à me demander si les verbes *imaginer* et *inviter* ont vraiment la force illocutionnaire que Samuel R. Levin leur prête. Et, à mon grand regret, je crois que non, car on peut parfaitement imaginer *sans dire* « j'imagine » et on peut inviter quelqu'un à faire quelque chose sans recourir au verbe *inviter* à l'indicatif présent, première personne du singulier¹. Je suis donc obligé de dire que bien que l'idée de Levin de chercher du côté de la mise entre parenthèses de la prétendue incrédulité du lecteur une caractéristique fondamentale de la littérature continue de me sembler prometteuse, je trouve aussi qu'il s'est mal pris quand il s'est agi de l'expliquer.

Et il ne s'agit pas uniquement du fait qu'il considère comme des verbes performatifs les verbes *imaginer* et *inviter*. Et il ne s'agit pas non plus du fait que, n'en déplaise à Coleridge, qu'il cite, le lecteur de Balzac n'est nullement incrédule : en lisant la phrase que j'ai citée, il n'est nullement enclin de se dire que cela n'est pas possible, qu'il est inimaginable que quelqu'un arpente je ne sais plus quelle rue de Paris, etc. Mais il y a plus, et quelque chose de vraiment important : il suppose que, lorsqu'il écrit « Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme

¹ On peut par exemple dire à quelqu'un : « Passe me voir cet après-midi ! ». Il s'agit là bien d'une invitation qu'on fait sans recourir au verbe « inviter » – *Cocon Simplițian*

– On peut rétorquer qu'il s'agit là d'une phrase qui est issue, grâce à diverses transformations, de « Je t'invite chez moi cet après-midi » – *Erudițian*

dont le vêtement était de très mince apparence, se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris », Balzac effectue quelque chose *d'autre* qu'un acte assertif. De façon plus générale : il suppose qu'en plus des actes de langage tels que décrire, asserter, promettre, demander il y aurait un acte ou une classe d'actes spéciaux dont celui de dire des poèmes (des romans, des pièces de théâtre. Or, la force illocutionnaire d'une expression dépend entre autres, du *sens* de cette expression, ce qui veut dire que, si l'hypothèse de Levin était pertinente, les mots utilisés dans un roman ou dans un poème *devraient avoir un sens distinct de celui que les mêmes mots ont dans un article de journal*. Pratiquement, chaque roman et chaque poème devrait être accompagné d'un dictionnaire qui définisse le sens qu'on doit attacher à chaque mot dudit poème ou dudit roman, ce qui est, à l'évidence, absurde : « rue » a le même sens dans un roman et dans un article de journal. Il est donc exclu qu'il y ait dans la situation de communication littéraire des actes de langage spécifique.

C'est chez John R. Searle¹ (auquel j'ai emprunté d'ailleurs cet argument²) qu'on peut trouver une théorie convaincante de la fictivité. Qu'est-ce que Balzac fait s'il n'accomplit pas l'acte illocutionnaire d'écrire un roman ? Searle répond qu'il *prétend* faire une assertion (ou encore qu'il *procède comme s'il* faisait une assertion ou qu'il *imite la production d'*une assertion).

Qu'est-ce qu'on doit comprendre par *prétendre* ? C'est un verbe *intentionnel*, au sens, cette fois³, qu'on ne saurait prétendre avoir

¹ « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, 1975, 6, 2 ; trad. roum. in Mircea Borcilă – Richard McLain (éd.), *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981.

² Je me demandais s'il allait reconnaître sa dette envers Searle ; il le fait, mais à moitié, car la critique de l'incrédulité appartient toujours à Searle – *Cocon Simplitian*

– Je répondrai, avec Raymond Queneau, qu'il s'agit là d'un plagiat par anticipation ; de la part de Searle, bien sûr – *Mitru Perea*

³ Nous avons déjà rencontré les verbes intentionnels plus haut – *Mitru Perea*

fait quelque chose sans avoir l'intention de prétendre qu'on a fait la chose en question. C'est cette intention qui est le critère permettant de décider si l'on se trouve ou non devant une œuvre de fiction. « Il n'y a pas de caractéristiques textuelles, syntaxiques ou sémantiques, qui identifient le texte comme œuvre fictionnelle. Ce qui en fait une fiction c'est pour ainsi dire la position illocutionnaire que son auteur adopte à son égard et cette position est une question d'intentions illocutionnaires complexes que l'auteur nourrit lorsqu'il écrit ou compose l'œuvre en question. »¹

Balzac prétend donc effectuer des actes illocutionnaires qu'il ne réalise pas effectivement. Deux questions se posent. La première est de savoir ce qui rend possible cette forme particulière de prétention. Si dans le cas d'une assertion effective on invoque certaines règles « verticales » qui établissent des connexions entre le texte et la réalité (la règle essentielle, préliminaire, d'informativité et de sincérité), « ce qui rend possible la fiction [...] est un ensemble de conventions extralinguistiques, non sémantiques, qui brisent les connexions entre les mots et les choses [...] établies par les règles verticales »². Ces nouvelles règles, que Searle appelle horizontales et qui suspendent les exigences ordinaires, ne font pas partie de la compétence sémantique du locuteur ; la conséquence en est qu'elles n'altèrent nullement le sens des expressions utilisées : ce qu'elles font est plutôt de « permettre au locuteur d'utiliser les mots avec leurs sens usuels sans donner cours pour autant aux exigences liées à ces sens »³.

La deuxième question est de savoir quel est le mécanisme par lequel on invoque les conventions horizontales. Selon Searle – et je ne vois pas la possibilité de donner une autre réponse –, il y a dans le concept même de prétention l'idée qu'*on prétend effectuer une action complexe en effectuant en réalité une partie des actes moins complexes menant généralement à l'action en question*. Si je pré-

¹ *Op. cit.*, p. 216.

² *Op. cit.*, p. 217.

³ *Ibidem*.

prétends boxer quelqu'un, je serre mon poing, je le précipite vers le menton de mon soi-disant adversaire et je m'arrête avant le contact. Le coup de poing est prétendu, *mais j'ai effectivement serré le poing, déplacé le bras*, etc. Exactement de la même façon, « l'auteur prétend réaliser des actes illocutionnaires en énonçant (écrivant) effectivement des propositions »¹. Comme les actes d'énonciation d'une fiction sont identiques avec les actes d'énonciation d'un discours sérieux, il n'y a pas de traits linguistiques qui distinguent la fiction de la non fiction.²

Résumons toute cette longue discussion. Si, en lisant donc un poème, j'« accepte » qu'on me parle de centaures, de sirènes et d'autres princes charmants, ce n'est pas parce que j'ai été amené, par un acte illocutionnaire spécifique effectué par le poète, à suspendre mon inexistante incrédulité foncière, mais bien parce que nous avons, l'écrivain et moi, invoqué et convoqué un ensemble de règles qui ont brisé les liens communément établis entre les mots et les choses, ce qui a permis au poète de *prétendre* faire des actes illocutionnaires tout en se limitant à l'*énonciation* de phrases sans aucun engagement quant à leur valeur de vérité, etc., et à moi, lecteur, de construire un univers de sens sans le rapporter au monde de mon expérience. La fictionalité n'est pas un ensemble de traits linguistiques (sémantiques) d'un texte, mais une attitude qu'on adopte à son endroit : ce n'est pas parce qu'il parle de choses qui semblent ne pas exister dans le monde que nous appelons réel que le texte est fictionnel, mais bien parce que nous avons *décidé* de ne pas tenir compte des règles « verticales » qui lient les mots et les choses dans la communication « sérieuse », et ce même si le texte que nous déclarons fictionnel ne parle que de choses qui existent bel et bien dans le monde que nous considérons comme réel, le monde de notre expérience.

¹ *Op. cit.*, p. 219.

² Je vois maintenant pourquoi l'auteur a pris soin de souligner à plusieurs reprises que les règles de la communication sérieuse et non sérieuse ne sont pas de nature sémantique et qu'elles sont extérieures à la compétence linguistique des usagers d'une langue – *Cocon Simplifian*

Ceci dit, je dois avouer que je ne cesse pas depuis un moment de me demander à quoi tout cela nous mène. Certes, cette discussion nous a permis de renoncer à des définitions courantes mais erronées de la fiction (des définitions du genre : on entend par fiction une « œuvre ou [un] genre littéraire créés par l'imagination pure, sans soucis de vraisemblance »¹, et par fictif « quelque chose qui est produit par l'imagination, inexistant ») et à aboutir à une conception plus claire du fictionnel, mais ce n'était pas là à proprement parler notre problème. Nous intéressant à ce qu'on fait des textes, nous pensions pouvoir identifier dans la manière dont on les utilise ce qui fait d'un message verbal un texte littéraire ; nous pensions qu'il y a dans la situation de communication littéraire des actes de langage spéciaux ou des règles spécifiques et c'est dans le contexte de ces suppositions que la fictionalité s'est présentée comme un candidat possible. Or, pour peu que nous réfléchissions, littérarité et fictionalité ne sont pas des termes coextensifs : s'il est évident (?) que tous les textes littéraires sont aussi des textes fictionnels, l'inverse n'est pas du tout vrai, car on doit se rendre à l'évidence qu'il y a des fictions (les anecdotes, les fables, les publicités, les contes de fées, etc.) qui ne sont pas des textes littéraires. Je ne peux donc que conclure que la fictionalité ne peut nullement nous aider à répondre à la question *qu'est-ce que la littérature*.

Je dois avouer que j'en suis troublé et que tous les espoirs que j'avais mis dans l'analyse de la situation de communication littéraire se sont effondrés : il paraît qu'il n'y a rien de spécifique dans la lecture des textes littéraires et qu'il n'y a pas de spécificité non plus de la « situation de communication littéraire » ! De quelque côté que je me tourne, le résultat est le même : d'une part, les mécanismes de la constitution du sens sont les mêmes qu'il s'agisse de la lecture d'un roman ou de la lecture d'un article de presse. D'autre part, les conventions « verticales » reliant mots et choses sont suspendues non seulement dans le cas des textes littéraires mais aussi dans des situations de communication non littéraires. J'abandonne !

¹ C'est la définition donnée par le *Lexis – Cocon Erudițian*

– Vous voyez que je ne suis pas le seul à proposer une définition pareille – *Chir Onochephalos*

Chapitre VIII, dans lequel Cocon Simplițian intervient lui aussi de façon intempestive

J'avoue, quant à moi, que je n'en peux plus ! L'auteur me semble cyclothymique¹ : tantôt il est surexcité et fait preuve d'une confiance excessive en ce qu'il dit et fait, tantôt il fait une dépression, est complètement abattu et s'enferme dans un mutisme que je soupçonne teinté d'orgueil ! Ne disait-il pas tout au début (et c'est ce passage qui m'a incité à le suivre dans son aventure) qu'il en est des opinions qu'on formule comme des pièces qu'on pousse sur l'échiquier : elles peuvent être vaincues, mais ont ouvert un jeu qui, *lui*, sera gagné ? Je pensais qu'il allait agir en homme et accepter sans pleurnicher la « défaite ». À le voir maintenant se morfondre je pense qu'il est un dilettante, si on comprend par dilettante quelqu'un qui, tout en croyant être amoureux de la vérité, est plutôt sensible à la beauté des idées qu'il professe, quelle que soit leur valeur de vérité.²

Si j'en suis venu à me méfier de lui c'est parce qu'il me semble ne pas vouloir vraiment penser jusqu'au bout.³ Si j'étais lui, voilà ce que je me dirais :

« De deux choses une : *ou bien* mon hypothèse fondamentale (selon laquelle il y a dans les textes littéraires et/ou dans la situation de communication littéraire un ensemble de traits nécessaires et suffisants qui font desdits textes et/ou de ladite situation quelque

¹ Ça veut dire quoi, « cyclothymique » ? – *Chir Onoccephalos*

² C'est un auteur français de la fin du XIX^e siècle qui a donné cette définition du dilettante. Barrès, je crois. – *Cocon Erudițian*

³ Il n'y va pas de main morte ! – *Chir Onoccephalos*

chose de tout à fait distinct de tout autre texte et/ou de toute autre situation de communication) est *pertinente*, mais nous n'avons pas été capables, moi et tous ceux qui l'ont embrassée, de les identifier ; *ou bien* cette hypothèse est purement et simplement *aberrante* et, par conséquent, on doit l'abandonner. En approfondissant la première possibilité je me dirais que le texte littéraire et/ou la situation de communication littéraire sont tellement complexes qu'il est objectivement difficile *mais non impossible* de parvenir à l'identification de ce qui fait leur littérarité et qu'un jour viendra où quelqu'un de plus intelligent et de plus habile le fera. En approfondissant la deuxième possibilité, je me dirais que si tant de personnes intelligentes – moi (c'est-à-dire Mitru Perea) et tous ceux qui ont été évoqués dans ces pages – ne sont pas parvenues jusqu'à présent à identifier les traits qui constituent la littérarité, c'est peut-être parce que la *littérarité n'existe pas*.

Il n'y a aucune raison sérieuse qui me permette de préférer l'une de ces deux hypothèses à l'autre, car il y a autant de chances que mon intuition fondamentale soit bonne ou mauvaise. Pour ne pas me retrouver dans la situation fâcheuse de l'âne de Buridan – âne extrêmement raisonnable qui, ayant faim et se trouvant à égale distance de deux meules de foin de la même qualité, est mort de faim parce qu'il n'avait aucune raison de préférer l'une des meules à l'autre – je ne resterai pas les bras croisés en attendant le jour, problématique, où quelqu'un de plus habile que moi prouvera la pertinence et la fertilité de mon hypothèse première conformément à laquelle il y aurait dans les textes et/ou dans la situation de communication littéraire un faisceau de propriétés caractéristiques. Je dois prendre au sérieux l'idée que la littérarité n'existe *pas* et voir s'il n'y a pas une possibilité de donner une description satisfaisante de ce qu'on appelle littérature en en faisant l'économie. La prendre au sérieux c'est essayer de la penser. »

Voilà ce que j'avais à dire. Et encore ceci : ne pouvant pas dénouer le nœud du char de Gordios, Alexandre l'a *tranché*. Carrément ! À bon entendeur salut !

... à une pensée faible de la littérature

*Chapitre IX, dans lequel Mitru Perea est de nouveau de retour
pour parler de ce qui lui semble maintenant être l'impossibilité
logique d'une théorie de la littérature*

Il faut se rendre à l'évidence : Cocon Simplițian a raison. J'ai essuyé un échec dans mon entreprise d'identification des traits caractéristiques des textes littéraires. Je suis tenté de dire qu'il est dû à mon peu d'habileté et qu'il viendra un jour où quelqu'un de bien plus perspicace établira en un clin d'œil la liste complète des traits qui caractérisent les textes littéraires, tous les textes littéraires et uniquement les textes littéraires. Ou la situation de communication littéraire. Mais, après tous les échecs subis, j'en suis venu à me méfier même de moi et à me demander si l'aveu que je viens de faire, quoique douloureux, n'est pas une nouvelle tentative de me leurrer moi-même. En effet, en disant que j'ai échoué, je ne mets pas en question la tentative d'identification elle-même ; autrement dit, je continue de considérer que les deux présupposés sur lesquels elle repose – notamment qu'il y a des textes littéraires et que la littérarité est un faisceau de propriétés linguistiques des textes en question – sont bien acceptables et mon honneur est sauf d'une certaine façon. Mais si la responsabilité de l'échec revient à ces deux présupposés ? Même si je n'y crois pas trop, il me faut analyser cette hypothèse, hypothèse développée par exemple par Morris Weitz dans un article célèbre publié il y a un peu plus de trente ans, article que je n'ai que feuilleté, distraitemment, à l'époque, le trouvant franchement aberrant. Lisons-le, avec toute la bienveillance possible. Avec toute la méfiance possible également.

S'appuyant sur l'histoire de l'esthétique, Morris Weitz affirme que, de Platon à nos jours, on a essayé de donner une définition *réelle*¹ de l'art (il parle de l'art en général, mais ce qu'il dit peut être appliqué à la littérature) et qu'on a invariablement échoué. S'il en est ainsi, ce n'est pas, selon lui, le résultat d'une difficulté intrinsèque comme, par exemple, la très grande complexité des oeuvres d'art, mais, dit-il, une conception fondamentalement fausse de l'art.

Écoutons-le : « [...] la théorie [...] *ne verra jamais* le jour en esthétique et [...] nous ferions bien mieux, en tant que philosophes, de substituer à la question : "Quelle est la nature de l'art?" d'autres questions, auxquelles les réponses nous procureront toute la compréhension de l'art à laquelle on puisse atteindre. [...] En pensant qu'une théorie correcte est possible, la théorie esthétique – toute entière – est erronée dans son principe parce qu'elle mésinterprète radicalement la logique du concept d'art. Sa thèse principale : que l'art est susceptible d'une définition réelle ou de quelque genre de définition vraie, est fausse. Sa tentative de découvrir les propriétés nécessaires et suffisantes de l'art est logiquement mal venue pour la très simple raison qu'un tel ensemble de propriétés et, par conséquent, une telle formule à son sujet, ne verront jamais le jour. L'art, comme le montre la logique du concept, ne possède pas d'ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes; c'est pourquoi *une théorie de l'art est logiquement impossible* et non pas simplement difficile en fait »².

¹ Weitz entend par là une *définition réunissant les traits caractéristiques nécessaires et suffisants pour l'identification d'un objet donné* ; c'est exactement la même chose que notre auteur pensait quand il disait que les traits à la recherche desquels il s'était mis doivent caractériser les *textes littéraires, tous les textes littéraires et uniquement les textes littéraires* – *Cocon Erudițian*

² Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique » (« The Role of Theory in Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, XV) in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, p. 28 ; je souligne – *Cocon Erudițian*

Il y a là des affirmations très fortes, qui s'attaquent justement au projet qui m'a animé jusqu'à présent. C'est la raison d'ailleurs qui m'a fait donner cette longue citation. Quels sont les arguments de Weitz ? En tant que définitions réelles, en tant donc que *descriptions positives* de l'art, ces théories¹ devraient être ouvertes à la vérification, autrement dit à la falsification. Or, si on l'en croit (et toutes mes tentatives jusqu'à présent en témoignent, je dois l'avouer), elles sont circulaires, incomplètes, non testables, pseudo-positives, etc. C'est peut-être, dit Weitz, parce qu'elles s'appuient sur un concept inadéquat de l'art, sur un concept « réel », sur l'idée qu'il y aurait une *essence de l'art*, c'est-à-dire un certain nombre de caractéristiques que toutes les oeuvres d'art *partageraient*. Ne disais-je pas, à maintes reprises, que les traits constitutifs de la littérature doivent caractériser *tous* les textes littéraires ?

Quelle sorte de concept serait, selon Weitz, le concept d'art ? Wittgensteinien² convaincu, il affirme qu'on devrait penser le concept d'art comme Wittgenstein pensait celui de jeu. Ce dernier affirme, en effet, que, au lieu de se dire qu'il *doit* y avoir quelque chose de commun entre jeux d'échiquier, jeux de cartes, jeux de balle et Jeux Olympiques, pour ne s'en tenir qu'à ceux-ci, et d'essayer d'identifier cette *essence commune*, on devrait plutôt *regarder pour voir* s'il y a vraiment quelque chose de commun entre eux. Et si on *regarde* un nombre suffisamment grand de jeux, on *voit* qu'il n'y a pas de trait qui leur soit commun mais seulement

¹ Weitz inventorie quatre groupes de théories esthétiques : les théories « *formalistes* » (l'essence de l'oeuvre d'art serait une combinaison unique de certains éléments, qu'on peut spécifier, pris dans leurs relations) ; les théories « *émotivistes* » (pour lesquelles l'art est l'incarnation d'une émotion) ; les théories « *intuitionnistes* » (pour lesquelles l'art est une prise de conscience, non conceptuelle, de l'individualité unique des choses) ; et, enfin, les théories « *organicistes* » (pour lesquelles l'art est une classe de tous organiques consistant en éléments discernables, bien qu'inséparables, pris dans leurs relations de causalité efficiente, présentés en quelque médium sensible) – *Cocon Erudițian*

² On se rappellera que Wittgenstein refusait tout essentialisme – *Cocon Erudițian*

des *plages de similitudes*. Le football, le poker, la course à obstacles et le tennis ont ceci de commun que ce sont des jeux d'affrontement (on les joue à plusieurs et il y a toujours un ou plusieurs gagnants et un ou plusieurs perdants), ce qui n'est nullement le cas du solitaire ou d'un casse-tête chinois, sans que nous puissions pour autant refuser à ces derniers le statut de jeu. Football, poker, tennis et solitaire auraient en commun non pas un ensemble de traits qu'on retrouverait dans chacun d'eux, mais ce que le philosophe appelle un « air de famille ».

Un enfant peut avoir les yeux bleus de son père et le front haut de sa mère alors que la mère et le père ont le menton plutôt volontaire : les trois auront toutefois un « air de famille », bien qu'ils ne partagent pas les mêmes traits. Pour qu'il y ait « air de famille », il suffit donc que les membres d'une classe présentent, deux par deux au moins, *des plages de similitudes*.

Il en va de même des arts, selon Weitz. Il n'y a pas de commune mesure entre l'art du mime et l'art du poète, par exemple, le premier ayant recours aux gestes, le second au langage¹. Mais le premier partage une *certaine* « plage de similitudes » avec le théâtre (pantomime et théâtre sont entre autres des arts du geste), qui, lui, partage une *autre* « plage de similitudes » avec la littérature (le recours au langage). Même à l'intérieur d'un seul et même art on se voit contraint de faire des remarques du même type : un sonnet « italien » doit avoir quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets et quatre rimes, dont les rimes *a* et *b* ne peuvent apparaître que dans les quatrains et les rimes *c* et *d* dans les tercets, etc. ; ce qui n'est nullement le cas de la ballade. D'autre part, sonnet et ballade sont versifiés, ce qui n'est nullement le cas du roman moderne. Ce n'est pas non plus le cas du poème en prose. Par ailleurs, entre ce dernier et le sonnet ou la ballade, il y a des simi-

¹ Ces exemples ne se trouvent pas dans l'article de Weitz ; je crois que c'est Mitru Perea, l'auteur de cette étude, qui les a inventés, dans l'esprit de Weitz, et je l'en félicite car cela montre qu'il est de bonne volonté et qu'il s'efforce de penser *avec* un auteur dont les opinions sont diamétralement opposées aux siennes— *Cocon Erudițian*

litudes au niveau, par exemple, de l'organisation du signifié, etc. : il y a donc continuité sous certains aspects entre ces trois formes de poésie, d'une part et, d'autre part, sous certains autres aspects, entre le poème en prose et le roman. Ils ont tous un « air de famille » sans qu'il y ait pour autant une quelconque « essence » qui s'incarnerait en *chacun* d'eux.

Le concept d'art (et par conséquent celui de littérature aussi) serait donc un concept *ouvert*. Ou plutôt un concept qu'on *devrait considérer comme* ouvert. « Un concept est ouvert si ses conditions d'application peuvent être amendées et corrigées; c'est-à-dire si on peut imaginer ou établir une situation ou un cas qui ferait appel à quelque espèce de *décision* de notre part, en vue soit d'étendre l'usage du concept de façon à le couvrir, soit de clore le concept ou d'en inventer un nouveau pour traiter le nouveau cas et sa nouvelle propriété »¹.

On peut définir l'« ouverture » d'un concept d'une façon encore plus brutale : un concept est ouvert si on peut décider à un moment donné de l'utiliser en référence à un objet qui n'a que de vagues ressemblances avec les objets auxquels on l'a jusque-là appliqué communément. Voire *aucune*. Et, suite à cette décision carrément arbitraire, les propriétés singulières de cet objet compteront désormais comme référence pour l'établissement d'une nouvelle plage de similitudes. Les propriétés invoquées par un concept ouvert ne sont ni nécessaires, ni suffisantes pour saisir une quelconque essence, latente ou manifeste : ce sont là autant de « critères de reconnaissance »² des œuvres d'art, critères qui ne sont eux non plus ni nécessaires ni suffisants.

¹ *Op. cit.*, p. 32.

² « Qu'est d'abord la logique de l'énoncé "X est une œuvre d'art" quand c'est un énoncé descriptif? Quelles sont les conditions sous lesquelles nous ferions correctement un tel énoncé? Il n'y a pas de conditions nécessaires et suffisantes, mais il y a des conditions qui consistent en des plages de similitudes, c'est-à-dire des faisceaux de propriétés dont aucune ne doit être présente, mais dont la plupart le sont, quand nous décrivons des choses comme œuvres d'art. J'appellerai ces conditions les "critères de reconnaissance" des œuvres d'art » – *ibid.*, p. 36.

Lorsque Marcel Duchamp, pour prendre un exemple à coup sûr extrême, expose en 1912 sa célèbre *Fontaine* – un urinoir acheté dans un magasin, affublé d'un titre et signé –, l'objet en question ne ressemblait en rien aux autres objets exposés, excepté le fait d'être lui aussi un artefact (mais cette propriété, il la partageait également avec les chaussures des visiteurs, avec leurs chemises aussi bien qu'avec les locomotives, les allumettes, etc.). Toutefois, lui et les visiteurs ont décidé qu'en dépit de tout cela c'était une oeuvre d'art (même si, pour ces derniers, c'étaient une oeuvre d'art *scandaleuse*¹).

Je disais que, selon Morris Weitz, on *doit* ou plutôt on *peut* considérer le concept d'art comme un concept ouvert. Mais là où il y a obligation il y a également transgression. En l'occurrence, on peut ne pas le considérer comme un concept ouvert. On peut le « forclure ». Pourquoi y aurait-il, selon Weitz, obligation à ne pas le faire ? Au nom de quoi pose-t-il cette obligation ? Au nom, dit-il, de l'art *vivant* : « le caractère très expansif, aventureux de l'art, ses changements incessants et ses nouvelles créations, font qu'il est logiquement impossible² de garantir un ensemble de propriétés

¹ Certains des messieurs qui ont visité l'exposition en question avaient peut-être visité aussi, au préalable, les toilettes, où ils avaient sans doute vu des objets identiques à celui exposé par Duchamp. Pourtant, ils n'ont pas ressenti devant *ces* objets la sainte indignation qu'ils ont éprouvée devant la *Fontaine*. Pourquoi ? Si on suit la logique de Weitz, c'est que, d'une part, ils considéraient que le concept d'oeuvre d'art est un concept clos (ils avaient certaines idées de ce qu'un objet *doit* être pour être considéré comme une oeuvre d'art) et que, d'autre part, on les obligeait à adopter à l'endroit d'un objet n'ayant aucune des qualités requises, à leurs yeux, pour qu'il y ait art une attitude, disons vite, esthétique. Que, depuis, *Fontaine* figure dans la plupart des albums d'art moderne, voilà qui semble donner raison à Weitz : le concept d'art paraît bien être un concept ouvert – *Cocon Simplifian*

² Toute réflexion faite, Weitz a tort de parler d'une impossibilité *logique* – l'impossibilité logique d'un concept réel de l'art. Il s'agit là plutôt d'un parti pris, un préjugé des Temps Modernes : le parti pris d'*originalité*. Une règle d'or de la tragédie classique, par exemple, était

déterminantes »¹. On peut, certes, dit Weitz, « forclorre » des sous-concepts du concept « art ». Le concept de « tragédie classique », par exemple, ou de « drame larmoyant » ou encore de « poésie symboliste », etc. On peut les forclorre parce que ce sont là des pratiques du passé, des pratiques déjà mortes, désormais improductives. Mais essayer de le faire pour le concept d'« art », en général, ou de « littérature » – ou encore de poésie, de roman, de tragédie, de comédie, etc. – est « ridicule puisque cela forclôt les conditions mêmes de la créativité »². Autrement dit, si l'on essayait de fermer le concept d'art, on bloquerait toute possibilité de nouveauté, toute possibilité d'originalité et la production artistique « vivante » serait un permanent retour du même, répétition, reproduction.

Tout compte fait et bien qu'elle ait à première vue l'air bizarre, la théorie de Morris Weitz me semble défendable. Et acceptable. Elle me semble de toute façon plus défendable que ce que j'ai soutenu jusqu'à présent parce qu'elle évite les écueils sur lesquels j'ai échoué, pour employer son terme. Si je comprends bien, je me suis mal pris jusqu'à présent en supposant qu'il y a une *essence* de la littérature, dont chaque oeuvre particulière ne serait que l'incarnation³, et que je dois renoncer à cette idée. Qui plus est, cette théorie ne rend pas entièrement caduc ce que j'ai défendu jusqu'il y a très peu et mon honneur est donc, je le répète, sauf. En effet, si

l'imitation : les Anciens ayant déjà tout fait, et parfaitement, et il serait donc vain, voire stupide d'essayer d'innover, d'essayer de produire quelque chose de nouveau. Pour eux, le concept de tragédie était un concept clos et, s'il avait vécu à l'époque, Weitz n'aurait peut-être pas pensé à la nécessité de l'« ouvrir » pour permettre l'apparition de nouvelles formes de tragédie – *Cocon Erudițian*

¹ *Op. cit.*, p. 34.

² *Ibidem*.

³ Certains de mes élèves (et je pense à Vladimir Propp, par exemple, avec sa *Morphologie du conte*, ou à des structuralistes des années '60, tels que Roland Barthes ou Tzvetan Todorov) sont allés jusqu'à affirmer que la théorie littéraire doit reconstruire la structure (=l'essence) du texte littéraire avec toutes ses possibilités, que celles-ci aient été ou non réalisées par les oeuvres concrètes – *Mitru Perea*

l'on pense comme Weitz, ou avec lui, on devrait dire qu'il n'est pas exclu qu'on *décide* à un moment donné que les *seuls* textes se caractérisant par une certaine organisation linguistique – le parallélisme de Jakobson, par exemple, dans la mesure où il est vraiment possible – *sont* des textes *littéraires*.¹ La seule précaution à prendre serait de ne pas prétendre qu'il s'agit là d'une quelconque *essence* de la littérature.

Tout au début de cette enquête, je prétendais que les textes littéraires ont une existence forte et j'ajoutais que si, par malheur, l'ensemble des humains en venaient à disparaître (et avec eux les différents états mentaux qui peuvent les caractériser), les textes littéraires, eux, continueraient d'exister. Je dois renoncer à cette idée et dire que les textes littéraires ont une existence plutôt faible. Qu'ils existent un peu comme Dieu, c'est-à-dire comme l'objet corrélatif d'un état intentionnel : *si cet état venait à disparaître, ils s'évanouiraient à leur tour !*

La position de Weitz nous invite donc à adopter un style de pensée pour ainsi dire *faible*², sans prétentions totalisatrices. À fondement faible, *pensée faible* : s'il n'y a pas de traits nécessaires et suffisants pour qu'il y ait littérature, s'il n'y a pas d'« essence » de la littérature, la pensée qui doit en rendre compte doit être moins tendue qu'elle ne l'était, moins crispée par la volonté d'arriver à des idées claires et distinctes s'enchaînant avec nécessité et enchaînant ainsi, dans les maillons de la raison, ce dont elle parle, la « littérature » en l'occurrence.

Je m'en rendais peut-être vaguement compte en commençant cette enquête déjà longue – et en tout cas peu fructueuse jusqu'à présent – lorsque je commentais le paradoxe de Pompiliu Eliade et me demandais si nous ne sommes pas inconsciemment conscients du fait que notre savoir littéraire n'est pas de part en part savoir mais illusion de savoir, simple opinion. Je dirais maintenant quel-

¹ En fait, c'est arrivé à plusieurs reprises – *Cocon ErudiŃian*

² Le terme a été proposé par Gianni Vattimo dans Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti (éd.), *Il Pensiero debole*, Milan, Idee – Feltrinelli, 1983 (tr. roum. *Gîndirea slabă*, Constanța, Pontica, 1998).

que chose de légèrement différent, notamment qu'au début je pensais pouvoir raisonner sur la littérature et que si je pensais pouvoir le faire c'est que je supposais qu'il y a une raison pour qu'elle soit ce qu'elle est et que cette raison était compréhensible, rationnelle. Or, ce que Weitz avance c'est qu'il n'y a aucune raison raisonnable, si j'ose dire, qui nous incline à décider à un moment donné que tel ou tel objet est une oeuvre d'art.

Cette pensée faible ne cessera pas de se poser la question *qu'est-ce que la littérature ?*, mais n'essayera plus d'aboutir à un inventaire exhaustif des prétendus traits nécessaires et suffisants pour qu'il y ait littérature se contentant de la réponse suivante : la littérature est ce qu'on a décidé de considérer comme étant de la littérature. Ce qui n'est pas grand-chose, à première vue tout au moins. Mais même peu éclairante, cette réponse fait surgir plusieurs questions, assez importantes. Est-ce qu'on a depuis toujours et partout décidé de la même manière ? Dans le cas d'une réponse affirmative, on pourrait mettre cette constance au compte d'une certaine préférence irrationnelle mais « naturelle » des hommes ou tout au moins de la plupart des hommes pour un certain type de textes, comme vivre pendus aux solives semble être la préférence naturelle mais irrationnelle des chauves-souris. Dans le cas d'une réponse négative, on devrait se demander qui est cet *on* qui décide de ce que c'est que la littérature, comment il le fait, comment il se fait que les autres acceptent sa décision, etc.

Essayons donc de voir si on a partout et toujours décidé de la même manière et, comme je n'ai pas trouvé d'histoire des classifications des textes littéraires, je propose qu'on examine une histoire des classifications des arts en général, la littérature n'en étant, n'est-ce pas ?, qu'une sous-classe.¹

¹ Ayant à son tour des sous-classes : poésie, roman, théâtre.

*Chapitre X, dans lequel on assiste à la deuxième intervention de
Cocon Eruditian au sujet cette fois de ce qu'il appelle une
« révolution du regard »*

Le « n'est-ce pas ? » de la dernière phrase de Mitru Perea à peine prononcé et je commence déjà à douter de son bien-fondé, de l'évidence sur laquelle il s'appuie. Il nous a semblé jusqu'à présent évident de parler de la poésie comme d'un exemple *typique* de littérature et de la littérature comme d'une sous-classe de l'art. Or, dès que Mitru Perea a évoqué l'histoire de la classification des arts je me suis rappelé une affirmation de Wladyslaw Tatarkiewicz, à laquelle je n'ai pas prêté au début beaucoup d'attention, tant elle me semblait dépourvue d'intérêt, affirmation conformément à laquelle il n'y a pas de commune mesure entre ce que nous appelons « poésie » et « art » et ce que les anciens Grecs rangeaient sous la rubrique des « arts », au pluriel.

Qu'est-ce qu'un art pour les Anciens? Le terme vient du latin *ars*, qui était en gros l'équivalent du grec *τέχνη*. Or, « *techné* en Hellade, *ars* à Rome et au Moyen Âge, et même au début de l'ère moderne, pendant la Renaissance, signifiaient surtout savoir-faire, l'habileté de produire un quelconque objet, un monument, un navire, un lit, un vase, un vêtement aussi bien que la science de commander une armée, de persuader l'auditoire »¹.

Qui plus est, *τέχνη* était un mode particulier du *ποίησις*, production, faire-venir au monde, dans ce qui est : l'art *complétait* ce qui est, pour parler avec Aristote. La production n'était pas l'af-

¹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, 1981, p. 51.

faire des seuls artisans et artistes, mais aussi de la nature¹ : l'apparition des fleurs sur une branche d'abricotier était toujours ποιησις, production, venue dans la présence, dans le présent, avènement. Les cothurnes qui sortaient des mains d'un cordonnier de même. Une maison, des armes, une théorie également. Entre fleurs, cothurnes, armes, poèmes, théorèmes, il n'y avait pas de différence fondamentale : c'était là autant de pro-duits, autant de choses conduites à la présence, dans la présence.²

L'art était donc faire-venir et simultanément savoir-faire³, avec un accent particulier toutefois sur le second terme. Pour Aristote il était « la disposition permanente à produire conformément à un raisonnement exact ». Pour Thomas d'Aquin c'était « *recto rationi factibilium* », « la raison correcte du faisable ». En reculant dans le temps jusqu'au stoïcien Kleantes on apprend qu'il était « la capacité de tracer une voie ». D'ailleurs, pour l'ensemble des stoïciens à la base d'un art il y avait un système de règles, qu'ils désignaient brièvement comme « le système ». Ce dernier terme figure aussi dans la définition qui, selon Tatarkiewicz, aurait été acceptée dans l'espace européen depuis les Grecs jusqu'au XVII^e siècle et même plus tard (il cite même le dictionnaire de termes philosophiques de Lalande, mais il précise toutefois que cette définition y figure à titre historique) : *Ars est systema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eundemque finem tendentium* », « l'art est le système de préceptes universels, compatibles, tendant à une seule et même fin »⁴.

Certes, si les Grecs et leurs successeurs ne voyaient pas de différence *fondamentale* entre navires, chaussures, guerres et théorèmes,

¹ L'auteur semble avoir pris pour guide ici Martin Heidegger, « La Question de la technique » in *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 16 et suiv.

² Ça me semble assez obscur – *Chir Onoccephalos*

³ Je comprends maintenant la note 3, p. 8 de *Cocon Erudițian* où il disait que les anciennes poétiques étaient du type *faites...*, *ne faites pas...* – *Cocon Simplițian*.

⁴ *Op. cit.*, p. 52 – *Cocon Simplițian*.

tout étant pro-duction réglée, ils les distribuait quand même dans des classes différentes en faisant jouer des critères qui, bien que d'une grande diversité en apparence, avaient tous ceci de commun qu'ils ne s'appuyaient pas sur les propriétés physiques des objets qu'ils distinguaient, mais sur les activités aboutissant à leur production.

Entre la production réglée d'un théorème ou d'une tragédie, d'une part, et la production d'un char, d'une inscription tombale en vers ou d'une paire de sandales, d'autre part, la seule différence était, pour certains Anciens, que dans le premier cas la production n'exigeait pas d'effort physique alors que dans le deuxième cas elle demandait un tel effort. De ce point de vue, une sandale et un texte versifié étaient indiscernables : dans un cas comme dans l'autre on assemblait des matériaux (les mots pris dans leur matérialité – sonorité, apertures, longueur, etc. d'une part, des pièces de cuir d'autre part) dont le maniement exigeait de l'effort musculaire, ce qui n'était pas le cas lorsqu'on créait une tragédie ou on inventait un théorème, les matériaux sur lesquels on travaillait dans ce dernier cas étant, soutenait-on à l'époque, des représentations, donc des matériaux immatériels pour ainsi dire, des matériaux dont la « manipulation » n'exigeait évidemment pas d'effort musculaire.

Les arts pouvaient encore se distinguer selon les modifications qu'ils produisent – ou qu'ils ne produisent pas – dans le monde : il y avait en premier lieu les arts *théoriques*, les arts qui ne modifient en rien ce sur quoi ils portent – l'astronomie, par exemple, qui se borne à scruter le ciel, à examiner les astres, sans que le regard y change quoi que ce soit ; il y avait ensuite les arts *pratiques*, ceux qui, bien que consistant en une action bien réelle, ne laissent rien derrière eux, une fois l'action achevée – la danse, par exemple ; il y avait enfin les arts *poietycae*, ceux qui, une fois l'action terminée, laissent subsister dans le monde un objet – l'agriculture, la sculpture, la peinture, la guerre (qui laisse après elle des cadavres), la poésie, etc.

Les arts pouvaient encore se diviser en tenant compte de leur utilité : il y avait les *artes maximae*, notamment la politique et la

guerre, arts hautement utiles car ils ont pour but le bonheur des habitants de la cité et respectivement leur survie ; il y avait ensuite les *artes mediocrae*, les arts intellectuels, dont ce que nous nommons sciences, mais aussi la tragédie, l'éloquence ; et il y avait enfin les *artes minores*, arts manuels et vulgaires tels que la peinture, l'agriculture, la sculpture ou l'athlétisme.

Dans la synthèse, tardive, de Plotin, qui a pour critère le degré de spiritualité des divers arts, on rencontre cinq classes : les arts producteurs d'objets physiques (l'architecture, par exemple : c'est l'art le moins spirituel, l'architecte ne faisant, selon les Anciens, qu'entasser des pierres) ; les arts qui collaborent avec la nature (la médecine et l'agriculture, entre autres ; ce sont là des arts un peu plus spiritualisés, car ils s'appuient sur un certain savoir issu de l'observation de la nature) ; les arts qui imitent la nature (la peinture) ; les arts qui améliorent et / ou ornent les actions humaines (la politique, la rhétorique) ; les arts purement intellectuels (la géométrie, l'astronomie).

Tout au long du Moyen Âge, les choses ne changent pas. On ne change pas radicalement. Il y a en tout et pour tout quatorze arts, qu'on peut diviser en deux groupes : d'un côté, les *artes liberales*, constitués du *trivium* (réunissant les *artes rationales* ou *sermonicales* : la grammaire, la rhétorique et la dialectique) et du *quadrivium* (réunissant les *artes reales* : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique) ; de l'autre, les arts *mechanicae*, notamment le *lanificium* (l'art de produire des vêtements), l'*armatura* (l'art des armes, des maisons, des outils), l'*agricultura*, la *venatio*, la *medicina*, la *navigatio* et la *theatrica* (ou *scientia ludorum*)¹. Les arts libéraux sont, à l'évidence, ceux qui n'exigent pas d'effort physique, alors que les arts mécaniques exigent un tel effort. Les arts réels sont les arts théoriques, ceux qui ne laissent pas de trace dans le monde, alors que les arts mécaniques (et inférieurs) sont ceux qui modifient le réel.

¹ C'est une classification de Hugues de Saint-Victor, auteur du XII^e siècle – *Cocon Eruditian*

Ce qu'il y a d'étonnant, de déconcertant même, dans ces classifications c'est que ce que nous autres Modernes nous nommons arts¹ – poésie, musique, peinture, sculpture, etc. –, ce que nous percevons comme formant un tout homogène *ne l'a pas été pour tout le monde* (chez Quintilien, par exemple, la danse fait partie des arts pratiques alors que la peinture figure parmi les arts *poietycae* ; ou, chez Cicéron, la poésie et l'éloquence sont rangées parmi les arts *mediocrae*, alors que la peinture, la sculpture et la musique parmi les arts *minores*) et que ce que d'autres perçoivent ou ont perçu comme un tout ne l'est pas pour nous².

Les Grecs – et ensuite les Romains et les Européens prémodernes – portaient sur les choses un regard légèrement décalé par rapport à celui de l'Européen moderne, un regard tourné vers le mouvement de production de ce quelque chose qui complétait le réel et qui produisait à son tour quelque chose, un effet, vers l'avènement de la chose, alors que pour un moderne ce qui compte est le produit même. Le monde des Grecs était, de ce point de vue, plutôt dynamique alors que le nôtre est plutôt statique, au sens que les Grecs faisaient attention au venir et au faire-venir et fluidifiaient de cette manière le monde, alors que nous paraissions être fascinés plutôt par ce qui *est là*, devant nous, quel que soit le processus qui a présidé à son avènement, à son apparition, et ainsi nous solidifions le monde.

Retenons de tout ce que je viens de dire qu'il n'est pas du tout « naturel » que nous pensions qu'un poème, un tableau et une pièce musicale constituent une classe homogène et revenons à l'historique retracé par Tatarkiewicz pour constater que, brusquement, fin XVII^e et commencement du XVIII^e siècle, il y a une énorme mutation, un véritable « changement de paradigme » (pour employer un terme de Thomas Kuhn), changement dont le premier symptôme semble avoir été le titre d'un ouvrage de 1690 de Charles Per-

¹ Il s'agit en fait de ce que nous nommons beaux-arts – *Cocon Simplifian*

² Pour nous il n'y a évidemment pas de commune mesure entre la guerre, l'éclosion d'une fleur, la composition d'une tragédie et l'élaboration d'un théorème – *Cocon Adevărovici*

rault¹ : des « arts » qui, jusque-là, n'avaient pas de commune mesure et étaient distribués dans des cases différentes du tableau du monde que s'étaient fait les Anciens se retrouvent réunis sous une seule et même rubrique, celle des *beaux-arts*², concept qui semble définitivement accepté un demi siècle plus tard, plus exactement en 1757, lorsque Charles Batteux publie *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, ouvrage vite devenu célèbre et dont le titre est tout aussi important que le contenu, sinon davantage, car non seulement il signale que l'existence d'un groupe homogène de « beaux-arts » est désormais quelque chose de communément admis mais aussi que cette existence a à sa base un fondement, un « principe » (l'imitation de la nature, en l'occurrence)³.

Si Batteux et ses continuateurs sont d'accord pour ce qui est de l'existence des « beaux-arts », pour ce qui est des arts proprement dits qui doivent être rangés sous cette rubrique ils hésitent encore beaucoup. Pour Batteux il y a cinq arts, notamment la musique, la poésie, la peinture, la sculpture et la danse. Faut-il leur ajouter l'architecture et l'éloquence ? Batteux ne le fait pas, mais d'autres le feront, en concurrence d'ailleurs avec le théâtre ou l'horticulture. Peu à peu prend corps et se généralise l'idée qu'il y aurait en tout et pour tout sept arts (auxquels le XXe siècle ajoutera un huitième, le cinéma).

Ce qu'il y a de remarquable dans la mutation qu'on enregistre au XVIII^e siècle, et qui est l'équivalent d'une invention, ce n'est pas seulement que l'attention se déplace de la production vers le produit, comme je le faisais déjà remarquer, et qu'on devient par là des *spectateurs* (alors que les Anciens étaient plutôt des agents et des patients), mais aussi et surtout qu'on identifie dans ces objets

¹ *Cabinet des beaux-arts*.

² En anglais on hésite à l'époque entre *polite arts*, ensuite *elegant arts* et *fine arts* – *Cocon Erudition*

³ Selon Tatarkiewicz, « la définition de Batteux a été l'événement le plus important de l'histoire européenne de la classification des arts » (*Op. cit.*, p. 112).

quelque chose de commun, un *ensemble de qualités sensibles*¹ réunies sous un dénominateur commun, le *beau*². Qui plus est, à la différence des Anciens et de l'Européen prémoderne, l'organe qui est censé percevoir le beau n'est plus l'intellect, comme on l'avait pensé des siècles, voire des millénaires, mais la sensibilité, *les sens* : le beau est ce qui *plaît* non pas à l'intellect, mais aux sens.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler dans ce contexte que le concept d'esthétique (qui allait avoir une belle carrière) est contemporain de ce changement de paradigme³ et que la nouvelle science construite autour de lui s'appuie sur la réhabilitation des sens, dont le responsable est, paradoxalement, non pas un sensualiste comme Locke mais Leibniz, avec ses « petites perceptions » (concept dont la carrière, moins connue, est tout aussi remarquable⁴).

On se rappelle que, vu que leur nature est de représenter et qu'il n'y a aucune raison pour que cette représentation soit limitée par quoi que ce soit, les monades représentent l'ensemble de l'Univers ; mais, d'autre part, vu qu'aucune monade n'est Dieu, la représentation détaillée de cet Univers ne peut être, à divers degrés,

¹ C'est un présupposé qui se trouve aussi à la base de la poétique.

² Il va sans dire que le *beau* n'est pas, en tant que concept, une invention de la modernité, mais ce qu'il y a de remarquable lors de cette mutation c'est que la perception du beau cesse d'être considérée comme l'œuvre de l'intellect pour devenir celle des sens – *Cocon Simplițian*

³ En effet, c'est en 1750 que Alexander Gottlieb Baumgarten publie le premier volume de son *Aesthetica* (le second allait paraître en 1758), ouvrage qui non seulement lance un concept nouveau, celui d'*esthétique*, mais aussi – et cela confirme ce que l'auteur dit de l'organe de la perception du beau – crée un domaine de connaissance nouveau, celui de ce qu'il appelle « les produits des sens », les « œuvres d'art » – *Cocon Adevărovici*

– En fait, il avait déjà publié un premier texte sur ce sujet, les *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) – *Cocon Erudițian*

⁴ Je ne vois pas trop à quoi l'auteur fait référence. S'il pense par hasard à l'invention de l'inconscient, je crois qu'il exagère – *Cocon Erudițian*

que confuse : chaque monade aura une perception plus distincte des objets qui sont plus près d'elle ou plus grands par rapport à elle, et moins distincte des objets plus lointains et plus petits. La différence entre les diverses monades – et c'est là quelque chose d'extrêmement important – n'est pas dans l'objet de la perception (ou de la représentation) mais dans le degré de clarté (ou d'obscurité) de la perception.

On se rappelle également que, aux yeux de Leibniz, nous sommes des agrégats de monades : il y a en nous une monade centrale, – l'âme –, et d'autres monades qui forment notre corps, avec ses organes, ses sens, etc. Comme la différence, disions-nous tout à l'heure, entre les monades n'est pas de nature mais de degré, il résulte que, de la même manière que notre « âme » aboutit à une certaine image « claire » de l'ensemble de l'univers, image que nous appelons connaissance, nos sens aussi « connaissent » le monde, à cette différence près que le savoir qui se forme dans les sens est plus obscur. Et de la même manière qu'il y a une science de ce qu'on allait appeler désormais la connaissance intellectuelle, « je ne doute pas, affirme Baumgarten, qu'il puisse exister aussi une science susceptible de guider la connaissance inférieure, en d'autres termes, une science de la connaissance sensible. » Cette science du « concept sensible »¹, c'est l'esthétique.

J'avoue, je le disais déjà, que cette mutation inaugurale des Temps modernes est quelque chose de déconcertant pour moi, et surtout d'inquiétant, parce que tout cela m'incite à penser qu'il n'y a pas de données immédiates de la conscience. Et ce non seulement dans le sens où mon illustre contemporain Kant disait que le monde-pour-moi dépend de la structure de mon intellect, ce qui ne serait pas vraiment grave car cela n'exclurait pas la possibilité des gens de se comprendre entre eux vu qu'il considérerait que cette structure était la même pour tous : si ce que Kant dit était vrai, les

¹ C'est la manière dont il définit le beau : en tant que concept il est général, comme les concepts de l'entendement ; sensible, il est particulier, unique, comme toute chose qui tombe sous les sens – *Cocon Simplitian*

anciens Grecs et les Européens modernes auraient « construit » des objets identiques. Or, le fait qu'ils « découpent » d'une manière tout à fait différente la réalité incite à penser que non seulement le monde-pour-moi dépend de la structure de mon intellect mais aussi que l'intellect lui-même serait pour ainsi dire façonné par quelque chose qui le transcende, notamment par la culture dans laquelle il fonctionne, qu'il enrichit mais qui, fondamentalement, l'aveugle à certains aspects de la réalité et ne lui fait voir que certains autres aspects. Si, comme je disais tout à l'heure, le regard des Grecs favorisait le mouvement de production, c'est que ce regard s'enracinait dans une autre « culture », dans un autre ensemble de pré-supposés, dans une autre « tradition » de pensée,¹ *incommensurable avec la nôtre*.

« Tout le monde ne vit pas dans le même monde », affirme Feyerabend², et ce non seulement au sens que les mêmes choses apparaissent différemment à ceux qui entrent en contact avec elles (le garde forestier ne voit pas la forêt de la même façon que le citadin qui s'y promène), mais dans celui aussi que *le monde n'est pas peuplé des mêmes choses et des mêmes événements* pour tout le monde. « Il y a différents événements, et non seulement différentes apparences des mêmes événements. Les différences deviennent évidentes quand nous nous déplaçons dans une culture étrangère ou une période historique lointaine. Les dieux grecs jouissaient d'une présence vivante ; ils "étaient là". Aujourd'hui on ne les trouve plus nulle part »³. En échange, aujourd'hui il y a quelque chose qui n'existait *pas* à l'époque de Platon : les beaux-arts, et ce bien que les Grecs aient produit des sculptures, des temples, des poèmes épiques et des tragédies. C'est que le « regard » qu'ils posaient sur ces statues, sur ces temples, poèmes, etc. n'y voyait pas le « concept sensible » que les Européens ont commencé à voir à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

¹ Le concept appartient à Paul Feyerabend, *Adieu la raison*, tr. fr., Éd. du Seuil, « Points. Sciences », 1989, p. 140 – 144 – *Cocon Erudiŭian*

² *Op. cit.*, p. 124.

³ *Ibidem*.

Témoin la manière très embarrassée dont un Quatremère de Quincy, partisan inconditionnel, à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècles, du retour aux Anciens, a pu vivre cette mutation¹. Manière très embarrassée, car, d'une part, il est radicalement du côté des Modernes vu qu'il n'y a pas pour lui le moindre doute que sculptures, toiles, pièces musicales, poèmes, etc. ont quelque chose de commun, notamment le beau, mais, d'autre part, il s'oppose de toutes ses forces à l'usage que les mêmes Modernes en font, usage visible dans ce nouveau dispositif de présentation des œuvres d'art qu'est le musée².

Toute œuvre d'art, dit-il, doit réunir la capacité de « plaire aux yeux et de flatter les sens », d'une part, et, d'autre part, la faculté de « plaire à l'âme et à l'esprit », par l'imitation des perfections de la nature³. S'il n'y avait que le premier type de plaisirs, il n'y aurait pas de différence entre les arts et le jeu. Qui plus est, les sens (et en premier lieu la vue) se lassent vite. Il s'ensuit que seules les œuvres qui procurent un plaisir *moral, intellectuel*, seules les œuvres qui éveillent en nous des idées, des sens multiples sont véritablement de l'art. Or, il n'y a pas de sens libre de contexte⁴. Lorsque, dit-il, Hérodote composait son histoire, il avait devant ses yeux le public des jeux olympiques et il la composait en vue de ce public, pour

¹ Remarquons au passage qu'il parle lui aussi de la mort des dieux grecs d'une manière qui aurait déterminé un Queneau à le traiter de plagiaire par anticipation : « Il n'existe plus pour [nos artistes] ce monde tout à la fois réel et imaginaire, ce peuple d'êtres abstraits, dont le corps ne devaient être que des enveloppes, si l'on peut dire, transparentes, de toutes les perfections immatérielles. Il est détruit pour eux cet empire des fictions... » – *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent l'impression* (1807), Fayard, 1989, p. 19.

² En effet, le Louvre ne devient le « Muséum central des arts » qu'en 1792 – *Cocon Adevărovici*

³ *Op. cit.*, p. 17

⁴ Je ne crois pas que *Cocon Erudițian* cite textuellement Quatremère de Quincy, car ce sont là des concepts du XX^e siècle – *Cocon Simplițian*

produire sur lui un *certain* effet. Il en est de même du véritable sculpteur qui, lorsqu'il façonne sa statue, la destine à un *certain* emplacement (à telle place publique par exemple) et à un *certain* public : pour lui, son ouvrage doit *faire* quelque chose, il doit produire un certain effet (moral). Et ce n'est que *ce* public qui peut, la regardant dans son cadre pour lequel il a été conçu et s'appuyant sur *ses* croyances, *ses* dogmes, *ses* « institutions pratiques » (croyances, dogmes et institutions variables d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre), saisir l'intention de l'artiste, la signification de la statue, le sens du bras élevé, etc. Or, en coupant cette statue du contexte physique et « moral » auquel elle était destinée et dans lequel elle pouvait faire de l'effet, en lui donnant pour contexte d'autres statues, d'autres oeuvres d'art, les musées « déhistoricisent », dirait Quatremère de Quincy aujourd'hui, les oeuvres et incitent le spectateur à ne faire usage que de son « sens externe » (la vue qui, on l'a vu, de tous nos sens, se lasse le plus promptement) et, par conséquent, à ne voir dans l'œuvre que la beauté physique, beauté comme chacun sait inférieure. Dans les salles du musée, la statue déplacée de l'Acropole cesse de produire quoi que ce soit et se contente d'*être*. Elle est, tout simplement, du marbre modelé. Lisons le passage suivant, peut-être un peu trop long mais sûrement instructif, dans lequel Quatremère de Quincy présente synthétiquement la position de l'amateur dans « ces rassemblements universels de productions de tout genre » que sont les musées¹ :

« La manie des collections, et l'abus des ouvrages qu'on destinerait à les grossir, ont pour inconvénient principal, d'enlever aux Arts ce qui est leur légitime patrimoine, de les déshériter, en quelque sorte, en les bannissant de tous les emplois politiques, religieux et moraux. Ce faux honneur fait aux objets qu'on enferme avec tant de respect les déprime dans l'opinion publique, plus qu'il n'en relève le prix. On s'habitue à en juger comme on juge d'un concours ; on distribue les rangs entre les artistes. On ne s'occupe plus qu'à comparer dessin avec dessin, couleur contre couleur. On

¹ *Op. cit.*, p. 37.

calcule les beautés et les défauts, on fait une *balance* pittoresque, et l'on place tout dans cette balance, excepté les raisons et les causes qui ont influé sur les qualités qu'on prétend soumettre au calcul. »¹

Entouré d'une multitude d'ouvrages « destitués d'emploi »² et réduits à de la matière façonnée, ignorant les croyances qui ont présidé à leur naissance et leur site d'origine avec ses particularités, l'homme moderne serait donc amené, selon Quatremère de Quincy, à ne tenir compte que de la seule *matière* de ces ouvrages et de la manière dont elle est façonnée. Si les Anciens avaient des vécus *moraux* intenses et accordaient de la valeur à ces ouvrages sur la base de ces vécus intellectuels, les Modernes doivent supposer que la valeur des mêmes ouvrages résulte de leur seule organisation formelle et du seul plaisir sensoriel qui en résulte. Autrement dit, le nouveau dispositif de présentation des *mêmes* oeuvres oblige les Modernes à faire l'hypothèse que « l'esthéticité », concept de leur invention, est immanente à l'oeuvre et les incite à se mettre à sa recherche.

« Tout le monde ne vit pas dans le même monde », disait tout à l'heure Feyerabend. Et il a parfaitement raison. Si la description que nous donne Quatremère de Quincy de la nouvelle situation est pertinente, et je crois que oui, les Modernes connaissent d'autres événements – notamment « l'émotion esthétique » – que ceux qui ont habité avant eux cette Terre. Nous n'allons toutefois pas le suivre jusqu'au bout et déplorer l'apparition du musée et les nouveaux usages des « œuvres d'art » qu'il a rendu possibles. Bor-

¹ *Op. cit.*, p. 38.

² *Op. cit.*, p. 33 ; lisons également le passage suivant : « qui fera connaître à l'esprit ce que signifient ces statues, dont les attitudes n'ont plus d'objet, dont les expressions ne sont que des grimaces, dont les accessoires sont devenues des énigmes ? Quel effet produit actuellement sur notre âme le marbre désenchanté de cette femme feignant de pleurer sur l'urne vide, qui n'est plus l'entretien de sa douleur ? Que me disent toutes ces effigies qui n'ont plus conservé que leur matière ? Que me disent ces mausolées sans sépulture, ces cénotaphes doublement vides, ces tombeaux que la mort n'anime plus ? », *ibidem*, p. 48.

nous-nous à constater qu'il a été conscient comme nul autre à l'époque qu'une « révolution du regard » venait de mettre fin à un régime de pensée ancien de plus de deux millénaires comme ce qu'on est convenu d'appeler la Révolution française venait de mettre fin à l'Ancien Régime politique, révolutions précédées l'une et l'autre, tout au long du siècle, de nombreux signes avant-coureurs. Cette révolution a consisté à « purifier » le regard qui se pose sur une toile, une statue, les événements qui se passent sur les tréteaux, etc. de tout intérêt politique, religieux ou intellectuel, pour parler comme Quatremère de Quincy. De tout ce qui est étranger à ce que les sens considèrent comme *beau*.

Une dernière remarque maintenant quant au mot « littérature ». Ce mot n'a pas eu toujours le sens que Mitru Perea semble lui avoir donné jusqu'à présent, cet ensemble constitué par la poésie, le roman, le théâtre et quelques autres genres.¹ Le mot *littérature*, lorsqu'il est employé au XVII^e siècle, par exemple, à une époque donc qui n'est pas vraiment très ancienne, a un tout autre sens que celui que nous lui donnons aujourd'hui. Le *Dictionnaire* de Furetière, par exemple, expliquait que *littérature* signifie « doctrine [=savoir], connaissance profonde des lettres [=livres, sciences] », « érudition ». Pour le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), « un homme de grande littérature » était un « homme de grande érudition », quelqu'un qui avait lu des livres en tout genre. Il est vrai qu'à l'époque de Furetière on enregistre la tendance d'isoler à l'intérieur de la classe des textes une sous-classe caractérisée par une beauté s'adressant à autre chose que l'intellect, témoin le fait qu'il mentionne l'existence du terme de *belles-lettres* (qui préfigure, comme construction, les *beaux-arts* de Perrault et amorce le regroupement qui va être opéré par *littérature*), mais Furetière proteste vigoureusement contre l'usage qu'on en fait : « On appelle les *Lettres humaines*, & abusivement les *belles Lettres*, la connoissance des Poètes & des Orateurs ; au lieu que les vraies *belles Lettres* sont la Physique, la Geometrie, & les sciences solides. » Ce n'est qu'après 1750, plus exactement à partir de 1764, lorsqu'on l'utilise, semble-

¹ Lesquels ? – *Cocon Simplifan*

t-il¹, pour la première fois avec un sens nouveau, celui de texte qui ne se borne pas à communiquer quelque chose mais présente aussi et surtout une dimension « esthétique », que le mot *littérature* commence à être de plus en plus utilisé pour désigner non plus l'ensemble des textes, mais exclusivement ceux qui sont « beaux ».

¹ Cf. *Le Lexis*, art. *littérature*.

Chapitre XI, dans lequel Mitru Perea propose, bizarrement, une théorie institutionnelle de la littérature

Je remercie Cocon Eruditian de son intervention bien savante. Lorsqu'il m'a interrompu, j'étais en train de tirer les conséquences de l'idée de Morris Weitz conformément à laquelle le concept d'art est un concept *ouvert* en disant que, si sa position est défendable (et elle l'est, incontestablement), on doit dire que la littérature est ce qu'on décide de considérer comme étant littérature. Je disais également que la première question à laquelle on devrait alors essayer de répondre est de savoir si tous les gens, depuis toujours et partout, ont décidé de considérer comme des œuvres d'art *les mêmes types* d'objets par une sorte de préférence non rationnelle mais qui répondrait à quelque chose comme la « nature humaine » (comme il est dans la « nature » des chauve-souris de passer leur vie pendus à des solives). Or, la réponse de mon éminent confrère est absolument négative : ce que *nous* appelons art n'existait purement et simplement pas pour les Anciens. L'« art » (aussi bien que la « littérature ») n'existe que dans *notre monde*¹, dans notre monde d'*Européens modernes*, les seuls à voir quelque chose de commun entre statues, toiles, danses et sonnets et les seuls à éprouver ce « je ne sais quoi » que nous nommons « émotion esthétique ». Il s'agit là d'une perception « non naturelle » et d'un vécu « non naturel », perception et vécu que nous partageons en vertu de ce que Cocon

¹ Pour le sens que je donne maintenant au mot « monde » je rappelle cette phrase de Feyerabend : « Tout le monde ne vit pas dans le même monde ».

Erudițian nommait tout à l'heure, avec bonheur, un « nouveau dispositif de perception ».

Or, une régularité de conduite qui n'est pas le résultat d'un déterminisme naturel constitue ce qu'on appelle depuis Émile Durkheim et ses élèves une *institution*. Une institution est un *ensemble de manières de faire obéissant à des règles*. Manger trois fois par jour, et non pas toutes les fois où l'on a faim, dire « bonjour ! » à ses voisins, même si on les déteste, attendre son tour chez le boulanger même lorsqu'on est pressé, voilà autant de manières de faire réglées. Autant d'institutions. Regarder quelque chose comme une œuvre d'art de même. C'est tout au moins vers une telle approche de l'œuvre d'art – et, implicitement, de la littérature – que nous avons été conduits. Et certains auteurs, qui ne comptent pas parmi mes élèves, s'y sont déjà engagés d'un pas ferme. Un George Dickie, par exemple. Suivons-le.

« Une œuvre d'art, affirme-t-il, dans le sens classificatoire¹, est 1) un artefact 2) auquel une personne ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art²) a/ont conféré le statut de candidat à l'appréciation »³. Et il ajoute : « Ce que la définition proposée suggère, c'est que de la même façon qu'une personne peut être désignée comme candidat à la présidence ou que deux personnes peuvent acquérir le statut de personnes mariées à l'intérieur d'un système légal et qu'une personne peut être élue président de la Rotary ou peut acquérir le statut de sage à l'intérieur d'une communauté, un artefact peut acquérir le

¹ Je comprends : il ne s'agit pas de savoir si c'est une oeuvre d'art *bonne* ou *mauvaise*, mais tout simplement de décider si un objet est une oeuvre d'art (bonne ou mauvaise) et non pas une voiture – Cocon Simplițian

² L'expression a été proposée par Arthur Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, 1964 ; une bonne partie de cet article est reprise et développé in *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), Seuil, 1989, p. 189 et suiv. – Cocon Erudițian

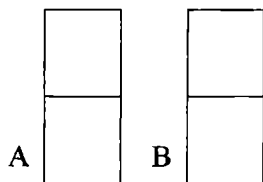
³ George Dickie, *Aesthetics. An Introduction*, The Bobbs-Merrill Company Inc., 1971, ch. 11 : « Art as a Social Institution », p. 101. V. également, du même auteur, *Art and the Aesthetics – An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974 – Cocon Erudițian

statut de candidat à l'évaluation à l'intérieur de ce que Danto appelle "le monde de l'art".

La définition proposée par Dickie et le commentaire qu'il ajoute nous incitent à poser plusieurs questions : qu'est-ce à proprement parler que le « monde de l'art » ? qu'est-ce que « conférer un statut » ? Et qu'est-ce qu'« évaluer » ? Comme pour ce qui est du monde de l'art Dickie se contente de citer un passage d'Arthur Danto, nous allons l'abandonner pour l'instant pour nous adresser directement à Danto. Surtout que ce dernier nous propose à un moment donné un personnage dont le nom me rappelle quelque chose : M. Testadura, « quelqu'un qui a son franc-parler, et philistin notoire ».

Le monde de l'art

Partons de l'une des expériences imaginées par Danto. On demande aux peintres A et B d'illustrer sur deux murs identiques d'une bibliothèque la première et, respectivement, la troisième loi de Newton. Les peintres s'exécutent et tracent chacun une ligne horizontale qui court d'un côté à l'autre du mur et est à mi-chemin du sol et du plafond. En voilà les résultats :



Étonnés par le fait que les deux fresques sont franchement *indiscernables*, car ils n'y voient que ce qu'il est d'ailleurs naturel de voir, notamment une ligne noire qui court du côté gauche du mur au côté droit et qui est à mi-chemin du plafond et du sol, les commanditaires demandent des explications. A explique que la ligne à travers l'espace est le chemin d'une particule isolée ; le chemin va

d'un bout à l'autre pour donner l'impression de continuer au-delà (si elle finissait ou commençait dans l'espace, la ligne s'incurverait) ; elle est à égale distance des bords inférieur et supérieur, car, s'il n'en était pas ainsi, ce serait dû à une force, ce qui est incompatible avec l'idée de chemin parcouru par une particule isolée. Quant à *B*, il affirme que la ligne en question est le bord d'une masse qui exerce une pression de haut en bas et qui rencontre une autre masse exerçant une pression de bas en haut.

Ces explications déclenchent la « transfiguration » de chacune des deux fresques. Si la ligne médiane de *B*, par exemple est un *bord* (une masse qui en rencontre une autre), nous devons regarder la moitié supérieure et la moitié inférieure du mur comme des rectangles et comme deux parties distinctes : la surface complète de la fresque n'est *pas* un seul espace, mais est plutôt constituée de deux espaces (ou de deux formes, ou d'une forme et d'une non-forme, etc.). Ce qui n'arrive nullement s'il s'agit d'une *ligne* qui traverse l'espace (*A*) : dans ce cas, l'aire de la fresque est une figure plane *au-dessus* de laquelle ou *sur* laquelle ou *au-dessous* de laquelle la ligne se situe (Danto imagine même que le point se déplace *au travers* de cette figure, hypothèse dans laquelle cette dernière cesse d'être une figure plane pour devenir une section transversale de l'espace absolu !). De plus, toujours dans *A*, les bords de la fresque ne sont pas les bords de l'espace, ce qui signifie que nous sommes dans le même espace que la ligne qui traverse la fresque ! Les mêmes bords, pour ce qui est de *B*, seraient les verticales des masses, « sauf que les masses ont quatre verticales de plus que n'en a le tableau lui même : ici les quatre verticales feraient partie de l'œuvre d'art qui ne feraient pas partie de l'objet réel. »¹ Et on pourrait continuer.

Arrêtons-nous pourtant pour nous poser deux questions. Première question : comment se fait-il que, lorsqu'on nous dit « cette

¹ *Op. cit.*, p. 191 – *Cocon Eruditian*

– Vraiment, je me sens un peu perdu – *Chir Onochephalos*

– Moi aussi. Franchement, je crois que l'auteur se complique trop – *Chir Simplitian*

ligne est un point qui se déplace » ou « cette ligne est le bord d'une masse qui... », ce mur barré de noir *est* ce point qui se déplace ou cette masse qui interagit avec une autre. Deuxième question : comment se fait-il qu'une seule et même chose réelle – cette ligne noire sur le mur blanc – *est* tantôt une chose et tantôt autre chose ? Dans les deux questions, ce qui fait problème est la copule « *est* » et le lecteur se doute bien, je crois, qu'il s'agit là d'une bien troublante question d'ontologie¹.

« Il y a un *est* figurant, de manière prédominante, dans les énoncés concernant les œuvres d'art et qui n'est ni le *est* de l'identité, ni de la prédication ; et il n'est pas non plus le *est* de l'existence, de l'identification »², précise Arthur Danto. C'est le *est*, continue-t-il, utilisé par l'enfant qui enfourche un bâton et qui dit, en se rapportant au bâton, « c'est un cheval » : il est clair qu'en disant ce qu'il dit, le gosse ne donne pas à *est* le même sens qu'il lui donnerait dans la même phrase énoncée en référence au mammifère ongulé de la famille des équidés qui a joué, dit-on, un si grand rôle dans les civilisations en tant que monture et bête de trait. Ce n'est pas le même sens car, d'une part, l'enfant doit savoir qu'en réalité le bâton n'est pas un cheval et, d'autre part, il doit avoir un certain savoir quant à ce que c'est qu'un cheval. Il en est de même lorsque nous disons d'un monsieur habillé en pourpre qu'« il est le roi Lear » : nous savons bien qu'« en réalité » il n'est pas le roi Lear mais notre ami Dupont, et nous savons également plus ou moins bien qui est le roi Lear, le personnage de Shakespeare. Et il en est de même de la ligne noire de la première fresque imaginée par Arthur Danto : « c'est une particule isolée qui se déplace dans l'espace » ne veut pas dire que la ligne en question *est*, au sens fort du terme, cette particule, et, d'autre part, nous savons, plus ou moins bien, quelle est la première loi de Newton.

Celui qui formule l'un des trois énoncés donnés en exemple dans le paragraphe ci-dessus (ou tout autre énoncé du même type),

¹ Encore ? ! – *Chir Onoccephalos*

² *Op. cit.*, p. 189.

dit Danto, *interprète* un objet réel en un certain sens. Pour être pertinente, cette interprétation doit remplir, on l'a vu, deux conditions : (i) savoir que l'objet qu'on interprète *n'est pas* ce qu'on prétend qu'il est ; et (ii) savoir ce que la chose que nous prétendons qu'elle est est. Comme la nécessité de la première condition est on ne saurait plus évidente, ne nous attardons que sur la deuxième.

Pour identifier la ligne droite noire de la première fresque comme une particule isolée qui se déplace dans l'espace on doit savoir non seulement ce que c'est que l'espace (il s'agit « bien sûr » de l'espace « vrai », « mathématique »), le mouvement, etc., mais aussi cette loi qui prétend que tout corps persévère dans l'état de repos ou de mouvement. Pour qui ignore donc la théorie newtonienne – M. Testadura, par exemple, ou tous les gens qui ont vécu avant Newton – le mur blanc barré d'une ligne noire n'est que ce qu'il est : un mur blanc barré d'une ligne noire. La théorie est donc une condition *sine qua non* de l'interprétation. Il en va de même de la deuxième fresque : pour identifier la ligne droite noire qui y figure comme le bord d'une masse qui agit de haut en bas, etc., on doit connaître la troisième loi de Newton, etc. *Deux objets optiquement identiques se prêtent à deux (ou plusieurs) interprétations tout à fait distinctes si, et seulement si, il y a deux (ou plusieurs) « théories » sur lesquelles l'interprète peut s'appuyer.* Précisons que le terme de « théorie » est employé ici dans un sens très vague et très peu technique, pour pouvoir y inclure des connaissances hautement élaborées comme celle de Newton mais aussi le savoir du gosse (qui peut interpréter son bâton comme étant un cheval, s'il a une « théorie » du cheval, comme une lance s'il sait ce que c'est qu'une lance et à quoi elle sert, ou comme l'archet d'un violon, s'il sait ce que c'est qu'un violon et à quoi il sert). Précisons encore que tout ce que je viens de dire nous incite à accepter la maxime selon laquelle « les limites de la connaissance sont les limites de l'interprétation »¹.

Le cheval du gosse, notre roi Lear et la particule isolée qui se déplace sont des *objets interprétés*. Danto appelle la copule « est » de « c'est un cheval » un *est d'interprétation*. Il est clair que tous les objets interprétés ne sont pas également des objets d'art. Il y a

¹ *La Transfiguration du banal*, éd. cit., p. 211.

même plus : tous les objets dont nous faisons l'expérience sont des objets interprétés, tant il est vrai que notre perception est saturée de « théorie ». Le problème est de savoir ce qui fait que nous interprétons certains objets comme des objets « simplement réels » alors que nous en interprétons d'autres comme autant d'œuvres d'art. Et pour ce faire, revenons aux deux fresques.

Écoutant les explications des deux peintres, M. Testadura rétorque que ce qu'ils disent là est valable pour *toute* représentation et non seulement pour les représentations artistiques : la ligne en question pourrait être tracée par un professeur de physique qui explique à ses élèves la première loi de Newton¹. Et il ajoute qu'il a beau scruter, centimètre carré par centimètre carré les deux murs en question, il ne voit aucune œuvre d'art mais seulement une trace de peinture noire sur des murs blancs.

Cette réplique est au goût d'un peintre abstrait qui, sympathisant avec Testadura, nous dit Danto, se dirige vers le troisième mur de la bibliothèque, identique en tout point aux deux précédents, trace une ligne noire identique aux deux autres et intitule le résultat N° 7 : « En effet, dit-il, il n'y a là rien d'autre à voir qu'un rectangle blanc avec une ligne noire peinte en travers ; l'œuvre d'art n'a rien à voir avec la représentation : une toile, par exemple celle-ci, n'est qu'un ensemble de taches de peinture sur une surface plane, taches entretenant entre elles certains rapports (de complémentarité, de tension, etc. ! ».

Bien que flatté que quelqu'un se porte à son secours et au grand désarroi du peintre, M. Testadura se montre intraitable et s'obstine à ne pas *voir* l'œuvre d'art, tout en acceptant, comme le peintre, que le mur en question est barré d'une ligne de peinture noire. Comme dans tout différend, l'impossibilité de se mettre d'accord repose sur le fait que les deux participants ont recours à des langages différents : Testadura donne à la copule « est » le sens d'une identité existentielle alors que le peintre utilise un « est » d'identification.

¹ Là, je crois que Testadura marque un point, car, franchement, il a raison – *Cocon Adevărovici*

Commençons la discussion par ce dernier. En écoutant parler les auteurs des fresques et, ensuite, la réplique de M. Testadura, il ne peut pas s'empêcher, lui, qui est un peintre abstrait, de s'insurger et de se dire que la représentation est quelque chose de parasitaire. Ce qu'il se dit pourrait être ceci : « Longtemps on a apprécié l'art parce qu'il révélait un certain type de réalité. Au lieu de voir de la peinture, on voyait une fille à la fenêtre, l'enlèvement des Sabines, l'agonie dans le jardin de Gethsémani ou encore l'ascension de la Vierge. C'est un peu comme si on pensait que les objets de notre monde sont fondamentalement irréels, et qu'il faut les délaissier pour aller vers des réalités plus élevées, vers un monde de l'au-delà, ce qui revient en somme à adopter une attitude religieuse face au monde. [...] Mais [...] le monde ne doit pas être nié en faveur d'un monde supérieur, mais doit acquérir lui-même les qualités de ce dernier »¹. Et non seulement pour prouver qu'il a raison, mais aussi pour réaliser une œuvre d'art enfin *authentique*, c'est-à-dire pure de toute souillure de la représentation, il barre le mur de la bibliothèque d'une ligne de peinture noire et intitule ce qu'il a obtenu N° 7, titre qui incite à ce qu'on ne donne aucune interprétation de la plage blanche coupée en deux par la ligne noire : tout ce qu'on devrait faire ce serait de se borner à porter sur *ce qu'on voit* exactement le même regard que nous portons sur une paire de chaussure, un vélo, une voiture, etc.

Si admirable que soit sa tentative révolutionnaire, elle échoue, de façon lamentable. Quand il dit « C'est de la peinture noire et de la peinture blanche, et rien de plus » il le dit *de l'intérieur d'une théorie de l'art*, avec laquelle il veut polémiquer, qu'il veut déclarer erronée, mais *sans laquelle son entreprise serait dépourvue de toute signification*. Le *est* qu'il utilise est le même *est d'identification* que celui du gamin dans « c'est un cheval », ou du nôtre dans « c'est le roi Lear », etc. À cette différence près que dans le cas du gosse c'était un *est d'identification ludique*, alors qu'ici il s'agit d'un *est d'identification artistique*, au sens que la théorie permettant l'identification est une théorie esthétique.

¹ *Ibidem*, p. 216.

« Voir quelque chose comme de l'art, affirme Danto, requiert quelque chose que l'oeil ne peut apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art »¹ : si M. Testadura ne voit *que* le mur blanc barbouillé de noir, c'est que son œil n'est imprégné par aucune théorie artistique et qu'il n'a pas de connaissances de l'histoire de l'art. Il ne peut donc pas comprendre le peintre abstrait qui se porte à son secours. *Celui-ci ne peut pas lui non plus comprendre M. Testadura.*

M'inspirant de Feyerabend, je disais tout à l'heure que tout le monde ne vit pas dans le même monde. Je pourrai ajouter maintenant que chacun de nous vit – ou tout au moins peut vivre –, simultanément ou successivement, dans plusieurs mondes : dans le *monde réel*, résultant à la fois de notre bon sens (réaliste au plus au degré) et des théories que nous disons « scientifiques » ; dans un monde en quelque sorte *magique* quand nous consultons notre horoscope nous fiant à un ensemble bien flou de croyances quant à l'influence des astres sur notre destinée ; dans un monde *ludique* quand nous faisons semblant de boxer quelqu'un qui a fait une remarque en apparence désobligeante à notre endroit, etc. Et certains de nous, depuis quelques siècles, dans le *monde de l'art*.

On peut enfin donner une première approximation de ce qu'on doit comprendre par le « monde de l'art » : c'est le monde créé par une théorie de l'art, « ce phénomène assez puissant pour extraire les objets du monde réel et les faire entrer dans un monde différent, [...] un monde d'*objets interprétés*. »²

Le monde de l'art est peuplé de *théories artistiques* (plus ou moins harmonieuses, plus ou moins concurrentes), d'*oeuvres d'art* et, bien sûr, d'un nombre de *personnes* qui produisent/apprennent les théories artistiques en question et qui produisent/consommement des œuvres d'art. Et comme le propos de ce livre est de répondre à

¹ « Le monde de l'art », in Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 193.

² *La Transfiguration du banal*, p. 218.

la question « qu'est-ce que la littérature ? », question qui, chemin faisant, est devenu plus générale se transformant en « qu'est-ce que l'art ? », voyons rapidement ce qu'on peut dire de sensé dans le cadre de ce qui vient d'être dit au sujet des deux premières classes d'« habitants » du monde de l'art, les œuvres et les théories. Pour ce qui est des acteurs, j'ai dans l'idée qu'il nous faudra leur consacrer sous peu toute notre attention.

« Un objet *o* n'est une œuvre d'art, affirme Danto, que relativement à une interprétation *I* qui est une sorte de fonction grâce à laquelle *o* est transfiguré en une œuvre : $I(o)=OE$ »¹. À peu près de la même manière que pour Berkeley être c'est être perçu, l'esse de l'œuvre d'art est *interpretari*. Cette interprétation a comme condition *sine qua non* l'existence d'une théorie, quelle qu'elle soit : pas d'art sans une théorie de l'art ! Théories artistiques et œuvres d'art sont inextricablement liées, car c'est la théorie qui les *constitue*² : « Voir une œuvre sans savoir qu'il s'agit d'une œuvre d'art est comparable à l'expérience qu'on peut avoir de l'écriture sans avoir appris à lire : la voir comme une œuvre d'art c'est donc passer du domaine des simples objets à celui de la signification »³.

Il n'y a pas d'identité (complète) entre l'objet réel *o* et l'œuvre d'art. D'une part, même si *o* est une constante perceptive (comme dans le cas des deux fresques), toute variation de *I* aboutit à des œuvres différentes : il peut y avoir plusieurs œuvres correspondant à un seul et unique objet « simplement » réel. D'autre part, toutes les parties de *o* ne sont pas des parties de l'œuvre : dans le cas de la fresque B les limites du mur sont des parties de l'œuvre (les bords des deux masses en interaction), alors que dans le cas de A elles n'en font pas partie. Il se peut encore, même si à première vue l'affirmation semble extravagante, *qu'aucune* partie de l'objet ne fasse partie de l'œuvre d'art : c'est notamment le cas de la *Joconde*, car la femme dont le tableau semble être le portrait n'était certainement faite ni de toile ni de peinture.

¹ *Ibidem*, p. 203.

² « un des usages des théories [...] consiste à rendre l'art possible » – *ibidem*, p. 184.

³ *Ibidem*, p. 203.

Si l'objet réel peut être complètement différent de l'œuvre d'art, situation, on s'en rend bien compte, extrême, « apprendre qu'un objet est une œuvre d'art, c'est savoir qu'il faut être attentif à des qualités qui font défaut à sa réplique non transfigurée [...] Et ceci n'est pas une question institutionnelle, mais ontologique. Il s'agit en fait de deux types d'entités totalement différentes. »¹ Et comme les principaux problèmes concernant le monde de l'art ont été présentés et que, d'autre part, le mot institution vient d'être évoqué, il est temps de revenir à la définition de l'œuvre d'art proposée par George Dickie (et qui est complémentaire par rapport à celle de Danto), pour essayer de comprendre ce que c'est que conférer un statut².

Conférer un statut

Pour voir ce que c'est que conférer un statut, procédons comme Wittgenstein lorsqu'il se demande ce que c'est qu'un jeu : essayons de voir concrètement comment on le fait et ce qu'on fait. Tout d'abord un statut légal, ensuite un statut non légal. Voyons, par exemple, comment on confère dans une société comme la nôtre le statut de personnes mariées à un homme et à une femme.³ Comme nous le savons tous, tout se passe dans le cadre d'une cérémonie durant laquelle quelqu'un (le maire, l'officier d'état civil, etc.), après avoir posé un certain nombre de questions rituelles aux deux candidats au mariage (et, dans certains pays, à l'assistance), finit par leur dire : « Je vous déclare mari et femme ! »

Qu'est-ce qui fait la force de cette déclaration ? Comment est-ce que le maire (ou l'officier d'état civil) a réussi ce tour de force de transformer les deux personnes se trouvant devant lui en un couple légal ? Est-ce le charme personnel du maire qui a joué ? La con-

¹ *Ibidem*, p. 168.

² Je saisis l'occasion pour dire que Danto a des réserves quant à la théorie institutionnelle. V. *La Transfiguration du banal*, p. 156 – 161, – *Cocon Eruditian*

³ Je trouve quand même déplacé qu'on parle mariage dans un livre de théorie littéraire – *Cocon Onoccephalos*

conviction qui perce dans sa voix ? Il est clair que le mariage serait frappé de nullité si le maire oubliait de prononcer la dernière formule ; ou bien si cette formule et les questions rituelles l'ayant précédée étaient prononcées non pas par le maire mais par sa femme ou encore, bien que ce soit toujours lui celui qui les prononce, s'il le faisait dans le couloir et non pas dans la salle spécialement désignée. Ce qui transforme en personnes mariées les deux personnes en question c'est le « simple » fait que le maire prononce les questions et la formule expressément stipulées par la loi, qu'il le fait dans un certain endroit désigné lui aussi expressément par la loi et parce qu'il a été investi par la loi de l'autorité de le faire. En un mot, ce qui fait la force de sa déclaration c'est qu'il agit *au nom d'une institution*¹.

C'est à peu près de la même manière qu'on acquiert un statut non légal : celui de personne polie, par exemple. S'appuyant sur la connaissance qu'il a des comportements considérés comme polis dans le groupe auquel il appartient² et constatant que M. Untel a une conduite de ce type, quelqu'un déclare que M. Untel est une personne polie. Il n'est pas nécessaire que la déclaration soit explicite, ni même qu'elle soit effectivement faite : il suffit qu'on se conduise à l'endroit de la personne en question conformément à la pensée qu'elle est polie.

À première vue il y a des différences énormes entre les deux situations : dans la première, la personne pouvant conférer le statut, les paroles prononcées, le cadre, etc. sont strictement codifiés (par un texte de loi), alors que dans la deuxième n'importe qui peut, en apparence, conférer le statut et il n'y a pas de contrainte quant à l'endroit où on peut le faire ou quant aux paroles à prononcer. De plus, « être marié » a une définition bien rigoureuse, alors que

¹ Reste à savoir pourquoi on obéit aux institutions – *Dubitantius*

² L'auteur a raison de faire cette précision, car les règles de politesse varient d'une communauté à l'autre et d'une époque à l'autre : roter durant un repas est pour nous une conduite grossière, alors que pour un Chinois c'est exprimer à votre hôte de la reconnaissance pour le repas offert – *Cocon Erudițian*

« être poli » désigne une série de qualités relativement floues et variables. N'empêche que, à un certain niveau d'abstraction, les différences s'estompent et laissent voir les similitudes : dans un cas comme dans l'autre on agit au nom d'une institution (une institution formelle, l'État, et, respectivement, une institution informelle, la politesse).

Revenons à la définition proposée par George Dickie pour dire que par « conférer le statut de candidat à l'appréciation » on devrait comprendre quelque chose de semblable au sens que nous avons donné tout à l'heure à « conférer le statut de personne polie ». Plus précisément nous devrions comprendre que, dans la solitude de son bureau ou de son atelier, s'appuyant sur le savoir qu'il a de ce qui passe pour une œuvre d'art dans la communauté à laquelle il appartient (la « théorie de l'art » communément admise), quelqu'un fabrique un objet – texte, statue, toile, etc. – en pensant qu'il est en train de réaliser une œuvre d'art, dans le sens classificatoire du terme, c'est-à-dire un objet qui présente des plages de ressemblances avec les objets considérés comme tels par la communauté, et ce dans le but qu'on l'évalue.

À quoi reconnaît-on¹ qu'on a conféré à un artefact le statut de candidat à l'appréciation ? *À rien*. De la même façon qu'on ne peut pas distinguer les célibataires des personnes mariées (sauf si ces dernières portent une alliance), on ne peut pas non plus distinguer œuvres d'art (au sens classificatoire du terme) des simples objets réels (sauf si on leur attache un équivalent de l'alliance, comme par exemple une étiquette spécifiant expressément qu'il s'agit là d'authentiques œuvres d'art). Conférer un statut, quel qu'il soit, à une personne ou à une chose ne modifie en rien *physiquement* la personne ou la chose en question. Lorsque Marcel Duchamp « proposait comme candidat à l'appréciation » sa *Fontaine*, il

¹ On reconnaîtra là l'équivalent de la question que se posait Jakobson (« à quoi reconnaît-on que c'est la fonction poétique qui a joué lors de la production d'un texte ? ») ; ici, la réponse est évidemment toute autre.

n'ajoutait aucun trait physique à l'objet en question ; il n'en supprimait pas non plus. On *savait* que c'était une oeuvre d'art (au sens, je répète, classificatoire), et ce avant même qu'on ne la regarde, du simple fait qu'elle était *exposée*¹ dans une salle spécialement conçue pour ce genre de choses. Conférer un statut quelconque à un objet n'opère donc pas sur l'objet en question mais sur nous et change notre attitude à l'endroit de l'objet en question. La « transfiguration » des objets banals s'opère dans le *regard* que nous portons sur eux : il devient « attentif à des qualités qui font défaut à sa réplique non transfigurée ».²

Dans un sens, les œuvres d'art existent un peu comme Dieu selon l'athée : uniquement au bout du regard de ceux qui y « croient », c'est-à-dire de ceux qui ont une « théorie de l'art », théorie leur permettant de « voir » ce que l'œil qui n'y croit pas – c'est-à-dire qui ne « sait » pas ce que c'est que l'art – ne saurait voir. Cette « théorie » n'a pas de valeur de vérité, elle n'est ni vraie ni fausse, comme nous l'avons déjà vu en discutant l'article de Weitz : elle est tout simplement ce que les membres d'une communauté *croient* que l'art est.

En fin de compte, conférer le statut de candidat (à l'appréciation) c'est proposer aux membres du monde de l'art de porter sur l'objet en question le regard qu'il portent sur ce qu'ils considèrent comme des oeuvres d'art. Reste à comprendre ce que c'est qu'apprécier. Et parce que la discussion pourrait être assez longue, commençons un nouveau chapitre.

¹ Je dis bien : *exposée* et non pas *si elle est là, devant nos yeux*. Dans les salles des musées il y a parfois des chaises permettant aux visiteurs de se reposer ou de regarder plus à l'aise une toile ou une statue. Ces chaises sont tout aussi visibles que les toiles accrochées aux murs ou les statues, pourtant personne ne les remarque. Il en serait tout autrement si on *exposait* ces mêmes chaises : si on les plaçait sur un piédestal, par exemple, ou si on les accrochait aux murs.

² Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, p. 168.

Chapitre XII, dans lequel Mitru Perea explique comment la beauté vient aux textes ou la Terreur dans les Lettres

Supposons qu'un jeune poète publie, à compte d'auteur, un volume intitulé, simplement, *Poèmes*. Comme tout le monde, il adresse des exemplaires aux critiques, aux revues littéraires et, à son grand contentement, plusieurs recensent son livre et, ô surprise, le grand critique C. lui-même lui consacre un article élogieux. Comme je ne peux pas le reproduire ici intégralement, en voilà le résumé :

Ce petit volume de début est un chef-d'œuvre, parce que p, où le prédicat *être un chef d'œuvre* est une expression évaluative et *p* la description des traits du poèmes qui, aux yeux du critique, sont tout à fait remarquables. Tout article de critique littéraire (de critique d'art, etc.) a d'ailleurs exactement la même structure : « cet x est bon (mauvais), parce que p ».¹

Comment doit-on comprendre cette chronique ? Qu'est-ce que le critique fait lorsqu'il affirme qu'on est « devant un chef-d'œuvre parce que p. » ? Une première réponse pourrait être fournie par une histoire bien drôle de Cervantes, histoire que David Hume rappelle dans *De la norme du goût* (1757).²

Voilà l'histoire. Un parent de Sancho Panza est en train d'ouvrir un tonneau de vin. Un voisin arrive et ils prennent ensemble un verre. « – Il est excellent, dit le voisin, mais il a un petit arrière-

¹ La première partie – « cet x est bon (mauvais) » – peut en fait n'être que sous-entendue – *Cocon Erudițian*

² David Hume, *Les Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1974, t. 2, p. 87.

goût de métal ! ». « Non, rétorque le parent de Sancho Panza ; il a un petit arrière-goût, c'est vrai, mais non pas de métal, mais de cuir ». Pour vérifier, ils prennent un deuxième verre, un troisième, etc. Des voisins arrivent, finalement tous les villageois sont là, autour du tonneau, à se disputer, arguments à l'appui, au sujet de cet arrière-goût : métal ou bien cuir ? Comme ils sont nombreux, ils finissent par vider le tonneau et, ô ! miracle !, qu'est-ce qu'ils trouvent dans la lie ? *Une clé attachée à une courroie de cuir.*

Cette histoire (qui n'exprime pas le point de vue de Hume) présente de façon concrète l'une des conceptions le plus largement et le plus spontanément partagées en matière d'évaluation : le terme évaluatif désignerait une caractéristique ou un ensemble de caractéristiques physiques, directement observable(s) ou tout au moins déductible(s) des qualités directement observables, de l'objet évalué. Dire d'une femme qu'elle *est belle* serait, dans cette perspective, la *décrire*, c'est-à-dire affirmer qu'elle est grande (ou petite), brune (ou blonde), etc. En un mot, le terme évaluatif serait un terme *cognitif* ou *descriptif*.

Avant de voir si on peut soutenir raisonnablement une telle thèse, je vais faire une remarque sur l'une de ses conséquences, notamment sur *l'engagement ontologique* très fort auquel elle conduit. Je veux dire par là que le défenseur d'une telle théorie devrait accepter aussi que tout ce qui existe se divise en deux classes selon le terme évaluatif qu'on utilise : il y aurait, au sens fort du terme, de belles femmes et des femmes laides, c'est-à-dire un ensemble de femmes ayant une série de traits physiques qu'on peut désigner globalement à l'aide de l'expression *beau* et un autre ensemble de femmes ayant un autre ensemble de traits physiques, qu'on peut désigner globalement à l'aide de l'expression *laid*. Il y aurait, dans le sens fort du terme, des personnes *bonnes* et des personnes *méchantes*, des actions *honnêtes* et des actions *criminelles*, etc. Pour classer une femme, une voiture, une action, etc. sous une rubrique ou sous une autre, il suffirait d'inspecter ses caractéristiques directement observables ou les propriétés déductibles de ses caractéristiques directement observables. À première vue tout au

moins, il y a là des affirmations de bon sens, car les belles femmes semblent bel et bien exister, aussi bien que les belles voitures ou les chiens méchants.

Même si elle est spontanément adoptée par le bon sens si généreusement et, surtout, si équitablement répandu, cette théorie n'est pas défendable ; ou, tout au moins, elle n'est plus défendue depuis *Principia Ethica*, de G. E. Moore¹, ouvrage qui s'attaque entre autres à ce que son auteur appelle « l'erreur naturaliste ». Voyons pourquoi.

Si le terme évaluatif était un terme descriptif, un énoncé comme *Marie est belle, parce qu'elle grande, blonde et a des yeux bleus* serait en tout point similaire à cet autre énoncé

Marie est célibataire, parce qu'elle n'est pas mariée.

Or, il n'en est rien. Si le premier énoncé a l'air tout à fait acceptable, le second est bien bizarre, car ce qui succède à *parce que* – *elle n'est pas mariée* – et qui se présente comme l'explication de l'assertion *Elle est célibataire* est déjà compris dans l'attribut *célibataire* et n'explique donc absolument rien. On devrait faire de bien grands efforts d'imagination pour trouver une situation où l'énoncé serait tant soit peu acceptable. Je devrais par exemple imaginer que je vois Marie, que je constate qu'elle n'a pas d'alliance et que j'en conclus : « elle n'est pas mariée » ; je dois encore imaginer que, brusquement, je me rappelle qu'une personne non mariée est également appelée célibataire et que, dans une sorte d'illumination, je m'exclame : « Marie est célibataire, car elle n'est

¹ V. G. E. Moore, *Principia Ethica* (1903), Editura Du Style, 1997, §§ 10 – 14 ; les arguments de Moore ont été critiqués à plusieurs reprises et ont trouvé leur formulation standard chez Richard Hare, *The Language of Morals*, Oxford, Clarendon Press, 1952, pp. 85 – 93. Pour une présentation détaillée du réalisme (ou du « cognitivisme ») et de « l'anti-cognitivisme », v. *Meta-etica contemporană* de Svetozar Stojanović, Editura științifică, 1971, et, pour les développements plus récents, Alain Montefiore & Valentin Mureșan (éditeurs), *Filozofia morală britanică*, Alternative, 1998, surtout « Realismul moral », de Helen Steward – *Co-con Erudițian*

pas mariée ! » Si je ne fais pas ces hypothèses (ou d'autres, plus heureuses) l'énoncé en question semblera à n'importe qui franchement défectueux, car sous les apparences d'un discours explicatif et, donc, *informatif*, il propose une tautologie.

Or, *Marie est belle, parce qu'elle grande, blonde et a des yeux bleus* n'est nullement une tautologie ininformative : en avançant dans sa lecture, j'apprends non seulement que Marie est belle, mais aussi qu'elle est grande, blonde, qu'elle a des yeux bleus, etc., choses que j'ignorais absolument auparavant et que j'aurais continué d'ignorer si je m'étais arrêté après « Marie est belle ». Il s'ensuit que *belle* ne signifie pas la même chose que *grande et blonde*, etc. Il s'ensuit aussi que beau – et tout autre terme évaluatif – ne saurait guère être une expression cognitive. En l'utilisant, je ne décris nullement l'objet auquel je fais référence. En disant d'une femme qu'elle est belle je fais bien des choses (je dis, par exemple, que je ressens du plaisir quand je la regarde), mais une chose est sûre : je ne la décris pas, je ne désigne pas ses traits ! Je n'énumère pas un ensemble de traits physiques qui feraient d'elles une belle femme¹. Plus brutalement : il n'y a *pas* de belles femmes, il n'y a *pas* de chiens méchants, il n'y a *pas* d'actions répréhensibles, il n'y a *pas* d'actes criminels, il n'y a *pas* de bonnes actions, il n'y a *pas* de poèmes exquis et il n'y a *pas* de chefs-d'œuvre. Tout au moins si je donne à *il y a* le sens fort dont nous avons longuement parlé². Mais qu'est-ce que je fais en réalité lorsque je dis d'une femme (ou de toute autre chose) qu'elle est (ou n'est pas) belle ?³ Est-ce que la réponse naturaliste (ou cognitiviste, ou encore réaliste, etc.) est la seule possible ?

¹ Je ne désigne pas non plus une « propriété non naturelle » – c'était là la conviction de Moore –, pour la bonne raison que l'existence d'une propriété que notre expérience ignore ne peut être prouvée ni donc défendue.

² Ô, combien de belles femmes j'ai connues ! Ce que l'auteur dit me fait rire ! – *Chir Onochephalos*

³ Excepté les exemples, dans toute cette critique du naturalisme, l'auteur semble suivre très fidèlement Richard Hare – *Cocon Eruditian*

« J'exprime mon attitude à son égard », répondent les tenants de la théorie diamétralement opposée, l'« émotivisme »¹. En dépit de sa forme assertive, un énoncé comme « cet x est beau » ne serait pas un énoncé factuel (=il serait dépourvu de signification descriptive), mais quelque chose qu'on pourrait assimiler aux exclamations, aux interjections, etc., expressions qui indiquent notre approbation (ou désapprobation). L'énoncé « Cette femme est belle » ne serait qu'en apparence une assertion ; en fait, d'un certain point de vue, il serait l'équivalent de « Cette femme ! ».

Si une assertion résulte d'un raisonnement et peut susciter l'accord ou le désaccord (elle peut être déclarée correcte ou incorrecte, vraie ou fausse), une expression contenant un terme axiologique résulterait de l'existence d'un certain état interne et ne saurait susciter de désaccord (elle pourrait être déclarée sincère ou insincère, mais non pas fausse ou vraie) : *de gustibus non disputandum* ! S'il y a des disputes pourtant lors d'un jugement évaluatif, elles ne porteraient pas sur le jugement proprement dit, mais sur ses justifications (« ce tableau est beau, *parce qu'il est rectangulaire* ») : ces dernières se rapporteraient, il est vrai, aux propriétés empiriques des objets évalués et seraient donc falsifiables, mais elles seraient extérieures à l'évaluation. En contestant, par exemple, son affirmation selon laquelle le tableau est rectangulaire, je ne voudrais donc pas contester l'attitude exprimée par mon interlocuteur : j'essaierai tout simplement de lui faire comprendre que l'objet en question n'a pas les propriétés qu'il lui attribue et que, par conséquent, son attitude est inadéquate. Tout se passe comme si je lui disais quelque chose comme : « Tu as tendance en général à approuver les objets rectangulaires. Mais attention : ce n'est pas un objet rectangulaire ! Tâche d'adopter à son endroit l'attitude que tu as tendance à adopter à l'endroit des objets non rectangulaires ! » L'utilisation des expressions évaluatives aurait ainsi, en dernière instance, une di-

¹ V. A. J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, Londres, Victor Gollanz, 1936; *Philosophical Essays*, Londres, Macmillan, 1954 – *Cocon Eruditian*

mension quasi *impérative*¹ : « cet x est beau » pourrait donc être paraphrasé approximativement comme « j'approuve cet x ; approuve-le à ton tour ».

Les deux réponses – la réponse réaliste et la réponse émotiviste – sont symétriques pour ce qui est des difficultés qu'elles soulèvent: La première fait complètement l'économie du sujet évaluateur, alors que la deuxième évacue totalement la problématique de l'objet évalué. La première assume qu'il y a des valeurs même en l'absence des sujets évaluateurs, position peu défendable, car l'engagement ontologique qu'elle implique (*il y a*, au sens fort du terme, des *valeurs* : des crimes, des actions charitables, de belles chaussures, etc.) soulève des difficultés assez graves : il y aurait des faits ou des actions *physiquement indiscernables* qui appartiendraient pourtant à des classes distinctes². La deuxième réponse fait intervenir, il est vrai, le sujet évaluateur, mais l'attitude de ce sujet est donnée comme indépendante de l'objet sur lequel elle porte et semble être en quelque sorte arbitraire, ce qui choque ce que j'appellerais notre réalisme foncier, car il nous semble évident que c'est bien cette chose qui est là devant nos yeux qui *est* belle ou laide, bonne ou mauvaise, etc. Autrement dit, nous pensons d'une part que notre attitude est une *réponse* aux propriétés physiques de l'objet et que, d'autre part, c'est là la *bonne* réponse, la réponse *appropriée*.

¹ L'expression est de Ch. Stevenson, *Ethics and Language* (1944) , New Haven, Yale Univ. Press, 1994; Ayer disait tout simplement que l'expression de mon attitude n'est pas seulement "l'extériorisation" de mon attitude axiologique mais aussi un « excitant de sentiments » (*Op. cit.*, p. 110) – Cocon Erudițian

– Je comprends maintenant pourquoi l'auteur disait que ce n'est que « d'un certain point de vue » que les expressions axiologiques ressemblent aux exclamations : les exclamations ne visent pas à changer l'attitude des autres – Cocon Simplițian

² On peut construire des exemples où un enchaînement d'actes identiques du point de vue matériel est considéré tantôt comme un *crime* tantôt comme une *exécution capitale* – Cocon Adevărovici

Comme on ne saurait accepter ni la première, ni la deuxième interprétation de l'acte évaluatif, on devrait peut-être s'engager sur une troisième voie, que certains appellent quasi-réaliste¹, une voie qui tienne compte à la fois des « évidences » des deux théories antagonistes, notamment du fait que nous « sentons » que la valeur n'est ni quelque chose de (strictement) factuel, ni quelque chose de (purement) subjectif. On devrait donc soutenir que les termes évaluatifs *décrivent* bien quelque chose, mais non pas ce que l'ancienne logique appelait les modes intérieurs, c'est-à-dire les qualités intrinsèques des choses, des qualités inhérentes aux choses sans lesquelles on ne pourrait pas les concevoir, mais ce qu'elle appelait des « qualités extérieures » et qu'un philosophe d'aujourd'hui, Simon Blackbaum, appelle quant à lui des « qualités projetées »² : « On peut affirmer sur le sujet des modes qu'il y en a qu'on peut appeler intérieurs, parce qu'on les conçoit dans la substance; comme rond, carré; et d'autres qu'on peut nommer extérieurs, parce qu'ils sont pris de quelque chose qui n'est pas dans la substance; comme aimé, vu, désiré, qui sont des noms pris des actions d'autrui; & c'est ce qu'on appelle dans l'École *dénomination extérieure* »³.

Quand je dis d'une chose qui est là, à ma portée, qu'elle est *visible*, il est bien évident que je dis bien quel-que chose de la chose en question, sans que la « visibilité » soit une de ses propriétés intrinsèques. D'ailleurs, force nous est de convenir que les choses deviennent visibles et cessent de l'être sans que leur substance en soit modifiée : quand Paul entre dans ce bureau, il *devient* visible (pour l'observateur), mais ce *devenir-visible* ne le modifie pas. De même, en disant que l'histoire de Sancho Panza est une drôle d'histoire, je

¹ Simon Blackbaum, « Reply to McDowell : Rule-Following and Moral realism », in Steven H. Holtzman & Christopher M. Leich (eds), *Wittgenstein : To Follow a Rule*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981. V. une brève présentation de sa position in Helen Steward, *art. cit.*, p. 120 – 122.

² P. H. Nowell-Smith (*Ethics*, Londres, 1954, p. 151) parlait déjà des termes axiologiques comme de « Aptness-words » – *Cocon Eruditian*

³ *Logique de Port-Royal*, p. 75.

ne disais pas, conformément à cette approche, qu'elle présente tel ou tel ensemble de caractéristiques inhérentes qu'on peut désigner globalement à l'aide de l'expression *drôle* (position réaliste) ; je ne disais pas non plus que je m'étais amusé pendant sa lecture (position émotiviste), mais que c'était *elle* qui m'avait amusé, qu'il y a en elle quelque chose à quoi j'ai réagi sans que ce quelque chose lui soit immanent (position quasi-réaliste)⁴.

Je ne trancherai pas maintenant entre la théorie cognitiviste et la théorie émotiviste en matière d'évaluation. Je ne vais pas non plus emprunter la troisième voie, et ce pour la simple raison que je ne vois pas trop pour le moment comment le faire, cette « troisième voie » me semblant, pour le moment tout au moins, bien énigmatique : comment faire de « beau » l'équivalent logique d'« aimé » et comment y voir un mode des choses, même s'il s'agit d'un mode « extérieur » ?

Revenons au résumé de l'article que le grand critique C. a écrit au sujet du volume de vers de notre débutant (*Ce petit volume de début est un chef-d'oeuvre, parce que p*) pour voir ce qui se passe réellement lorsque quelqu'un adresse effectivement un énoncé évaluatif à l'intention de quelqu'un d'autre. Analysons la situation du point de vue de ce dernier avec l'espoir que cette discussion pourra apporter un élément de réponse à la question qui clôt le paragraphe précédent.

Quelqu'un (baptisons-le A.) lit donc l'article du grand critique C. Lorsqu'il termine sa lecture, un ami bien curieux lui pose la question suivante : *Qu'est-ce que tu as appris ?* A. répond qu'il a appris que C. *pense que ce petit volume de début est un chef-d'oeuvre, parce que p*. Décrivons l'état mental de A. comme suit :

(i) A. *sait que C. pense que p*.

La question qui apparaît est de savoir quel sens donner au verbe *penser*. Pour y répondre, supposons que ce même ami curieux pose la même question à A., mais au sujet cette fois de l'article de poli-

⁴ Ça a l'air profond, mais je n'y comprends rien – *Chir Onocephalos*
– Sincèrement, moi non plus – *Cocon Adevărovici*

tique étrangère de son éditorialiste préféré C., que A. répond et que tout le monde est d'accord que l'état mental de A., après sa lecture, peut être correctement décrit de la façon suivante

(ii) *A. sait que C. sait que p.*

À comparer les deux énoncés, il est clair qu'ils ne fonctionnent pas de la même façon et que *penser* ne signifie donc pas *savoir*. La preuve en est le fait que si je dis

(iii) *A. sait que C. sait que p, mais A. sait que non-p,*

l'énoncé que je propose est contradictoire, alors que si je dis

(iv) *A. sait que C. pense que p, mais A. pense que non-p*

l'énoncé est parfaitement acceptable.¹

Dans le cas de (ii) il y a une *identité de contenus de pensée* entre A. et C. : durant la lecture de l'éditorial il s'est produit ce que les logiciens appellent un « transfert épistémique » de C. vers A., transfert qui n'a *pas* eu lieu lors de la lecture de l'article du grand critique C. Dans le cas d'un jugement critique il n'y a donc pas de *transfert axiologique* : à la suite de la lecture d'un article critique, j'apprends, bien sûr, ce que le l'auteur de l'article en question pense de l'œuvre sur laquelle son texte porte, mais l'article ne m'oblige *pas* de penser la même chose. *Penser*, dans l'énoncé (i), ne veut donc pas dire *savoir*, mais quelque chose de différent, quelque chose comme *apprécier*.²

Un énoncé comme *C. apprécie que p* ne véhicule pas un savoir, quel qu'il soit, sur l'objet évalué, mais signale l'existence chez le

¹ Toute cette discussion (un peu trop formelle à mon goût) s'inspire, je crois, d'un article de Alan Tormey, « Critical Judgements » (1973), in W. E. Kennick (éd.), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, New York, St Martin's Press, 1979, 2^e édition, p. 621. Tormey s'appuie à son tour sur Hintikka – *Cocon Erudition*

– J'ajoute qu'elle s'inscrit elle aussi en faux dans la discussion concernant la nature prétendument cognitive des termes évaluatifs – *Cocon Simplification*

² C'était l'évidence même ; pire, cela semble résoudre le problème, mais ne résout absolument rien – *Cocon Onocephalos*

critique d'un certain état interne. Nous retrouvons par là la position des émotivistes. D'une certaine façon, on peut dire qu'un tel énoncé fonctionne comme cet autre énoncé : *j'ai mal à la tête*. En disant à quelqu'un *j'ai mal à la tête*, je lui signale mon état interne, mais je ne le détermine pas *par là*, par ce que je suis en train de lui dire, à avoir lui aussi mal à la tête.

Il y a pourtant des différences entre les deux énoncés. Si, dans les deux cas, je signale que j'ai un certain état interne, un état *privé*, dans le premier, non seulement cet état est donné comme ayant un *objet corrélatif*, mais aussi cet objet corrélatif est un objet *public*, au sens que tout le monde peut y avoir accès, ce qui n'est nullement le cas pour le second. Une deuxième différence, tout aussi importante, est que, même si, comme on l'a vu, lors d'un jugement axiologique, il n'y a rien de similaire au transfert de contenu qui caractérise les assertions, celui qui évalue a pour but d'induire dans son interlocuteur l'attitude qu'il dit avoir à l'endroit de l'objet évalué. Autrement dit, il pense que cette attitude est la seule attitude appropriée et qu'elle est provoquée par l'objet en question. De son côté, son interlocuteur, est prêt à tester la prétendue beauté d'une toile, d'une femme ou d'une œuvre littéraire, autrement dit, il pense lui aussi qu'il n'y a qu'une attitude appropriée et que cette attitude est provoquée par l'objet évalué. Nous rejoignons par là la position cognitiviste.

L'énoncé critique serait donc, aux yeux du critique aussi bien qu'aux yeux de son lecteur, testable, falsifiable. Or, l'idée de testabilité indique qu'une situation de communication critique ne saurait raisonnablement avoir lieu que si les participants (le critique et ses lecteurs) partagent les trois présupposés suivants :

1. l'état mental que l'énoncé critique signale a été induit *par l'objet à évaluer* ;
2. l'objet à évaluer est constitué de manière à ce qu'il induise *cet* état mental et seulement lui ;
3. l'objet à évaluer est constitué de manière à ce qu'il induise cet état mental et seulement lui *dans toute personne normalement constituée*.

Le premier présupposé désubjectivise, pour ainsi dire, l'état mental du critique : loin d'être le fruit d'une « génération spontanée », il ne serait que *l'effet* d'une cause ayant son siège dans le texte évalué. Toute une théorie littéraire y est impliquée, théorie que nous connaissons déjà, sous une forme légèrement différente, c'est vrai, et que nous avons dû abandonner comme indéfendable ou tout au moins comme non vérifiable : il y aurait dans le texte littéraire un faisceau de propriétés dont la fonction serait d'induire dans le lecteur un certain état mental (un état « esthétique »). Cette « littérarité » entraînerait donc dans le critique, par une sorte de nécessité physique, l'état mental en question et seulement lui (deuxième présupposé). Pris ensemble, ces deux premiers présupposés fondent la légitimité de l'énoncé critique par une stratégie « naturaliste », « physicaliste » : l'énoncé critique est légitime si et seulement s'il signale un état mental réel et si cet état est exigé / provoqué par un faisceau de propriétés directement observables (ou déductibles des propriétés directement observables) du texte évalué¹.

Le troisième présupposé exprime la croyance en la possibilité de l'apparition d'un état mental identique dans toute personne normalement constituée qui entre en contact avec l'objet de l'évaluation. Il est nécessaire à la réussite de la communication critique, car si le lecteur était un Martien et avait donc, par définition, une autre « constitution » que le critique C. (que je suppose habitant de la Terre), il est clair qu'il réagirait différemment. Autrement dit, la testabilité de l'énoncé critique s'appuie non seulement sur l'œuvre mais aussi *sur la normalité de celui qui la teste*.

Remarquons également que ces trois présupposés semblent pouvoir harmoniser les deux approches standard en matière de méta-axiologie, l'approche cognitiviste et l'approche émotiviste et donc semblent nous conforter dans notre espoir de trouver une troisième voie – la voie « quasi-réaliste » – dans la compréhension de

¹ On a reconnu là, très condensée, la théorie que l'auteur de ce livre professait au début sans trop réfléchir – *Cocon Adevărovici*

l'acte évaluatif, car d'une part ils font état des qualités sensibles de l'objet à évaluer et, d'autre part, ils s'appuient sur l'attitude du sujet évaluateur.

Quoi qu'il en soit, une description acceptable de la communication critique semble donc montrer que, loin de prétendre transférer dans l'esprit de son interlocuteur son propre état mental, le critique *recommande* à ce dernier l'œuvre en question en lui signalant que la lecture produira en lui l'état intérieur qu'il a éprouvé lui-même et que cela se produira en vertu du fait que l'œuvre présente les traits $t_1 \dots t_n$, traits qui produisent invariablement, chez toute personne normalement constituée, l'effet en question.

Revenons une fois de plus à l'article de C. pour en citer maintenant, *in extenso*, les raisons qu'il dit avoir eu de s'enthousiasmer. Je précise que je ne le cite pas pour la valeur de vérité qu'il pourrait bien avoir, mais exclusivement pour le type d'arguments qu'il produit. Voilà donc le texte : « Le poète, dit le critique, est mis à nu par l'acte même d'écrire : et si le poème n'arrivait pas à *saisir* l'objet de sa quête ? Car saisir et rapprocher le mouvement de la pensée, du souvenir, et le ficher, par la matière du réel, dans l'éternel présent de leur vitesse est l'œuvre de *Poésies*, ce premier livre de A. Le caractère insolite et le souffle singulier des poèmes de A. tiennent peut-être à leur écriture métonymique. Le Livre est comme contenu en chacun d'eux : chaque poème, ainsi qu'une goutte de parfum délivrerait la fragrance du flacon, se lit comme l'essence concentrée de l'ensemble¹. Réciproquement, les poèmes entretiennent entre eux un tel réseau de relations – qu'il s'agisse du vocabulaire, de la métrique, de la syntaxe brisée ou de l'évocation – qu'il est alors impossible d'en extraire un seul sans, d'une certaine façon, amputer la construction, toujours au bord de l'effondrement. Plus le poème est fragile, presque incertain, plus le livre se taille dans la roche : c'est en sculpteur que A. écrit, la pointe du silex coupant le vers là où le souffle a rencontré la source

¹ Il y a là des choses que, franchement, je ne comprends pas. D'un comploté ! Et dire que c'est un texte *authentique* ! – *Chir Onocephalos*

de l'émotion initiale. La scansion heurtée fixe et réifie la vitesse du souffle : l'œuvre de A. traverse d'un cri notre cerveau. »

Imaginons maintenant que quelqu'un donne cours à l'invitation de lire *Poésies* et que, bien qu'il identifie les traits signalés par C. (« l'écriture métonymique », la fragilité de ces poèmes prêts à s'effondrer, les nombreuses relations que les divers éléments constitutifs du poème entretiennent les uns avec les autres, la « scansion heurtée », etc.), son cerveau n'est pas traversé « comme un cri » par l'œuvre du jeune poète. Autrement dit, les traits que le critique signale existent bel et bien et son lecteur a réussi à les identifier (il en a remarqué d'autres également, peut-être), mais ces traits n'ont pas induit en lui l'état intérieur promis.

Est-ce que cette expérience s'inscrit en faux contre l'article de C. ? Est-ce qu'on devrait penser que sa lecture en a été la falsification, au sens de Popper ? Nullement, car, dans la mesure où il s'est engagé sincèrement à jouer le jeu, dans la mesure donc où il partage avec le critique les trois présupposés mentionnés, notamment que (i) l'état mental sur lequel s'appuie un énoncé critique a été induit dans son auteur par l'objet à évaluer, que (ii) l'objet à évaluer est constitué de manière à ce qu'il induise cet état mental et seulement lui et que (iii) l'objet à évaluer est constitué de manière à ce qu'il induise cet état mental et seulement lui dans toute personne normalement constituée, il ne pourrait s'expliquer la non coïncidence entre son état mental et celui que le critique lui a dit qu'il aura que de deux façons : ou bien l'état mental que le critique prétend avoir eu au moment de l'évaluation n'a pas été le bon et le critique n'est donc pas la personne normalement constituée à laquelle le troisième présupposé se rapporte ; ou bien c'est lui-même, le lecteur, qui n'est pas la personne « normale » qu'il aurait dû être. Est-il possible de trancher ? Et si oui, de quelle façon ?

À bien réfléchir, aucune analyse formelle ne permet de sortir de ce dilemme ; aucune preuve matérielle non plus. Il ne reste au lecteur qu'à trancher le nœud gordien en fonction de la confiance plus ou moins grande qu'il a en lui-même ou en la personne du critique, au

sens que s'il a confiance en lui-même c'est du critique qu'il dira qu'il est anormal et inversement.

Comme c'est, donc, en fin de compte d'un ressort psychosociologique que dépend la réussite de son évaluation, on se rend compte que pour *s'imposer* à son lecteur, pour l'amener à se dire que c'est lui, le lecteur, qui se trompe, le critique doit développer, simultanément avec son évaluation, une stratégie de séduction/intimidation. En prétendant que sa réaction à l'objet évalué est universalisable, que n'importe qui peut l'avoir à cette condition près qu'on fasse attention au faisceau de propriétés qu'il mentionne, ne cessant pas de se proclamer à certains égards identique à son lecteur (ils éprouveront tous les deux les *mêmes* sentiments, ils seront tous les deux *émus* de la même façon, etc.), il s'efforcera de donner de soi l'impression d'être quelqu'un de tout à fait différent, *sous un rapport autre que somatique*, de son lecteur : « certes, dira-t-il, nous éprouvons tous devant une œuvre authentique les mêmes sentiments, mais tout le monde n'est pas capable d'en trouver l'explication et de l'analyser. Quant à moi – hasard ? résultat du contact prolongé avec les œuvres authentiques ? fruit d'une méditation prolongée sur l'essence de l'art ? tout cela, probablement, à la fois –, quant à moi, donc, j'ai le don bien rare de saisir l'effet aussi bien que la cause ; croyez-moi, si ce texte vous émeut (et il est impossible qu'il ne vous émeuve pas, *car vous aussi vous êtes des hommes, n'est-ce pas ?*), la cause en est le faisceau de propriétés que je vous ai signalées ; ou ne me croyez pas, mais adressez-vous au texte pour vous en persuader. »

La non transmissibilité du contenu évaluatif du jugement critique et la non testabilité des évaluations obligent donc le critique à poser en mandarin, en pontife des lettres. Il lui est purement et simplement interdit d'être modeste ; au contraire, il doit cultiver son orgueil, le sentiment de sa distinction intellectuelle et affective et développer un discours terroriste, si j'ose dire, un discours qui vise, à l'aide de tous les moyens offerts par la rhétorique, à intimider le lecteur et à lui faire penser quelque chose qu'on pourrait décrire comme suit : « le concept de littérature est pour moi, à vrai

dire, bien vague ; sincèrement, je ne sais pas trop ce que je dois entendre par là ; mais voilà quelqu'un qui a l'air de savoir ce qu'il dit, car son pathos, l'assurance qu'il affiche semblent tirer leur force d'une expérience authentique et tout à fait rare qu'il a eue au contact de cette œuvre ; de plus, c'est un expert reconnu de tout le monde et il est donc vraiment impossible qu'il se trompe ; si, durant la lecture, je ne vais pas faire attention aux caractéristiques que le critique me signale, je serai privé à coup sûr d'une expérience remarquable, justement cette expérience qui fait du critique une personne si intéressante et si précieuse ; j'y vais donc faire attention, car moi aussi je suis homme, n'est-ce pas ? J'ai droit moi aussi à des expériences intéressantes. »

À force de parler amour on devient amoureux. À force de s'agenouiller, de joindre ses mains en signe de prière, à force donc d'obliger l'« automate », le corps, à prendre l'attitude du croyant, disait Pascal, l'athée glisse peu à peu sur la pente de la croyance. Cette observation a une portée bien plus générale, elle peut être appliquée jusqu'à ce qu'on considère comme on ne saurait plus objectif, la perception du monde environnant, par exemple.

En prenant le contre-pied de certaines idées reçues en psychologie sociale et notamment de l'idée que la minorité se plie toujours à la majorité, Serge Moscovici présente plusieurs expériences qui semblent prouver le contraire. En voilà une. L'expérimentateur annonce qu'il veut mesurer l'endurance à l'identification des couleurs et présente aux sujets des disques coloriés, dont les premiers sont verts, les derniers bleus et, entre les deux extrêmes, toutes les combinaisons possibles de bleu et de vert. Parmi les sujets, une minorité (deux sur cinq ou bien trois sur sept) est constituée de comparses de l'expérimentateur qui ont pour tâche de dire, vite et avec beaucoup d'aplomb, le contraire de ce que leurs collègues « innocents » ont tendance à dire qu'ils voient : si ces derniers disent « c'est vert », ils doivent dire « c'est bleu » et inversement. On constate que, intimidés par l'aplomb et la rapidité avec laquelle les comparses répondent, les innocents commencent à déclarer qu'ils voient – et donc commencent à effectivement *voir* – ce que

les comparses disent voir : du bleu là où ils avaient vu du vert et du vert là où ils avaient vu du bleu. Cette modification de la perception persiste un certain temps même en l'absence des comparses, lors de tests individuels.

La leçon de tout cela est non seulement qu'il y a des cadres sociaux de la perception, au sens qu'on ne perçoit que ce que la culture dans laquelle nous baignons nous permet de voir, entendre, sentir, etc., mais aussi qu'à la base du mécanisme d'apprentissage il y a *la crainte de ne pas perdre la face*, pour utiliser un concept de Goffman : si tel ou tel sujet « innocent » de l'expérience présentée par Moscovici commence à voir du bleu là où il avait vu du vert c'est que, intimidé par les comparses, par leur aplomb, par la rapidité de leur réponse, la confiance qu'il avait en lui-même jusqu'au moment de l'expérience est ébranlée et il fait une sorte de complexe d'infériorité. Et ce qui est valable des petits groupes l'est également des grands : les sociétés dans leur ensemble marchent ou à la violence ou à la honte, au sens que les membres du groupe obéissent aux règles et harmonisent par là leurs actions ou bien sous la menace d'une autorité ayant à sa disposition des mécanismes de répression ou bien par la peur qu'ils ont de ne pas être rejetés par le groupe.¹ Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une terreur, à cette différence près que dans le premier cas elle est sanglante alors que dans le second on devrait parler d'une terreur blanche, d'une douce terreur.

¹ Je crois que l'auteur a raison et cela me rappelle ce qui m'est arrivé à plusieurs reprises dans des situations que j'ai trouvées à la fois gratifiantes et embarrassantes. J'ai été à plusieurs reprises à des vernissages ; j'étais là sans pouvoir me faire une idée des toiles ou des objets exposés : devais-je m'enthousiasmer ? c'était des croûtes ? Je n'étais pas d'ailleurs le seul dans cette situation, si je pense à l'air légèrement embarrassé de la plupart des personnes présentes et aux petites remarques chuchotées (chuchotées, car compromettantes : si on se trompait ?). Enfin, le grand critique était là pour faire son discours et me fournir toutes les raisons dont j'avais besoin pour aimer les oeuvres en question. Et je commençais à vraiment les aimer ! – *Chir Onocephalos*

À force d'avoir honte, à force d'avoir peur de ne pas être marginalisé par les autres, on finit par se conduire, penser, sentir, etc. comme eux. À force d'avoir honte de ne rien éprouver devant le texte que le grand critique admire, à force de vouloir vivre ce que le critique dit vivre, à force de vouloir admirer ce qui fait l'admiration du critique, son lecteur finit par admirer lui aussi le texte en question. L'universalisation du goût « pur » du critique, le transfert dans les autres de l'attitude qu'il a ou prétend avoir quant à une certaine œuvre se fait donc dans des conditions « impures »¹ : la beauté vient aux textes grâce non pas à l'exercice désintéressé de la faculté de sentir, comme on le répète depuis Kant, mais au fait que le lecteur s'est laissé intimider par le critique et a fini par l'admirer et par envier l'admiration que celui-ci a pour le texte en question. Il désire le désir et le plaisir de l'autre, comme Emma Bovary désirait les désirs et les plaisirs des personnages de ses lectures de jeunesse.²

Se rapportant à certaines personnes vivant « à la charge » de leur entourage, Max Scheler parlait d'une sorte de « vampirisme psychique »³, qu'il expliquait par le fait que, chez ces personnes, le sentiment qu'elles ont de leur « vide », de la « nullité » de leur existence se double d'une soif d'expériences internes si grande qu'elles n'hésitent pas à entrer violemment dans le moi le plus intime des autres. Pour être défendable, cette description du vampirisme psychique devrait ajouter que, dans le cas du bon lecteur de textes critiques, du lecteur qui finit par se laisser convaincre par le critique, le sentiment de vide ou de nullité a été induit par le critique, par sa stratégie de séduction/intimidation : c'est le critique qui se veut – et prend plaisir à être – « vampirisé » !

¹ V. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997, « Les conditions impures d'un plaisir pur », p. 88 – 92.

² Est-ce que l'auteur est influencé par la théorie du « triangle du désir » développée par René Girard dans son *Mensonge romantique et vérité romanesque* ? – *Cocon Eruditian*

³ Max Scheler, *Nature et formes de la sympathie*, Petite Bibliothèque Payot, p. 66.

Nous essayions au début de ce chapitre de savoir ce que fait réellement le critique lorsqu'il formule un jugement de valeur et les deux réponses standard de l'analyse logique des énoncés évaluatifs – la réponse cognitiviste et la réponse émotiviste – nous semblaient conduire l'une aussi bien que l'autre à des difficultés majeures : la première faisait complètement l'économie du sujet évaluateur et faisait des valeurs des entités réelles de ce monde, alors que la deuxième mettait complètement entre parenthèses l'objet évalué et faisait de la valeur une simple question d'attitude subjective. Or, l'analyse de ce qui se passe concrètement dans une situation de communication critique montre qu'il y a une troisième réponse possible, celle que nous appelions tout à l'heure « quasi-réaliste » et que nous ne savions pas à ce moment-là développer.

Cette troisième réponse s'articule autour de l'idée que les valeurs sont des *constructions sociales* : on ne fait pas l'expérience de la valeur dans un rapport de face à face avec les objets, mais toujours *en la présence des autres* et *sous l'influence que ces derniers exercent sur nous*. Certes, on ne saurait que suivre les anticognitivistes lorsqu'ils affirment qu'il n'y a aucune propriété observable (et aucune propriété déductible d'une propriété observable) correspondant au terme évaluatif : la « beauté » ou la « bonté » d'une chose n'est pas une qualité parmi les autres qualités observables de la chose évaluée, comme par exemple sa couleur, son poids, sa forme, etc. Certes, on ne saurait que suivre les émotivistes lorsqu'ils affirment le rôle essentiel joué dans l'évaluation par l'attitude, favorable ou défavorable, qu'on a à l'endroit de l'objet évalué, mais on ne saurait certainement pas soutenir que cette attitude n'est pas *liée* à l'objet évalué. Ce que l'analyse de la communication critique nous a appris c'est que nous déclarons et pensons d'un objet qu'il est beau ou laid, bon ou mauvais, etc. parce que nous identifions en lui (ou n'identifions pas, dans le cas du jugement négatif) les propriétés que ceux qui passent à nos yeux pour des experts en la matière (et, plus généralement, le groupe auquel nous appartenons et auquel nous voulons continuer d'appartenir) exigent de ce genre de choses pour les déclarer belles ou laides, bonnes ou mauvaises, etc. Ce sont là des qualités qui caractérisent

bel et bien les choses (c'est pourquoi nous parlions d'une attitude quasi-réaliste) mais elles ne sont pas agissantes par elles-mêmes (c'est pourquoi nous parlions d'une attitude *quasi-réaliste*) : pour que j'y réagisse, il y doit y avoir des standards pour les choses en question auxquels je puisse les comparer¹ et, deuxièmement, je dois leur faire confiance. Et les experts s'assurent ma confiance par des stratégies d'intimidation / séduction du genre de celles que nous avons prêtée tout à l'heure au grand critique C., des stratégies visant à me faire de la honte et à induire en moi le désir d'éprouver les vécus qu'ils semblent avoir².

La leçon de toute cette discussion est que si nous pensons la littérature comme un ensemble de pratiques instituées, nous devons donner au terme d'institution tout son poids. Proposer un artefact comme candidat à l'appréciation se fait non seulement au nom d'une théorie de l'art, comme dit Dickie, c'est-à-dire sur la base de la connaissance qu'on a de ce qui passe pour de l'art dans une communauté, mais surtout *au sein* d'une institution, avec des positions et des rôles précis, avec des règles, des contraintes et des sanctions.

¹ « Les choses ne sont pas bonnes parce qu'elles auraient la propriété *sui generis* du "bon" mais d'une part du fait qu'elles ont certaines propriétés naturelles, d'autre part en vertu de l'existence de standards d'origine sociale concernant les propriétés que les choses doivent avoir. » A. A. Ivin, « *Semantica discursului evaluativ* » in Sorin Vieru – Dragan Stoianovici (éds), *Norme, valori, acțiune. Analiza logică a discursului practic*, Editura Politică, 1979, p. 264.

² Cela me rappelle l'histoire du jeune Japonais qui, voyageant pour la première fois dans un pays européen éprouve, durant une dizaine de jours, la sensation que tout le monde lui en veut, sentiment qui disparaît peu à peu. S'il pense que tout le monde lui est hostile c'est que, obéissant à sa culture, il *interprète* les yeux plutôt *ronds* des Européens comme *signes de colère*. Son malaise est réel, mais les yeux plutôt ronds des Européens sont incapables à eux seuls de le produire : pour qu'il s'installe il faut qu'il y ait aussi une culture qui associe à une certaine forme un certain pouvoir – *Cocon Adevărovici*

L'institution se reconnaît à son caractère contraignant. Certes, Pierre Bourdieu a raison d'affirmer que, pour ce qui est de la sphère des arts, ces dernières sont plutôt lâches¹ : il y a une absence totale d'arbitrage et de garantie institutionnelle dans les conflits qui peuvent naître dans le monde de l'art et on ne jette pas quelqu'un en prison s'il ne s'extasie pas devant *À la recherche du temps perdu*. N'empêche que, exactement comme dans le cas de la politesse ou du copinage, les sanctions existent, même si elles sont moins fortes et, surtout, informelles : déclarer, dans certains groupes, qu'on s'est ennuyé en lisant la *Divine Comédie*, par exemple, peut susciter des sourires ironiques et, si on récidive, on est peu à peu marginalisé.

Lorsque je disais tout à l'heure qu'on doit donner au terme d'institution tout son poids et parler de positions et de rôles, concepts que j'emprunte au sociologue, je voulais suggérer que, telle qu'elle a été élaborée par George Dickie, la théorie institutionnelle de l'art ne me semble plus pleinement satisfaisante. Certes, elle a le mérite incontestable d'évacuer la problématique d'une prétendue « essence » de l'œuvre d'art et rendre compréhensible le fait que *tout* peut être proposé comme candidat à ce statut, mais, construite dans une perspective philosophique qui tient à une trop grande distance le monde réel, elle ne nous permet pas de comprendre pourquoi nous finissons par *accepter* n'importe quoi comme œuvre d'art.

¹ C'est l'une des raisons qui lui font rejeter le terme d'institution et lui préférer celui de « champ » (v. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1997, p. 320, n. 1 : « On ne gagne rien à remplacer la notion de champ littéraire par celle d'"institution" : outre qu'elle risque de suggérer, par ses connotations durkheimiennes, une image consensuelle d'un univers très conflictuel, cette notion fait disparaître une des propriétés les plus significatives du champ littéraire, à savoir *son faible degré d'institutionnalisation*. Cela se voit, entre autres indices, à l'absence totale d'arbitrage et de garantie juridique ou institutionnelle dans les conflits de priorité ou d'autorité et, plus généralement, dans les luttes pour la défense ou la conquête des positions. »

Une institution comporte des acteurs interprétant des rôles conformément aux conduites de rôles élaborées collectivement, ces rôles sont interdépendants et hiérarchisés, etc. Pour ce qui est de la littérature et, en général, de l'art, nous avons déjà mentionnés en passant ces rôles : il y a nécessairement des auteurs (des artistes), des critiques et des lecteurs (des spectateurs). En quoi consiste ces rôles ? Quelles sont les conduites qui leur sont associées ? Comment on les apprend ? Est-ce que ces rôles et ces conduites ont une histoire ? C'est à ce genre de questions que j'essaierai, dans ce qui suit, d'apporter des éléments de réponse en mettant un accent tout particulier sur l'auteur.

Chapitre XIII, dans lequel Mitru Perea s'évertue à nous expliquer ce que c'est qu'un auteur

On se rappellera que pour les Anciens un art était production réglée, un faire-venir dans la présence, et que cette production faisait intervenir quatre causes : la *causa materialis*, la matière dont on fabrique quelque chose, une coupe, pour prendre l'exemple donné par Heidegger ; la *causa formalis*, la forme qu'on imprime au matériau ; la *causa finalis*, la fin qui détermine aussi bien le choix du matériau que celui de la forme ; et la *causa efficiens*, « celle qui produit l'effet, la coupe réelle achevée : l'orfèvre »¹. Pour qu'il y ait une coupe, un char, un théorème, etc. il fallait bien qu'il y ait une cause efficace – un auteur, traduirait-on aujourd'hui, mais elle ne suffisait pas à ce que quelque chose complète ce qui est. L'artiste ou l'artisan était une cause *parmi d'autres*. Qu'en est-il aujourd'hui ? Qu'est-ce, pour nous, qu'un auteur ? Balzac, Proust ou Colette ?

De toute évidence, « Balzac » est fondamentalement un nom propre, mais un nom propre d'un type spécial, répond Michel Foucault². D'une part, il fonctionne comme « Pierre Dupont », au sens qu'il a une fonction désignatrice. Toutefois, au contraire des noms propres ordinaires, qui sont comme un doigt pointé vers quelqu'un, le nom d'auteur a non seulement un référent, mais aussi un *sens* : « Balzac » fonctionne comme « l'auteur de la *Comédie humaine* » ou « le créateur du roman réaliste », etc. Cette dimension a

¹ *Op. cit.*, p. 12.

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969), *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, t. I, p. 796.

une importance bien grande¹ : si je dis « Pierre Dupont n'a pas existé », je dis quelque chose comme « personne n'a porté ce nom », alors que si je dis « Balzac n'a jamais existé », je dis tout autre chose, notamment quelque chose comme « on a confondu l'auteur de la *Comédie humaine* avec Balzac ».

Le nom d'auteur joue au moins deux rôles. Premièrement, « un nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours (qui peut être sujet ou complément, qui peut être remplacé par un pronom, etc.) ; il exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres »². Le nom d'auteur a donc pour fonction, entre autres, de signaler que certains textes sont homogènes, d'un certain point de vue au moins, qu'ils ont quelque chose de commun : une certaine unité d'écriture (« le style c'est l'homme »), une certaine unité de pensée, etc.

Deuxièmement, « le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire 'ceci a été écrit par un tel', ou 'un tel en est l'auteur', indique que ce discours n'est pas une parole indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. » Les textes pourvus de la fonction « Balzac » ne seraient donc pas seulement homogènes du point de vue de l'écriture, du point de vue thématique, ils ne présenteraient pas seulement une plage de ressemblances qui les distingueraient de tous les autres, à fonction auteur ou non, mais, de plus, auraient une sorte d'excellence, quelque chose de non banal, quelque chose qui n'est pas présent dans une lettre d'affaires, par exemple, dont le signataire n'est pas à proprement

¹ J'en doute ; je crois par ailleurs que l'auteur s'égare une fois de plus en nous proposant cette discussion, car il m'est arrivé de lire des œuvres sans savoir le nom de celui qui les avait écrites ! – *Chir Onocephalos*

² *Op. cit.*, p. 798.

parler l'auteur (bien qu'on le désigne couramment ainsi), mais tout simplement le rédacteur.

Plusieurs remarques sont nécessaires. En premier lieu, dans une civilisation comme la nôtre, ce ne sont pas les mêmes textes qui se sont vu attribuer la fonction auteur. Au Moyen Âge, par exemple, des formules comme « Pline raconte » ou « Hérodote a dit » indiquent que c'est ce que nous appelons aujourd'hui des textes « scientifiques » qui en étaient dotés, alors que depuis le XVII^e ou XVIII^e siècle ce sont les textes dits « littéraires » qui ont cette fonction¹. Au Moyen Âge, anonymes, les textes littéraires pouvaient circuler et étaient reçus en vertu de leur seule ancienneté, réelle ou tout bonnement supposée. La fonction auteur n'est donc pas exigée par la structure des textes : c'est la société, avec ses mécanismes de perception et de classification, qui l'attribue, en fonction de ses valeurs, croyances, etc. valeurs et croyances qui changent.

Deuxième remarque : la fonction auteur n'est pas tout simplement l'attribution d'un discours à un individu. Auteur et individu ne se superposent pas exactement. L'auteur est un découpage dans l'individu, un « être de raison » qu'on essaie de faire correspondre à une instance « profonde », à un pouvoir créateur », ou encore à un « projet », etc. « Ce qui dans l'individu est désigné comme auteur [...] n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents [...]. Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types du discours. On ne construit pas un "auteur philosophique" comme un "poète" »².

¹ « les discours "littéraires" ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur : à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. Le sens qu'on lui accorde, le statut ou la valeur qu'on lui reconnaît dépendent de la manière dont on répond à ces questions » –

Op. cit., p. 800.

² *Ibidem*, p. 801.

Troisième remarque : le rapport qui existe dans une culture comme la nôtre entre auteur et texte est un rapport d'*appropriation* : le dernier est le bien, la propriété du premier. Il n'en a pas toujours été ainsi, affirme Foucault : avant qu'ils n'existent comme aujourd'hui dans un régime de propriété (et ce à partir de la fin du XVIII^e siècle et le commencement du XIX^e siècle), les textes ont commencé à avoir la fonction auteur dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, donc dans la mesure où le pouvoir devait pouvoir indexer un texte qui transgressait les normes sur une personne à punir¹. Je n'insisterai pas là-dessus, me bornant à souligner que la fonction auteur, telle que nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une fonction affectant les discours littéraires, est étroitement liée « au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours »².

Quittons Foucault pour nous adresser aux juristes dont les discours pourraient nous aider à comprendre encore mieux ce que c'est qu'un auteur et les liens qu'il entretient avec son œuvre. Faire intervenir l'homme de loi dans un livre de « poétique » paraît à première vue déplacé. Mais si on pense qu'un auteur est, tout au moins sous certains aspects, une personne comme vous et comme moi, qui s'isole parfois dans une tour d'ivoire pour écrire mais est pourtant obligée d'en sortir de temps en temps pour manger, boire, certes, mais aussi pour des causes plus « nobles » comme par exemple défendre son œuvre en cas de plagiat³, je trouve que voir ce qu'un auteur est aux yeux de la justice d'aujourd'hui, mais aussi aux yeux des auteurs eux-mêmes, qui n'hésitent pas à recourir à

¹ Michel Foucault doit penser non pas tellement aux auteurs qu'aux imprimeurs-libraires qui devaient obtenir pour leurs publications des « privilèges d'imprimer », l'apparition de l'imprimerie ayant déterminé les pouvoirs à exercer une haute surveillance sur le risque séditieux des œuvres d'esprit. – *Cocon Adevărovici*

² *Op. cit.*, p. 803.

³ Bourdieu exagérait donc lorsqu'il disait que dans le monde de l'art il n'y a pas de garantie juridique ou institutionnelle – *Cocon Adevărovici*

elle toutes les fois où cela leur semble nécessaire est extrêmement édifiant¹.

Le juriste, on s'en doutait, n'est pas concerné par des problèmes comme le mérite, la forme d'expression, etc. de ce qu'il appelle œuvre de l'esprit ; comme le poéticien que j'ai été, il a en vue un sens *classificateur* et pour y arriver il se propose de « remonter à la source de l'œuvre de l'esprit » au moment où des déterminations comme « mérite », etc. ne jouent pas encore.

« Qu'y a-t-il d'irréductible dans l'œuvre de l'esprit ? Où se situe sa naissance ? En quoi consiste son "noyau dur" ? », s'interroge-t-il. Et le premier élément de réponse qu'il apporte c'est que l'œuvre d'art est une *création*². Or, continue-t-il, « la création, en première approche, n'est rien d'autre que l'effort intellectuel fourni par une personne pour formaliser une conception littéraire ou artistique »³. Tout effort intellectuel n'est pas pour autant création. Il est clair qu'un comptable fait bien un effort intellectuel lorsqu'il dresse le bilan comptable de son entreprise et de même un élève lorsqu'il résout un problème de mathématiques. Ce qui distinguerait fondamentalement l'effort intellectuel de l'auteur, c'est que dans son cas il s'agirait d'un effort *libre*, « en ce sens qu'il doit avoir été fourni

¹ Je trouve bizarre qu'on s'adresse aux juristes et non pas directement aux intéressés eux-mêmes : est-ce que les auteurs ne savent pas mieux que personne ce qu'ils sont ? – *Chir Onoccephalos*

– Je crois que Mitru Perea fait au contraire preuve de sagesse, car, dans leurs réponses, les auteurs, gens vaniteux, on le sait, pourraient se leurrer eux-mêmes ; mais s'ils s'adressent au tribunal pour que « justice soit faite », c'est qu'ils acceptent comme pertinent le regard que le juriste porte sur eux – *Cocon Simplițian*

² Remarquons en passant que le terme de « création » est lourd de sens dans notre tradition chrétienne. Les Anciens ne le connaissaient pas ; les prémodernes la réservait à Dieu, le seul à pouvoir créer, si créer c'est *ex nihilo*. Jusqu'au XVIII^e siècle finissant, on pensait que, lorsqu'il invente, l'homme ne crée pas, mais combine tout simplement d'une manière nouvelle ce dont Dieu a peuplé le monde – *Cocon Erudițian*

³ Bernard Édelman, *La Propriété littéraire et artistique*, PUF, 1989, p. 14.

en dehors de toutes contraintes intrinsèques »¹, ce qui n'est pas le cas de celui fourni par le comptable ou l'élève. Cette « liberté » n'exclurait évidemment pas les œuvres de commande ou les œuvres salariées ; elle signifierait tout simplement que c'est l'auteur qui décide de ce qu'il va faire effectivement, de la manière dont il le fera, bref qu'il a le contrôle de ce qu'il fait. Ce qui le déterminerait à fournir cet effort, ce serait sa *passion*, un *désir esthétique*.

Tout effort intellectuel libre n'est pas création, continue le juriste. L'inventeur fournit lui aussi un effort intellectuel, et c'est un effort peut être plus grand que celui du comptable, de l'élève ou de l'écrivain. Ce qui distinguerait fondamentalement l'effort intellectuel de l'auteur, c'est qu'il porte sur un *matériau immatériel*, sur des représentations, alors que l'effort de l'inventeur porte sur le monde matériel, qu'il vise à transformer par la voie de la technique. « L'effort de l'auteur porte sur un monde "immatériel" : celui des représentations. Il s'agira pour lui, non point d'inventer quelque chose de "nouveau", mais de "dire" autrement ce qui fut toujours dit »².

Si l'on réunit ces caractéristiques de l'effort intellectuel « créateur », précise Bernard Édelman, « on voit qu'il exprime, en réalité, la *personnalité de l'auteur* » : « l'œuvre de l'esprit est l'*expression – ou l'empreinte – de la personnalité de l'auteur*. Sous ces termes, banalisés à l'extrême, se cache une pensée très forte, à savoir que l'œuvre de l'esprit n'est rien d'autre que *la forme particulière que peut se donner la personnalité* »³. On remarquera le passage de la définition de l'auteur à celle de l'œuvre (de l'esprit) : cette dernière est donnée comme étant *l'expression, l'empreinte,*

¹ *Op. cit.*, p. 17.

² *Op. cit.*, p. 16. Édelman cite à cet égard un passage de l'Arrêt du Trib. Civ. de la Seine du 19 déc. 1928 : « Dans le domaine littéraire [...] l'auteur ne crée rien ni n'invente rien, au sens strict du mot, mais se borne à puiser dans l'observation de la nature et des hommes, des matériaux qu'il rassemble dans un ouvrage déterminé » – *Cocon Erudit*

³ *Op. cit.*, p. 18 ; je souligne.

*l'émanation*¹, un *attribut* de sa personnalité, la *forme* que cette dernière se donne. « Certaines œuvres sont si intimement incorporées à la personne de l'auteur, dont elles expriment tout le génie, lit-on dans la plaidoirie de Me Mirat, avocat de Charlie Chaplin, que les trahir c'est porter atteinte à l'homme lui-même, à sa fierté d'artiste, c'est lui porter l'atteinte de l'injure, c'est aussi le dépouiller du seul bien dont personne n'a le droit de disposer sans son aveu et que lui-même ne peut entièrement marchander : la création de son esprit. »² On remarquera également que si l'on passe de l'auteur à son œuvre, c'est que auteur est œuvre sont, aux yeux du juriste, indiscernables : *l'œuvre est la personne même et l'effort intellectuel aboutissant à sa réalisation est l'effort par lequel cette personne arrive à se réaliser*. Avec les mots de Édelman : « le travail de l'auteur réalise sa personnalité et [...] il représente, à sa manière, l'essence de l'homme »³. Ce qu'il a de meilleur. L'œuvre de l'esprit serait donc inséparable de l'homme qui s'est donné dans cette œuvre, qui a donné dans son œuvre le meilleur de lui-même. L'œuvre de l'esprit a de la valeur⁴, et cette valeur est la singularité, l'originalité⁵ de la personne de son auteur, ce qui distingue cet auteur de toute autre personne.

Dans le contexte de cette théorie personnaliste de l'œuvre de l'esprit, il n'y a donc rien qui distingue cette dernière des autres expressions de la personnalité, telle que sa coupe de cheveux, sa vestimentation, en un mot son *image* publique. Et, exactement de la même façon que chacun de nous a droit à son image (on ne peut obliger personne à modifier sa coupe de cheveux, par exemple),

¹ Les œuvres de l'esprit « participent [...] intimement à la personnalité de l'auteur dont elles ne sont qu'une émanation », Arrêt du Trib. Civ. Seine, 1er avril 1936, *apud* Édelman, *op. cit.*, p. 19.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Il ne s'agit évidemment pas de sa valeur esthétique – *Cocon Simplifian*

⁵ « l'originalité (...) est ce concept qui permet de révéler si un travail intellectuel a été ou non "créatif", c'est-à-dire si, à travers lui, l'auteur a exprimé sa personnalité », *op. cit.*, p. 24.

l'auteur a des droits sur son œuvre : personne n'a droit d'y toucher car ce serait, on l'a déjà vu, porter atteinte à sa personnalité¹. *La création est de la même nature juridique que la personne elle-même*. Davantage : l'homme est inséparable de son œuvre, il est cette œuvre. L'auteur est maître de son œuvre, car il est maître de lui-même.

C'est là la raison des droits assez spéciaux que la loi accorde aux auteurs. Dans le droit français ou d'inspiration française, l'auteur n'est *pas* le propriétaire de son œuvre de la même façon qu'il est le propriétaire d'une maison, d'une voiture, etc. L'idée de propriété dans « être propriétaire d'une voiture » introduit l'idée d'un rapport d'extranéité (la voiture en question ne fait pas partie de l'être de l'auteur). La propriété se conjugue, pour ainsi dire, avec le verbe *avoir*, alors que le lien unissant créateur à œuvre ne peut être exprimé qu'à l'aide du verbe *être*. Les droits de l'auteur n'appartiennent pas à la sphère du droit positif, mais à ce qu'on appelle depuis un siècle le *droit moral*, à l'égal du droit à la vie privée ou à l'image. « L'adjectif "moral" signifie ici qu'il existe une homologie entre l'auteur et son œuvre, que le lien qui les unit est de nature "intellectuelle", en ce sens que l'homme est son œuvre »².

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler certains de ces droits tout à fait spéciaux concernant la naissance publique de l'œuvre (sa divulgation) et sa circulation. L'auteur est le seul à qui la loi accorde la prérogative de sortir son œuvre de l'anonymat, et ce pour qu'on ne le contraigne pas (suite d'un contrat ou d'une promesse, par exemple) de la rendre publique avant qu'il n'en soit pleinement satisfait. Pour ce qui est de la circulation, l'auteur a droit au *respect* (il n'est permis à personne d'opérer quelque changement que ce soit à votre œuvre), au *retrait* et au *repentir* : à n'importe quel mo-

¹ Je trouve quand même assez curieux qu'on mette sur le même plan un tableau et une coupe de cheveux ; et comment est-ce que ma coupe de cheveux refléterait – serait « l'empreinte » de – ma personnalité ? – *Chir Onocephalos*

² *Op. cit.*, p. 39.

ment l'auteur peut considérer que l'œuvre ne le représente pas (ou plus) ou qu'elle résulte d'un égarement, etc. et la retirer.

N'entrons pourtant pas dans tous ces détails et demandons-nous plutôt quelle est la couche de l'œuvre qui est comme l'empreinte de la personnalité de son auteur. Cette couche, on l'a déjà vu, ne saurait être constituée par les idées que le créateur met dans son œuvre, affirment les juristes, car « tout a déjà été dit, et il n'y a sujets, situations ni caractères qui n'aient été 100 fois remis sur le métier »¹. Ce n'est donc que dans la « façon de dire » ces mille sujets cent fois mis sur le métier que l'auteur « peut mettre de lui-même » : « la personnalité c'est le style ».

Cette théorie juridique de l'auteur et de l'artiste, fabriquée tout au long du XIX^e siècle, est solidaire de certaines mutations qui se sont produites dans l'espace mental occidental au XVIII^e siècle, mutations qui se sont démocratisées, pour ainsi dire, avec le romantisme. Plus exactement, elle est solidaire de l'invention (je dis bien : invention !) du (concept de) génie, invention qui a mis fin à l'homme universel classique, homme chez qui les facultés de l'esprit collaboraient harmonieusement sous le contrôle de la raison et qui a été remplacé par un homme chez qui ces facultés sont exclusives l'une de l'autre, au sens qu'il n'y a qu'une seule à pouvoir fonctionner à la fois (soit la « raison », soit l'« imagination »)². Il serait instructif de voir la manière dont Diderot, par exemple, l'un des artisans du « génie », conçoit d'une part l'homme ordinaire et le « philosophe » (l'équivalent du scientifique d'aujourd'hui), d'autre part le « génie »³.

¹ Trib. Civ. Seine, 19 déc. 1928, *apud* Édelman, *op. cit.*, p. 20.

² Est-ce ce qui explique ce que l'auteur appelait « l'anthropologie » de Jean Cohen, cette théorie qui justifiait l'affirmation que dénotation et connotation ne peuvent pas jouer simultanément par l'idée que cognition et émotion sont exclusives l'une de l'autre ? – *Cocon Simplifian*.

³ L'auteur a raison de citer Diderot, car c'est lui qui a lancé en France les débats autour des droits d'auteur. Voilà ce qu'il affirme en 1767 : « Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme d'esprit, si un ouvrage

Pour ce qui est des philosophes, « la curiosité est leur mobile, l'amour du vrai est leur passion; le désir de le découvrir est en eux une volonté permanente qui les anime sans les échauffer, et qui conduit leur marche que l'expérience doit assurer »¹. Ses deux qualités essentielles sont l'« attention scrupuleuse » et la « timidité », qualités qui « sont le partage de l'esprit étendu, maître de lui-même, qui ne reçoit point une perception sans la comparer avec une perception; qui cherche ce que divers objets ont de commun, et ce qui les distingue entre eux; qui, pour rapprocher des idées éloignées, fait parcourir pas à pas un long intervalle; qui pour saisir les liaisons singulières, délicates, fugitives de quelques idées voisines, ou leur opposition et leur contraste, sait tirer un objet particulier de la foule des objets de même espèce ou d'espèce différente; poser le microscope sur un point imperceptible; et ne croit avoir bien vu qu'après avoir regardé longtemps. Ce sont ces hommes qui vont, d'observation en observation, à de justes conséquences, et ne trouvent que des analogies naturelles. »

Or, le génie est d'une tout autre trempe. « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le *génie* »². Si, dit Diderot, la plupart des hommes n'éprouvent de sensations vives que par l'impression des objets ayant un rapport immédiat à leurs besoins, à leurs goûts, à leurs passions, etc., et s'ils sont aveugles à tout le reste, « l'homme de génie » non seulement a quant à lui « l'âme plus étendue », mais cette « âme » est « frappée par les sensations de tous les êtres », s'intéresse « à tout ce qui est dans la nature, [et] ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment; tout l'anime et tout s'y conserve. »

Cette âme est affectée par le monde, mais aussi par le souvenir. Mieux : « (le génie) ne se souvient pas, il voit; il ne se borne pas à voir, il est ému : dans le silence et l'obscurité du cabinet, il jouit de

d'esprit [...], la portion de lui-même la plus précieuse [...] ne lui appartient pas ? » – *Cocon Eruditian*

¹ Denis Diderot, *Génie* (1757) in *Oeuvres esthétiques*, Garnier frères, 1965, p. 13.

² *Op. cit.*, p. 9.

cette campagne riante et féconde; il est glacé par le sifflement des vents; il est brûlé par le soleil, il est effrayé des tempêtes. »

Le génie s'enrichit sans cesse : « il est forcé, par les impressions que les objets font sur lui, à s'enrichir sans cesse de connaissances qui ne lui ont rien coûté ; [...] il recueille dans son sein des germes qui y entrent imperceptiblement, et qui produisent dans le temps des effets si surprenant, qu'il est lui-même tenté de se croire inspiré »¹.

Non seulement le génie a cette sensibilité plus étendue que le commun des mortels et cette faculté de former des images qui le transportent, cette faculté qui lui fait revivre, comme halluciné, des scènes passées ; non seulement il s'enrichit sans cesse sans aucun effort, mais, de plus, son « âme se plaît souvent dans ces affections momentanées; elles lui donnent un plaisir qui lui est précieux; elle se livre à tout ce qui peut l'augmenter; *elle voudrait, par des couleurs vraies, par des traits ineffaçables, donner un corps aux fantômes qui sont son ouvrage, qui la transportent ou qui l'amuse* »². Le génie ne saurait donc pas ne pas produire des poèmes ou des tableaux. C'est qu'il y a dans son âme une force, une abondance, une sorte d'enthousiasme, une énergie qui le poussent, *irrésistiblement*, à réaliser ses fantômes. On peut même dire qu'il n'y est pour rien, « car il est plutôt emporté par un torrent d'idées, qu'il ne suit librement de libres réflexions »³. Ce manque de liberté (qui est l'équivalent de ce que les juristes appelle la passion qui animerait l'auteur) est encore plus visible dans le passage suivant, qui en met également en lumière les conséquences : « *emporté* par la foule de ses pensées, *livré* à la facilité de les combiner, *forcé* de produire, il trouve mille preuves spécieuses, et ne peut s'assurer d'une seule ; il construit des édifices hardis que la raison n'oserait habiter, et qui lui plaisent par leurs proportions et non par leur solidité ; il admire ses systèmes comme il admirerait le plan d'un poème, et ils les adopte comme beaux, en croyant les aimer comme vrais »⁴.

¹ *Op. cit.*, p. 13.

² *Op. cit.*, p. 14.

³ *Ibidem*.

⁴ *Op. cit.*, p. 14 ; je souligne .

Bien qu'il y ait un prototype de l'homme, il n'y a pas deux personnes identiques¹. Davantage : « Il n'y a peut-être pas, dans l'espèce humaine entière, deux individus qui aient quelque ressemblance approchée. L'organisation générale, les sens, la figure extérieure, les viscères, ont leur variété. Les fibres, les muscles, les solides, les fluides, ont leur variété. L'esprit, l'imagination, la mémoire, les idées, les vérités, les préjugés, les aliments, les exercices, les goûts, la fortune, les talents, ont leur variété »². Le génie est un accident ou, mieux, un pur présent de la nature : c'est par accident – ou par nature – qu'il a l'imagination plus étendue, l'imagination plus ardente, ou qu'il est poussé à réaliser ses fantômes. Entraver le libre jeu de ses facultés, ce serait l'estropier, ce serait l'empêcher de réaliser complètement ce que la nature a mis en lui et qui fait sa personnalité et sa singularité.

C'est la raison pour laquelle le génie non seulement ignore les règles, mais les *brise* « pour voler au sublime, au pathétique, au grand ». « Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent est continuellement gêné par la grammaire et par l'usage : souvent l'idiome dans lequel il écrit se refuse à l'expression d'une image qui serait sublime dans un autre idiome. Homère ne pouvait trouver dans un seul dialecte les expressions nécessaires à son génie ; Milton viole à chaque instant les règles de sa langue, et va chercher des expressions énergiques dans trois ou quatre idiomes différents »³. S'insurgeant contre les règles, le génie est exactement le contraire de l'homme de goût : le goût « tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées ». La connaissance des règles peut tout au plus conduire à l'obtention d'un objet agréable, beau,

¹ C'est là une idée forte de Leibniz et très importante pour les Temps modernes : il n'y a pas de raison à ce que deux choses ne diffèrent que numériquement. Le *génie*, tel qu'il est décrit par Diderot – ou *l'auteur*, tel qu'il est défini par les juristes – ne pouvait être conçu que dans le contexte d'un individualisme très poussé – *Cocon Adevărovici*

² Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres esthétiques*, Garnier Frères, 1965, p. 283.

³ *Génie*, éd. citée, p. 13.

certainement, mais cet objet là n'exprimerait pas la « personnalité » de l'auteur, n'en serait pas l'« émanation », ou l'« empreinte », pour reprendre les termes d'Édelman.

Tout sépare l'auteur » ou le « génie » du responsable¹ de l'existence d'une statue ou d'une toile tel que les anciens Grecs ou les Européens prémodernes pouvaient le penser. L'art étaient pour ces derniers, on se rappelle, pro-duction réglée, un faire-venir fondé sur la connaissance des règles et l'habileté de les appliquer. « Artiste » et artisan étaient une seule et même chose. Au Moyen Âge, par exemple, l'appréciation d'une statue se faisait sur le seul critère de sa *bonne facture* : « Les critères de jugement des hommes du Moyen Âge concernant de telles créations artistiques² n'étaient en rien différents de ceux employés pour juger les étoffes brodées, les vêtements, les bateaux ou les pièces de mobilier par exemple. Le peintre et le sculpteur passaient un contrat avec devis pour l'exécution de leur travail commandé. Leurs honoraires étaient calculés de la même façon que pour un maître d'œuvre en architecture ou un artisan ébéniste par exemple »³. Rien de tel pour ce qui est de l'« auteur » moderne. Ce qui compte dans son cas, c'est la « personnalité », la singularité de sa manière de voir les choses. Son oeuvre n'est pas un assemblage de matériaux ayant chacun ses propriétés matérielles, son prix, etc., mais l'empreinte dans une matière sensible de la personnalité singulière de ce « génie » qu'est l'auteur.

¹ Après tout ce que j'ai dit dans ce chapitre, j'hésite à employer le terme d'auteur en référence aux producteurs de statues, poèmes et pièces de théâtre prémodernes.

² L'expression « créations artistiques » est à mettre, évidemment, entre guillemets !

³ Jean-Claude Chirollet, « L'art et le politique » in Roland Quilliot éd., *Philosophie de l'Art*, Ellipses, coll. Philo, 1998, p. 229.

*Troisième intervention, intempestive, de Cocon Erudițian, sur l'invention
du génie au XVIIIe siècle*

« Ces chantres sont de race divine »

Chateaubriand, *René*

On me demande¹ d'apporter des précisions sur l'invention du génie et sur l'enjeu de cette invention, tel qu'on peut le dégager de l'esthétique « idéaliste », allemande ou française. Je m'empresse de le faire parce que depuis un moment cet ouvrage a pris un tour historique et l'histoire est mon fort : s'il débutait en s'interrogeant sur l'essence de la littérature, il en est venu peu à peu à poser que la littérature est une question plutôt historique : elle n'existe pas de tout temps, mais seulement depuis le XVIII^e siècle², et son existence est due à certaines mutations dans la pensée européenne, mutations qui ont engendré ce qu'on appelle la *modernité*, une « mentalité » qui pose l'homme comme *fondement* du bien, du vrai et du beau. Je crois que tout se tient et qu'on ne saurait comprendre l'avènement du génie (ou de l'auteur, c'est tout un) sans le rapporter à l'un des événements fondateurs de la modernité, notamment à ce qu'on appelle la mort de Dieu³. Ce n'est donc qu'en apparence que j'interromps la réflexion de Mitru Perea sur l'auteur : en fait, je ne ferai que la prolonger et l'affermir, en la contextualisant.

¹ Qui donc ? – *Chir Onocephalos*

² Mais Chrétien de Troyes ? Et Villon, Rabelais, Marguerite de Navarre, Ronsard, Corneille, Racine ? Ce n'est pas de la littérature ce qu'ils ont fait ? – *Cocon Adevărovici*

³ Je faisais déjà remarquer en passant que l'attribut majeur de l'auteur – la *création* – était réservé jusqu'il y a très peu à Dieu, le seul à vraiment pouvoir créer *ex nihilo*.

Je vais donc brièvement raconter la mort de Dieu, m'appuyant pour ce faire sur Odo Marquard, dont l'idée essentielle est qu'on a tué Dieu par trop d'amour pour lui. On se rappelle que Descartes avait laissé un lourd héritage : d'une part l'idée, très peu originale, que l'homme est un composé de matière et d'âme ; d'autre part, l'idée, nouvelle, que, dans la matière il y a une quantité de « force » toujours égale avec elle-même (c'est la première formulation du principe de la conservation de l'énergie). Or, la réunion de ces deux idées faisait problème : comment se fait-il que lorsque mon âme veut que mon bras droit bouge ce dernier bouge ? Si, dans la matière (et mon bras c'est de la matière !) il y a une quantité de force toujours égale avec elle-même, je ne saurais soutenir que c'est mon âme qui agit sur le bras, car ce serait accepter qu'elle y introduit une certaine quantité de force, ce qui est par avance exclu.

La première solution a été fournie par la théorie des causes occasionnelles, développée, entre autres, par Malebranche : à l'occasion de la naissance, dans mon âme, du désir que le bras bouge, Dieu, qui sait et peut tout, donne un décret particulier par lequel la force qui agit actuellement dans ce bras *change* de direction d'action (si elle agissait vers le bas, par exemple, suite à ce décret elle va agir vers le haut, et mon bras va se lever). Si cette théorie était une bonne solution pour ce qui est de l'héritage cartésien, car elle mettait d'accord ses deux principes fondamentaux, elle était en échange très peu révérencieuse à l'endroit de Dieu : selon elle, à chaque instant, Dieu ne faisait que donner des décrets par lesquels il faisait correspondre aux désirs qui naissaient dans les quelque cent ou deux cents millions d'âmes qui habitaient la Terre au XVII^e siècle les mouvements correspondants des corps auxquels elles étaient attachées.

Devant cette inflation de décrets on devait réagir, faire de Dieu un vrai Dieu, infiniment intelligent et puissant et d'une bonté infinie, et c'est ce qu'a fait Leibniz par sa théorie de l'harmonie pré-établie. Lorsqu'Il a pensé créer le monde, une infinité de mondes possibles est apparue, dans une fulguration instantanée, dans

l'intellect divin. Ce n'était pas des ébauches de mondes, mais des mondes complets : infiniment intelligent, Dieu a pensé chacun d'eux dans la synchronie avec la totalité de ses habitants, et dans la diachronie, avec ce qui allait advenir à chacun de ses derniers. On a déjà vu plus haut, lorsqu'on a parlé des « petites perceptions » qu'un être est, pour Leibniz, un agrégat de monades : il a une monade centrale qui forme son « âme » et un « corps », un ensemble de monades dont les perceptions son moins claires. Dire que, lorsqu'Il a pensé créer le monde, Dieu a pensé ce qui allait advenir à chaque monade, c'est dire d'une part qu'Il a prévu qu'à tel moment précis dans la monade-âme de tel habitant naîtra telle ou telle idée et que, d'autre part, il a prévu qu'il advienne dans les monades-corps les mouvements correspondants. L'âme ne communique pas avec le corps, elle ne l'influence pas, bien que mon bras effectue le mouvement voulu par mon âme : s'il le fait c'est que, en vertu de l'harmonie préétablie, le corps a été programmé par l'architecte divin à faire le mouvement en question exactement au moment où l'âme le voudra. Tout se passe, affirme Leibniz, comme dans le cas de deux horloges faites par le même horloger et mises en fonctionnement au même instant : les deux horloges indiquent en permanence la même heure sans qu'il y ait entre elle de communication réelle, sans qu'on puisse dire qu'elles s'influencent réciproquement.

Dans son infinie bonté et dans son infinie sagesse, de l'infinité des mondes qui ont surgi dans son intellect, Dieu a choisi de créer le monde qu'il lui était *possible rationnellement* de créer. Ce ne fut donc pas le monde le plus parfait dans l'absolu (ce monde c'était Lui, Dieu), mais le plus parfait qu'Il lui était possible de créer : le nôtre. Il ne pouvait pas choisir de créer le monde absolument parfait car il aurait dû créer son propre *double*, et il n'y a pas de raison à ce que deux choses ne diffèrent que numériquement. Le monde choisi comportait donc certaines imperfections mais bien mineures par rapport à celles des mondes rejetés : c'était quand même le deuxième monde dans l'ordre de la perfection, celui qui venait immédiatement après Dieu.

La théorie de l'harmonie préétablie a le mérite incontestable non seulement de résoudre de façon élégante l'héritage cartésien – la question de la communication de l'âme et du corps dans les conditions où dans la matière il y a une quantité de « force » toujours égale avec elle-même –, mais la solution était à la mesure de Dieu : un être grandiose, d'un savoir, un pouvoir et un vouloir vraiment infinis.

Mais est-ce que ce vouloir était réellement *infiniment bon* ? Dieu a choisi de créer ce monde au centre duquel il a placé Adam et Ève, cet Adam et cette Ève qui ont cédé à la tentation et qui, suite à leur péché, ont été chassés du Paradis et ont été condamnés à vivre ici-bas, sur cette terre où il y a de la souffrance et surtout la mort. Est-ce que le péché est vraiment leur fait ? Il est vrai, c'est dans leur âme que l'idée en est née et c'est leur chair qui a cédé aux tentations, mais en sont-ils pour autant les responsables ? Est-ce que ce n'est pas Dieu qui a voulu ce monde ? Est-ce que ce n'est pas Dieu qui a voulu que cette idée naisse dans leur âme et que leurs corps s'y plient ? La réponse ne saurait être qu'affirmative : s'il y a du mal dans le monde, c'est que ce mal a été voulu par Dieu.

De deux choses l'une : ou bien on continue de maintenir Dieu en vie, avec toutes les conséquences qui en découlent, dont la principale était d'avoir à composer avec un Dieu méchant, un Dieu cruel, qui se nourrit de la souffrance des hommes ; ou bien, par amour de (l'idée de) Dieu, on le met à mort, avec toutes les conséquences qui en découlent, dont la principale était d'avoir à justifier l'existence du mal. Certains ont suivi la première voie (un Voltaire, par exemple, épisodiquement, ou un Sade, massivement) et ont accepté un Dieu cruel. D'autres, et c'est la tendance qui a prévalu, vont essayer de continuer de soutenir, *ad maiorem Dei gloriam*, que Dieu est le bon Dieu. Mais « cette affirmation théologiquement nécessaire ne peut plus être sauvée que par une thèse radicale :

Dieu est et reste, même en face d'un monde éprouvé comme radicalement mauvais, le bon Dieu si seulement il n'existe pas »¹.

Un bon Dieu est donc un Dieu mort. Reste toutefois le problème du mal dans ce bas monde, un mal dont on ne peut, quoi qu'on fasse, nier l'existence : quelle en est la source dans ce monde livré à lui-même ? Ce ne peut être que l'homme : c'est lui qui a créé ce monde, le monde historique tout au moins, c'est lui qui est le sujet et l'artisan de tout ce qui arrive ici bas. Du bien aussi bien que du mal. « Ce qui semblait seulement arriver à l'homme, lui être imposé sans qu'il y soit pour rien, il doit le reconnaître comme son œuvre propre. »² Pourquoi n'a-t-il pas fait ce monde historique meilleur qu'il ne l'est ? Et par cette question le piège se ferme : la déculpabilisation de Dieu se fait au prix de la culpabilisation de l'homme. Avec les mots de Marquard : « manifestement l'homme est désormais ce qu'il a voulu épargner à Dieu d'être [...] : un mal-faiteur. Comment le supporte-t-il ? »³

Il le supporte mal, et avec peu d'enthousiasme. Certes, sorti de sa minorité et arrivé à « l'âge de raison », pour parler avec Kant, il s'attachera à réformer la société et mettra en place ce qu'on appelle les démocraties modernes. Mais il le fera de mauvaise grâce et essayera d'échapper à la mauvaise conscience qu'il a par « l'art d'être l'autre », affirme Odo Marquard en détournant une phrase célèbre de Fichte. L'homme concret, l'homme empirique du XVIII^e siècle qui a congédié Dieu, n'aime pas la position d'accusé et renverra la culpabilité à un Moi transcendantal, l'humanité, l'homme générique : aux hommes qui nous ont précédés, s'il combat pour l'avenir, ou aux hommes qui vont venir pour faire ce qu'ils pensent qu'il reste à faire, s'il est conservateur. Si, au temps de la théodicée traditionnelle, la responsabilité du mal incombait à Dieu, qu'on pouvait tenir pour responsable du mal qui existe et

¹ Odo Marquard, « Questions à la philosophie de l'histoire ou Dans quelle mesure la philosophie de l'histoire peut-elle être irrationnelle », *La Pensée politique, I*, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 210.

² *Ibidem*, p. 211.

³ *Ibidem*.

avec lequel on pouvait à la rigueur entrer en conflit, l'Européen moderne doit trouver un autre bouc émissaire, *immanent* à l'humanité, et ouvrir un conflit avec ceux qui ont fait ce qui est et qui en sont déclarés responsables et, ajoute Marquard, ceux qui veulent faire ce qui reste à faire et en être responsables.

C'est à l'« homme de lettres » que les Lumières s'en remettent pour l'éradication du mal. « Successeur des puissances de la terre et du ciel », pour parler avec Paul Bénichou¹, l'homme de lettres, tel que les Lumières le fabriquent, « c'est celui dont la profession principale est de cultiver la raison »², et ce « pour ajouter aux autres ». Deux traits le caractérisent : premièrement, il est un être de raison, bien sûr, mais aussi un être d'« enthousiasme », de « cœur » ou encore de « sensibilité ». La raison de l'homme de lettres n'est pas un instrument neutre, qui se borne à enregistrer et à analyser froidement les faits, mais une pensée « larmoyante », si j'ose dire, une pensée pénétrée des malheurs de l'humanité. « Raison » et « sensibilité » s'appuient réciproquement : « L'alliage de la Raison et de la sensibilité fait l'homme de génie, l'homme vertueux ; elles se prêtent l'une à l'autre un secours mutuel », écrit en 1777 un certain Mistelet³.

L'homme de lettres, dont l'innocence est prouvée par la sainte indignation qu'il éprouve au spectacle des souffrances de ses semblables, s'attache donc à asseoir le monde sur des bases rationnelles pour le rendre humain, humainement acceptable. C'est ce programme qui se trouve à la base de la Révolution qui clôt le siècle, Révolution qui annonce, c'est vrai, des lendemains qui chantent, mais qui pour le moment augmente la souffrance, la terreur. Le Mal. Il n'y a pas que le sommeil de la raison qui engendre des monstres : il arrive aussi à la raison vigilante d'en enfanter !

¹ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750 – 1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Gallimard, 1996, p. 26.

² La Harpe, dans son discours de réception à l'Académie française, cité par Bénichou, *Op. cit.*, p. 30.

³ *Apud* Bénichou, *Op. cit.*, p. 31.

Graduellement et sous les apparences d'un retour du religieux, dans le climat de la contre-Révolution, on commence à se séparer de l'« homme de lettres », qu'on rend responsable de tous les maux. « Nos plus grands malheurs sont venus de l'ambition des gens de lettres, qui, pour faire les hommes d'importance, se sont jetés dans la morale et dans la politique, et se sont fait un jeu de ruiner la société et l'État pour se donner un relief de philosophie », écrit Geoffreoy dans *le Journal des débats* le 17 septembre 1803.¹ « De toutes parts ils ont usurpé une influence sans bornes », écrit de son côté Joseph de Maistre. « Il appartient aux prélats, aux nobles, aux grands officiers de l'État d'être les dépositaires et les gardiens des vérités conservatrices, d'apprendre aux nations ce qui est mal et ce qui est bien, ce qui est bien et ce qui est faux dans l'ordre moral ou spirituel : les autres n'ont pas le droit de raisonner sur ces sortes de matières ».²

On pourrait citer mille autres déclarations de ce genre, mais ce qui m'intéresse est d'indiquer le discrédit que l'homme de lettres – sous la double espèce de philosophe et savant – connaît au début du XIXe siècle au profit de l'écrivain et, surtout, au profit du poète. Il est dénoncé maintenant comme un être dont la raison a desséché le cœur. « Plusieurs personnes », déclare Chateaubriand, inventeur de « la mélancolie et de la passion moderne » (Gautier), « ont pensé que la science entre les mains de l'homme dessèche le cœur, désenchanter la nature, mène les esprits faibles à l'athéisme et de l'athéisme à tous les crimes ; que les beaux-arts, au contraire, rendent nos jours merveilleux, attendrissent nos âmes, nous font pleins de foi envers la divinité, et conduisent par la religion à la pratique de toutes les vertus. »³

Toute la poésie du XIXe siècle est sortie de cette idée, affirme Bénichou. Qui ajoute : « le sens littéraire émancipé de l'empire scientifique n'est autre chose que le sens de l'âme, c'est-à-dire le sens

¹ *Apud* Bénichou, *Op. cit.*, p. 117.

² Joseph de Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg*, 8e entretien, *apud* Bénichou, *Op. cit.*, p. 117-118.

³ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, IIIe partie, Livre II, ch. 1er.

religieux »¹. Il faut préciser que cette religiosité est vidée de tout contenu traditionnel et que, comme le déisme du XVIII^e siècle qu'elle ne fait que prolonger, elle exprime un aménagement insolite de la relation de l'homme à Dieu : la réalité divine est posée « à partir de l'homme, par rapport à lui et pour lui »², car ce qu'il appelle révélation de la présence divine est en fait l'émotion et l'émerveillement qu'il ressent devant un monde qui ne peut pas se résumer, pense-t-il, à ce qui se donne aux sens. Qui plus est, cette religiosité s'éteindra peu à peu, mais définitivement, vers le milieu du siècle.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'étoile de la raison décline de façon spectaculaire et que tout le prestige que l'homme de lettres avait accumulé au long du XVIII^e siècle et tout l'espoir qu'on avait mis en lui sont transférés au poète et à l'artiste en général. C'est que le « cœur » – le cœur de l'artiste, bien sûr – a des raisons que la raison du philosophe ou du savant n'a pas. Dans la « partie poétique de l'âme » (l'expression est toujours de Chateaubriand), grosse des semences d'un autre bien que celui annoncé par le philosophe, l'Européen moderne trouvait une autre possibilité d'être l'autre, pour reprendre l'expression de Marquard, plus radicale encore que les arrangements « douteux » entre le moi empirique et le Moi transcendantal. Elle consistait à se faire ni plus ni moins que *l'autre de l'homme de raison*³, si on doit entendre par ce

¹ Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 132.

² Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 33. Lisons aussi le passage suivant (p. 35 – 36), dans lequel Bénichou commente des textes de Mercier et Rousseau : « De tels textes traduisent incontestablement une expérience, qui renverse en quelque sorte l'expérience religieuse habituelle : l'éclair jaillit de la terre au ciel. Quand l'homme de ce temps-là dit "céleste" ou "divin", c'est presque toujours des choses humaines qu'il parle, en tant qu'elles lui paraissent soudain sans mesure : il se voit homme, et doué d'une sublimité qui embrasse l'univers. Il éprouve sa propre infinité au-delà de sa finitude, et il appelle Dieu ou Grand Être ce qui dans son expérience excède toute limite. »

³ Je développe ici une suggestion de Marquard. Dans « L'Homme accusé et l'homme disculpé », *Critique*, 413, octobre 1981, il affirme que, aux

dernier terme le personnage inventé à l'orée de l'époque moderne qui est entré d'un pas ferme dans l'« âge de raison », pour parler avec Kant, et qui s'est attaché à reconstruire le monde historique de façon rationnelle. Autrement dit, l'art d'être l'autre consistait dans ce cas à tirer son épingle du jeu, du jeu politique, certainement, en s'en déclarant *irresponsable puisque irrationnel*, mais offrant d'autre part, par des voies distinctes de celles ouvertes par la raison, l'accès au bien et au vrai. C'est ce qu'allait faire « l'artiste » ou encore « le génie ». Pour comprendre la mutation, on doit reprendre l'histoire du génie là où Mitru Perea l'a abandonnée et mettre en son centre le concept d'*idéal* (ou encore *sublime* ou *Ab-solu*), concept central pour la nouvelle sensibilité. Pour ce faire, nous allons nous adresser – sans toutefois entrer dans les détails, au risque même de les défigurer, mais ce qu'il importe de faire c'est d'en donner l'idée générale – à l'esthétique kantienne et à la synthèse que Hegel fait dans les années '30 du siècle dernier de toutes les discussions sur ce thème inaugurées à la fin du XVIII^e siècle par un Diderot et un Kant et continuées durant le premier tiers de son siècle par Fichte, les frères Schlegel, etc., pour nous en tenir au seul espace allemand. Chez Kant, on trouvera un génie qui nous offre un avant-goût du bien. Chez Hegel, un génie qui réalise ce que la nature est incapable de réaliser et de cette manière la parachève.

Kant : le beau comme propédeutique du bien

À première vue, l'expérience esthétique n'a chez Kant aucun rapport avec le vrai ou le bien. La contemplation du beau est, selon

environs de 1750, avec la fin des théodicées, apparaissent non seulement les philosophies de l'histoire mais aussi les *esthétiques*. Je précise également que l'apparition de l'artiste, tel qu'il sera construit au XIX^e siècle contribue – et de façon décisive – au changement du statut de la « vérité » : au lieu de continuer de penser que la vérité est là, dans le monde, et que notre tâche est de la découvrir, sous la pression de la poésie et de la philosophie on commence à penser de plus en plus qu'elle est une de nos *créations* (v. Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, All, 1998, p. 39).

lui, un plaisir interne absolument gratuit : « pour pouvoir dire que l'objet est beau [...], je pars de ce qui se produit en moi grâce à la représentation, et non pas de ce qui constitue ma dépendance à l'égard de l'existence de l'objet »¹. Ce ne serait donc pas parce que je serais séduit et comme attiré par les qualités d'un objet (symétrie, harmonie, couleurs agréables, etc.) que je le trouverais beau. Ce ne serait pas non plus parce qu'il correspondrait à son concept (cette fleur de cerisier réalise parfaitement l'idée de fleur de cerisier) : le jugement esthétique « n'attire pas l'attention sur la nature de l'objet »². Le sentiment de plaisir ou de déplaisir « ne désigne rien dans l'objet »³. Ce serait donc une contemplation « muette », une « contemplation qui n'est pas orientée par les concepts »⁴. L'expérience du beau serait donc pour Kant, l'équivalent de l'expérience de Dieu pour le croyant : de la même manière que pour ce dernier l'existence de Dieu est une évidence dont il ne saurait rien dire excepté qu'il l'a, dans l'expérience du beau on ne peut pas avoir de preuve empirique en sa faveur⁵.

Or, selon Alain Besançon, cette place équivalente indique chez Kant un lien entre le beau et le bien, et ce en dépit du prétendu caractère désintéressé de l'expérience esthétique⁶. Le passage vers le bien s'effectue grâce aux concepts de *génie*, de *sublime* et du *beau* comme « symboles » de la loi morale.

Tout comme chez Diderot, le génie est pour Kant une « disposition innée de l'esprit »⁷, une sorte de force de la nature qui

¹ Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 95.

² *Ibidem*, p. 121.

³ *Ibidem*, P. 95.

⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁵ Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Humanitas, 1996, p. 211. V. également, Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, 1991, ch. 7.

⁶ *Op. cit.*, p. 211 et suiv.

⁷ Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, p. 202.

suit ses propres règles dans la production du beau et du sublime. Le beau et le sublime étant les deux degrés, inférieur et supérieur, de l'expérience esthétique, suivons uniquement ce dernier, et plus exactement, ce que Kant appelle le sublime « dynamique ».

Le sublime – dans la nature ou dans l'art – est ce qui nous repousse et attire à la fois par l'impression de « grand absolu » qu'il induirait en nous. Le spectacle de la mer démontée, par exemple, « nous fait reconnaître, en tant qu'être naturels, notre impuissance physique, mais nous fait également découvrir la faculté de nous considérer comme indépendants par rapport à elle et une supériorité par rapport à la nature »¹. Bien que l'homme sache que cette mer démontée peut l'écraser, l'humanité qui siège en lui demeure toutefois intacte, car il découvre en lui sa vocation, qui est supérieure à la nature. Avec les termes de Kant : devant l'illimité de la nature, devant l'*infini*, l'homme trouve en lui « au moins la possibilité de le concevoir comme un tout », ce qui « indique l'existence d'une faculté de l'âme qui dépasse toute unité de mesure des sens »². Du fait qu'on peut « concevoir sans contradiction l'infini », on se sent « rehaussé dans sa propre estime »³.

Or, selon Alain Besançon (que je suis ici de très près), cette vocation supérieure consiste en une tension de l'esprit vers le « suprasensible » : l'imagination est dépassée par l'infini, alors que les idées de la raison vont au-delà de cette limite (l'appréciation mathématique des grandeurs dépasse l'appréciation esthétique, sensorielle), ce qui engendre un sentiment de frustration et de peine.

Le propre des idées de la raison, c'est qu'elles ne sauraient pas s'appuyer sur l'intuition, au sens que si, pour l'idée de « arbre » (qui est une idée de *l'entendement*), je peux fournir une représentation sensible, un complexe de données sensibles, il n'en est pas de même pour l'idée de monarchie, par exemple, idée qui appartient à

¹ *Ibidem*, p. 213.

² *Ibidem*, p. 156.

³ *Ibidem*, 214.

la raison. Or, pour contourner cette difficulté, cette dernière a recours à la « pensée analogique »¹. Ne pouvant donc pas avoir, par exemple, d'intuition sensible pour le concept de monarchie, elle lui associe l'image (l'intuition sensible) d'un être animé, cet être animé devenant ainsi le symbole analogique de l'État monarchique. Dans un deuxième moment, elle transfère les règles de la réflexion du domaine du symbole à ce dont il est le symbole : elle transfère en l'occurrence à l'État ce qu'elle peut dire d'un être animé. S'il n'y a donc pas de ressemblance entre le contenu du concept d'État et le contenu du concept d'être animé, il y a ressemblance entre les règles de la réflexion appliquée aux deux objets.

De ce point de vue, commente Besançon², le beau est chez Kant le symbole du bien. L'abîme entre les deux n'est certainement pas comblé, mais *l'expérience du beau apparaît ainsi comme une propédeutique du bien*. « Le beau plaît comme symbole du bien moral – et uniquement de ce point de vue. Comme ce dernier, il est désintéressé et dévoile au sujet cette forme supérieure de la liberté qu'est l'autonomie, le pouvoir de se donner une loi. »³

Hegel et la réalisation de l'idéal

L'idée ou l'idéal est, selon Hegel, le concept réalisé, le concept devenu réalité. Le réel sensible, le réel qui tombe sous les sens et qui paraît avoir une réalité toute extérieure « n'est vrai et vraiment réel que dans la mesure où il correspond au concept »⁴. Lorsque cette identité entre concept et chose fait défaut, la chose n'est que simple apparence. Le rapport entre concept et réel peut être figuré comme le rapport qui existe entre le gland et le futur arbre : de la

¹ « Elle consiste à appliquer en premier lieu le concept à l'objet d'une intuition sensible, et en second lieu à appliquer la simple règle de la réflexion sur cette intuition à un tout autre objet, dont le premier n'est que le symbole. »

² *Ibidem*, p. 215 – 216.

³ *Ibidem*, p. 216.

⁴ G. W. F. Hegel, *Esthétique. L'Idée du beau*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, t. 1, p. 34.

même manière que le gland, « ce tout petit point [...] qui est une unité, dans laquelle n'existe encore aucune différenciation ou qu'une différenciation insignifiante »¹, réunit *potentia* toutes les déterminations du futur arbre, déterminations qui, *réalisées*, sont *séparées*, éparpillées dans l'espace, de la même façon le concept est une *unité* de déterminations différenciées.

Entre les deux ingrédients de l'idée ou l'idéal – le concept et le réel – il y a donc contradiction : le premier est unité, le second est diversité. La même contradiction caractérise l'attitude *théorique*² à l'égard du réel et l'attitude *pratique*³. En effet, en tant qu'intelligences finies, nous considérons les objets, extérieurs ou intérieurs, comme *indépendants* et cette croyance spontanée en leur indépendance nous fait nous conduire à leur égard de façon passive, si on me permet cet oxymoron : nous décidons « de rester dans un état d'abstention négative quant au travail de l'imagination » et nous nous bornons « à la simple perception de l'objectivité existante », de la diversité de leurs déterminations, comme si les objets en question avaient leur fin en eux-mêmes.

Si, dans l'approche théorique nous nous refusons toute liberté, il n'en est plus de même dans le cas du *vouloir*. « Dans le vouloir, les intérêts, les fins, les intentions, les décisions résident dans le *sujet* qui cherche à les affirmer à l'encontre de l'être et des propriétés des objets. » Lorsque je décide de manger cette pomme qui est là, devant moi, c'est moi qui suis libre et elle mon esclave : ses qualités sont devenues des utilités, au sens que je pose que leur caractère essentiel est d'être au service de mes fins subjectives.

« La même finitude et absence de liberté caractérise l'objet dans les deux cas que nous envisageons. Théoriquement, son indépendance, quoi qu'on pense, n'est qu'apparente. Dans l'objectivité, le concept, en tant qu'unité et universalité subjectives, n'existe pas dans et pour les objets mêmes. Il est en dehors d'eux. Étant donné

¹ *Ibidem*, p. 35.

² L'attitude de celui qu'on a désigné plus haut comme *homme de raison*.

³ *Ibidem*, p. 42 *ssq.*

cette extériorité des concepts, chaque objet n'existe, en conséquence, que comme simple particularité ; il est tourné vers le dehors par sa variété et est exposé, sous l'influence des circonstances innombrables, à la transformation, à la violence, à la disparition, par l'action qu'exercent sur lui d'autres objets. *Pratiquement*, cette dépendance des objets est expressément posée, de sorte que la résistance des objets à la volonté reste relative, en ce sens qu'ils ne possèdent pas la force nécessaire pour vaincre et, en fin de compte, affirmer leur autonomie »¹.

La contradiction se résorbe dans l'approche esthétique. Lorsqu'on regarde donc les objets comme beaux, ils n'est ne sont plus considérés comme dispersés dans leur extériorité par rapport au concept qu'ils incarnent, mais, au contraire, dans leur unité vivante et subjective, *comme concepts réalisés*. « L'objet a, de ce fait, renoncé à son orientation vers l'extérieur, mis fin à sa dépendance à l'égard d'autres objets et transformé, pour ceux qui le contemplent, sa finitude sans liberté et une libre infinitude »².

Du point de vue pratique, dans l'approche esthétique, le sujet ne s'abandonne plus au désir, renonce à ses fins orientées *contre* l'objet et le considère comme une fin en soi : le caractère purement fini de l'objet – « qui faisait considérer celui-ci comme un moyen utile en vue de fins extérieures et qui, ne pouvant leur opposer qu'une résistance d'où la liberté était absente, était obligé de se plier à ces fins, de les faire siennes »³ – est à son tour supprimé. Au contraire de la pomme que je souhaite manger et à laquelle j'impose une fin qui lui est extérieure, étrangère (assouvir *ma* faim), la pomme que je contemple m'apparaît, maintenant que je suis libéré de tout désir, comme un accord parfait entre le concept de pomme et ce en quoi il s'incarne. C'est vers cette peau qui la recouvre, c'est vers cette couleur, c'est vers cette consistance, c'est vers cette saveur, c'est vers ces pépins, etc. que le concept de pomme tendait dans son mouvement d'autoréalisation. Tout ce qui

¹ *Op. cit.*, p. 44.

² *Op. cit.*, p. 45.

³ *Ibidem*.

tombe sous les sens, dans l'approche esthétique, exprime une nécessité (cette pomme ne pouvait pas avoir une autre peau), toutes les déterminations particulières : l'objet a une unité idéale (idéale), car elles apparaissent comme interdépendantes, comme s'évoquant réciproquement.

N'empêche, ajoute Hegel, que cette nécessité doit se cacher « sous les apparences d'une accidentalité non intentionnelle »¹, sinon l'objet beau cesserait d'être vraiment un objet pour n'être qu'un concept. Ce n'est que dans le concept « comme tel » qu'il y a unité idéale ; ce n'est que dans le concept « comme tel » que chaque constituant est posé *en vue du tout*. Or, nous l'avons vu, l'objet – beau ou non – est un concept *réalisé*. Il s'ensuit donc que « l'objet possédant la qualité du beau doit à la fois être soumis à la nécessité posée par le concept [...] et un certain degré de *liberté* faisant apparaître ces côtés particuliers comme existant par eux-mêmes [...]. Si, en effet, il n'en était pas ainsi, les parties réelles particulières perdraient le privilège d'être la également en vertu de leur propre réalité et apparaîtraient comme étant seulement au service et en vue de leur unité idéale, en état de soumission abstraite à celle-ci »².

Le beau, ou l'idéal, cette unité du concept et du sensible, a des degrés. Il existe, bien sûr, dans le monde inanimé, mais à un degré très faible. Le système solaire, par exemple, forme de façon évidente un tout, car toutes les planètes se déploient à partir du Soleil, se déplacent en fonction du Soleil, etc. Mais on ne saurait considérer que ce dernier en est l'idée, où « l'âme », car, s'il en était ainsi, on devrait pouvoir déduire, expliciter les planètes du Soleil, ce qui n'est évidemment pas le cas : bien qu'elles ne soient ce qu'elles sont qu'en vertu de la place qu'elles occupent dans le système solaire, bien que leurs mouvements et leurs propriétés spécifiques soient déterminées par la place qu'elles occupent par rapport au soleil, les planètes constituent autant d'individus particuliers et

¹ *Op. cit.*, p. 47.

² *Ibidem*.

indépendants. Le Soleil, élément du système, n'« évoque » pas les planètes, « il existe comme corps indépendant en dehors des membres qui seraient censés être l'explication »¹ du système en tant que système. L'unité du système solaire est représentée par un de ses membres qui, lui, se définit par ses propres déterminations et non pas par un ensemble d'envois aux autres membres.

Au fur et à mesure qu'on s'élève vers l'homme, en passant du minéral au règne végétal, etc., on enregistre un degré d'idéalité de plus en plus grand : bien que défini par son extension spatiale, par sa délimitation, par sa forme, ses mouvements, etc., un organisme vivant, un *être-en-vie*, comme l'appelle Hegel, par exemple, ne permet pas à ses parties de constituer autant de tous indépendants, mais les réunit de sorte qu'elles deviennent les *membres* d'un *individu*, etc. Seulement, cette unité ne se laisse pas à proprement parler *voir* : ce que nous voyons, c'est, dans leur individualité, *cette* main qui est là *pour* porter à la bouche la nourriture et *ces* jambes qui sont là pour permettre à l'homme d'avancer, etc. Cette main que je regarde, ces jambes, ce corps, etc. sont là pour quelque chose que je n'arrive pas à voir, qui se dérobe au regard. Qui plus est, non seulement cette main, ces jambes, ce corps, etc. ne sont pas indépendants, mais l'indépendance absolue leur est refusée : ces yeux bleus et ces cheveux noirs renvoient aussi à quelque chose d'autre que le concept qui s'est auto-réalisé dans cette femme ou cet homme : ils renvoient d'une part à l'espèce humaine, d'autre part aux parents de cette femme ou de cet homme, avec toutes les particularités de cette famille, avec toutes les particularités des familles dont cette famille résulte, etc. Et ce pli d'amertume qui barre le front de cette femme renvoie au déboires qu'elle a connus, etc. « Ce qui apparaît n'est qu'une totalité *réelle*, tandis que la source interne qui l'anime et lui insuffle la vie ne dépasse pas les limites de la région profonde où elle habite »². Toute existence naturelle, affirme encore Hegel, est placée sous le signe de la *finitude*. Même

¹ *Op. cit.*, p. 50.

² *Op. cit.*, p. 96.

la belle nature. Au lieu d'avoir dans sa contemplation l'intuition de la parfaite et profonde correspondance entre son intériorité et son extériorité, l'œil qui la contemple ne voit que dispersion et détails accidentels qui dépendent de l'extérieur. Le beau – ou l'idéal – n'arrive donc pas dans la nature à sa réalisation plénière. « La nécessité du beau artistique découle donc des défauts inhérents à la réalité immédiate, et l'on peut définir sa tâche en disant qu'il est appelé à représenter dans toute leur liberté [...] les manifestations de la vie [...] et à rendre ainsi l'extérieur conforme au concept. »¹ Et Hegel ajoute : « Grâce à lui, la vérité se trouve libérée de son ambiance temporelle, de sa course à travers les choses finies, et elle acquiert en même temps une expression extérieure à travers laquelle on aperçoit, non plus la médiocrité de la nature et de la prose, mais une existence digne de la vérité. »

C'est dans ce contexte qu'on peut mesurer toute l'importance de l'invention, au XVIII^e siècle, du « génie ». On se rappelle que Diderot décrivait l'« homme de génie » comme quelqu'un ayant une étendue de la « sensibilité » hors du commun et une force de l'imagination qui le pousse irrésistiblement à « réaliser » ses « fantômes », etc. Hegel n'affirme pas autre chose, seuls les concepts qu'ils utilisent, forgés dans les environ soixante-dix ans qui séparent ses leçons de Berlin des textes de Diderot étant différents. Pour lui aussi, l'artiste doit avoir une expérience très riche : « il doit avoir beaucoup vu, beaucoup entendu et beaucoup retenu »². Cette appréhension du monde extérieur, mais aussi de la réalité interne de l'homme n'est pas un but en soi, car ce qu'une œuvre d'art doit exprimer avant tout c'est « la vérité et la rationalité du réel représenté »³. Autrement dit, « à force de réflexion », il doit « en avoir entrevu le fond de vérité et le caractère essentiel » : il doit prendre conscience de l'idée qui s'incarne dans la réalité sensible qu'il se donne pour tâche d'exprimer sous la forme d'une

¹ *Op. cit.*, p. 104.

² *Op. cit.*, tome II, p. 317.

³ *Op. cit.*, tome II, p. 318.

réalité concrète et individuelle. Cette « prise de conscience » fait sans doute appel à l'« entendement »¹ – et c'est là quelque chose que le génie partage avec le philosophe –, mais aussi à sa sensibilité, à « ce qui vit et s'agite en lui ».

Cette force qui vit et s'agite en lui, Hegel l'appelle imagination. Et il prend soin de distinguer imagination « purement passive » (la faculté de « revoir l'image d'une chose ») de l'*imagination créatrice* (ou encore *fantaisie*), cette activité qui consiste à 1) saisir la multitude de formes de la réalité extérieure et intérieure et la graver dans l'esprit ; 2) à faire revivre dans la mémoire ces formes de la vie ; 3) à prendre conscience de la rationalité interne en des images concrètes et réelles ; 4) à réaliser sous une forme sensible cette rationalité en créant une œuvre qui la rend directement perceptible, « à l'œil et à l'oreille »².

Lisons avant de tirer les conclusions de cette discussion le passage suivant : « Grâce à [...] sensibilité qui anime et pénètre l'ensemble, l'artiste a fait de son sujet et de la forme sous laquelle il le conçoit quelque chose qui se confond avec lui, qui lui appartient en propre, fait partie de son monde le plus intime, le plus subjectif. La représentation concrète en effet fait descendre tout contenu au rang d'une chose extérieure, seule la sensibilité maintient son unité subjective avec le moi intime. Sous ce rapport, l'artiste ne doit pas seulement avoir l'expérience du monde, avec ses manifestations externes et internes, il faut encore qu'il ait éprouvé de grands sentiments, que son cœur et son esprit aient été profondément émus et secoués, qu'il ait beaucoup vécu et beaucoup peiné, avant d'être en état d'exprimer en formes concrètes les profondeurs insondables de la vie »³.

Si Diderot propose une sorte de description phénoménologique du génie, ce n'est que dans l'esthétique hégélienne – esthétique qui

¹ Il est absurde de penser, dit Hegel, que des poèmes comme ceux d'Homère ont été conçus pendant le sommeil ; le surréalisme le contredira.

² *Ibidem*, p. 317 – 325.

³ *Ibidem.*, p. 320.

est, je le répète, une synthèse de l'ensemble des discussions de la fin du XVIII^e siècle et des premières décades du siècle suivant – qu'on peut saisir l'enjeu de l'invention du génie. Dégageons-le, sans nous en tenir toutefois à la lettre de la philosophie hégélienne.

Partie de la nature – ses qualités sont un pur don de la nature¹ –, le génie a ceci de caractéristique qu'il est capable de faire ce que le reste de la nature, vu ses « défauts inhérents », ne peut pas faire : il *réalise* l'« idéal » (ou encore le « beau », l'« absolu », l'« infini », etc.). Que ce soit entendu : il ne le représente pas, il ne le reproduit pas – ce qui supposerait qu'il est déjà là, or, dans la nature, l'idéal n'arrive pas à se réaliser –, au contraire, il le produit, l'engendre, le *crée*. De ce point de vue, il entre en concurrence avec la nature et cette concurrence a comme cause, psychologique mais aussi métaphysique, le mécontentement ressenti devant le réel, l'insatisfaction éprouvée devant *le peu de réalité de la réalité*, pour détourner un titre de Benjamin Fondane. Pour le génie, « la vraie vie est ailleurs » et il voudrait être « n'importe où hors de ce monde ». Hors de ce monde régi, brutalement, cyniquement, par l'argent ; hors de ce monde de l'injustice sociale ; or de ce monde ontologiquement précaire. Le génie permet donc au meurtrier de Dieu, à ce meurtrier qui a mauvaise conscience, d'être l'autre : l'autre par rapport au meurtrier, certes, mais aussi par rapport à l'homme de raison, à celui qui a voulu recréer le monde (social) conformément à la raison pour en expulser le mal et qui, tel Oedipe, aboutit sans le vouloir au résultat contraire à celui qu'il s'était donné : il a aggravé la violence, la souffrance. Le mal. L'artiste n'y est, quant à lui, pour rien : il est étranger à ce monde qu'il abhorre.

Non seulement il est étranger à ce monde qu'il déteste, mais il *crée* un monde nouveau, un monde « idéal », le monde tel que sa « sensibilité » lui dit qu'il *aurait dû* être. Certes, Diderot et Hegel parlent tous deux de la grande expérience de vie du génie, de l'étendue de sa sensibilité et de sa mémoire, etc. Hegel va même

¹ L'art « exige des dispositions spécifiques, essentiellement naturelles » – *ibidem*, p. 321.

jusqu'à évoquer le cas de certains artistes qui se plaignent de manquer de sujets à traiter, ce qui pourrait nous faire penser qu'ils ont besoin de quelque chose d'extérieur et de préexistant. Mais il ne s'agit là, affirme-t-il, que de stimulants. « La stimulation à la production peut donc venir tout à fait du dehors, et la seule condition importante que l'artiste ait à remplir, c'est d'y porter un intérêt essentiel et qu'il fasse revivre le sujet en lui »¹. L'œuvre d'art est, fondamentalement, ce vécu : c'est en ce sens qu'on doit comprendre l'affirmation hégélienne, déjà citée, selon laquelle forme et sujet constituent « quelque chose qui se confond avec lui [= l'artiste], qui lui appartient en propre, fait partie de son monde le plus intime, le plus subjectif »².

Le génie secrète son œuvre comme l'araignée sa toile. L'œuvre est là, toute prête, en lui ; ce qui lui reste à faire c'est de l'extérioriser, de l'exprimer. L'art, dans cette perspective, est expression. De la même manière que pour obtenir son jus – jus qui est déjà là, préformé, dans sa pulpe – on exprime une orange, l'inspiration exprime l'artiste, au sens qu'elle exerce sur l'« âme » du génie une bien forte *pression* qui aboutit à *expulser* ce qu'elle contient. Une fois exprimé, ce contenu s'accroche à des mots et il en résulte un poème, ou à du marbre, et il en résulte une statue, ou à des bruits, et il en résulte de la musique, etc. Dans cette perspective, et paradoxalement, l'œuvre d'art est en quelque sorte secondaire par rapport à (ce qui se passe dans) l'artiste (on *naît* artiste ; et on peut être artiste sans jamais avoir produit quoi que ce soit). Par rapport au *Moi*. C'est le *Moi*, ce *Moi* en mal d'être, qui constitue le centre autour duquel tout gravite. Certains vont jusqu'à dire que l'art ne prend sens pour les Modernes que par référence à la subjectivité, pour devenir, chez les Contemporains, expression pure et simple de l'individualité³.

¹ *Ibidem*, p. 328

² Cela confirme ce que Mitru Perea affirmait avant que je ne l'interrompe : pour la modernité, il n'y qu'une cause qui est responsable de l'avènement de l'œuvre d'art, l'artiste.

³ C'est la thèse centrale de Luc Ferry, *Homo estheticus*, Plon, 1990, *passim*.

Le génie est donc *activité créatrice*, et il faut donner à cette épithète tout son poids : *comme Dieu*, il crée *ex nihilo*¹, au sens qu'il n'a besoin de rien d'extérieur. Ce qu'il nous propose comme œuvre d'art, *il l'a puisé en lui-même*. Ce qu'il exprime c'est *son vécu*, c'est *sa façon de voir les choses*. Et ce don de la création, il l'a hérité de ce Dieu que l'Européen du XVIII^e siècle a tué, on l'a vu, par trop d'amour. « Ces chantres sont de race divine », affirme Chateaubriand dans *René*. Lamennais est plus explicite encore : « L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance créatrice ». Tout comme Zola, qui, un peu plus tard, dans *Mes haines*, leur fait écho : « J'aime à considérer chaque écrivain comme un créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle. »² Chateaubriand, Lamennais et Zola, des esprits qui, bien que extrêmement opposés, se rencontrent toutefois là-dessus, ne sont que des exemples pris au hasard, car on pourrait multiplier à l'infini, ou presque, les affirmations de ce genre.

La création, pour les Modernes, est non seulement création à partir de rien, mais aussi *nouveauté*. Nouveauté, certes, au sens que l'œuvre s'ajoute à la nature et que l'artiste la concurrence, en produisant des objets unitaires et nécessaires, des objets dont chaque élément renvoie à tous les autres, etc. Mais, on l'a vu, l'important dans l'œuvre n'est pas tellement l'œuvre, mais le vécu de l'artiste qui lui préexiste. Et pour que ce vécu ait de l'importance, le Moi de l'auteur doit être *différent* de tous les autres : il doit être une *origine originale*, pour ainsi dire. Chaque œuvre de l'esprit doit porter les traces d'une saisie et d'une refonte nouvelles du monde : s'il est vrai que l'artiste prend la relève de Dieu et s'il est vrai qu'il hérite

¹ Faut-il encore rappeler le désir de Flaubert d'écrire un livre sur rien ? Faut-il rappeler cette autre déclaration du dernier Prix Nobel de France, Claude Simon, qui, dans sa préface à *Orion aveugle* (1970), écrit : « Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier, il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations, plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, un vague – très vague – projet. C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit. » ?

² *Mes haines*, p. 141.

de ce dernier la faculté de la création, *chaque* artiste doit être un *nouveau* Dieu, à nul autre pareil. Sa force réside en la perception toute fraîche qu'il a du monde, en la manière tout à fait personnelle dont il refaçonne ce qui lui vient de l'expérience. C'est là la raison pour laquelle Diderot, par exemple, affirmait d'une part qu'il n'y a pas dans la nature deux êtres identiques et, d'autre part, que le génie brise les règles vu qu'elles uniformisent, normalisent les conduites, détruisent en lui justement ce qui fait de lui un être tellement précieux.

La morale de toute cette discussion est que tout le monde ne saurait être auteur : certaines conditions devaient être réunies pour qu'il y ait le rôle d'« auteur ». Premièrement, il était nécessaire que Dieu quitte ce monde, que l'homme prenne la place devenue ainsi vacante et, héritant de la culpabilité de la défunte divinité, veuille garder la face en développant l'art d'être l'autre, etc. Dire d'un Chrétien de Troyes, par exemple, qu'il était auteur, c'est faire preuve d'une illusion rétrospective, car il habitait un monde informé par Dieu, un monde dans lequel seul ce dernier pouvait créer, etc. Les auteurs n'existent que dans l'Europe moderne. Voilà ce que l'un d'eux affirme : « La culture – et il pense à l'art en général – tend à prendre la place qui fut naguère celle de la religion. Comme celle-ci elle a maintenant ses prêtres, ses prophètes, ses saints, ses collègues de dignitaires. Le conquérant qui vise au sacre se présente au peuple non plus flanqué de l'évêque mais du prix Nobel. Le seigneur prévaricateur pour se faire absoudre ne fonde plus une abbaye mais un musée. C'est au nom de la culture maintenant qu'on mobilise, qu'on prêche les croisades. À elle maintenant le rôle de "l'opium du peuple" »¹.

Deuxièmement, il fallait qu'on perçoive l'« homme de raison », la figure majeure que les Lumières ont créée pour « garder la face », comme un nouvel égarement et qu'on essaye d'innocenter une fois de plus l'homme en imaginant ce « pur don de la nature »

¹ Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, J. Pauvert éditeur, 1968, p. 13.

qu'est le génie. Il fallait encore qu'on pare ce génie de toutes les qualités qui manquaient à l'homme de raison et c'est ce que nous avons vu qu'un Diderot, un Kant et un Hegel ont fait.

Encore fallait-il que ce génie passe de l'état de concept à l'état de réalité. Qu'il soit imaginé par un Diderot, un Kant ou un Hegel ne suffit pas : il doit aussi *s'incarner* (ce qui veut dire que des gens commencent à se penser en termes de génie et d'auteur, c'est-à-dire qu'ils s'attribuent les dons énumérés par Diderot et tant autres et qu'ils se sentent irrépressiblement poussés à réaliser leurs « fantômes ») et, deuxièmement, il doit *être reconnu*, socialement reconnu (ce qui veut dire qu'il ait des gens qui prennent les artistes au sérieux, c'est-à-dire qui pensent que les artistes sont réellement ces êtres tout à fait précieux et que leurs œuvres permettent vraiment l'accès à ce monde tellement merveilleux du bien et du vrai).

Si on en croit Pierre Bourdieu, qui retrace la « période héroïque » de la conquête de l'autonomie, en France, de ce qu'il appelle le « champ littéraire » (et que Mitru Perea appelait « institution littéraire »), cette incarnation et cette reconnaissance se sont produites, graduellement, durant la seconde moitié du siècle dernier. Je ne retracerai pas, ici, les étapes et les stratégies de cette conquête ; je me bornerai à citer un passage du *Traité de la vie élégante* de Balzac et le commentaire de Bourdieu qui accompagne ce passage et est extrêmement éloquent, selon moi, quant à la manière dont les artistes se sont pris pour s'imposer aux pouvoirs politique et économique et imposer une certaine image d'eux-mêmes. Voilà pour commencer le texte de Balzac : par rapport aux « trois classes d'êtres » qui composent le monde social (« l'homme qui travaille », « l'homme qui pense », et « l'homme qui ne fait rien », « l'artiste est une exception : son oisiveté est un travail, et son travail un repos ; il est élégant et négligé tour à tour ; il revêt, à son gré, la blouse du laboureur, et décide du frac porté par l'homme à la mode ; il ne suit pas de lois. Il les impose. Qu'il s'occupe à ne rien faire ou qu'il médite un chef-d'œuvre, sans paraître préoccupé ; qu'il conduise un cheval avec un mors de bois, ou mène à grandes guides les chevaux d'un britshka ; qu'il n'ait pas vingt centimes à

lui, ou jette de l'or à pleines mains, il est toujours l'expression d'une grande pensée et domine la société. » En voilà maintenant le commentaire de Pierre Bourdieu : « L'accoutumance et la complicité nous empêchent de voir tout ce qui se joue dans un texte comme celui-là [...]. Cette réalité que désignent des mots d'usage ordinaire comme écrivain, artiste, intellectuel, les producteurs culturels (le texte de Balzac n'est qu'un parmi des milliers) ont travaillé à la produire, par des énonciations normatives, ou, mieux, performatives, comme celle-ci : sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et faire croire, à faire le monde social conformément aux croyances d'un groupe social qui a la particularité d'avoir un quasi-monopole de la production de discours sur le monde social »¹.

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1992, 1998, coll. « Points », p. 99 – 100.

*Chapitre XV, dans lequel Mitru Perea finit par accepter l'idée
d'une **illusio** littéraire*

« Au principe du fonctionnement
de tous les champs sociaux, qu'il
s'agisse du champ littéraire ou du
champ du pouvoir, il y a l'*illusio*,
l'investissement dans le jeu »

Pierre Bourdieu

Je remercie une fois de plus Cocon Erudițian d'avoir consenti à nous faire part de son immense savoir. Je dois toutefois avouer que ce qu'il a dit m'a beaucoup embarrassé et ce en dépit de ce que j'ai été amené à dire moi-même avant qu'il ne commence sa docte dissertation (un peu ennuyeuse par endroits, je dois en convenir). Moi, *auteur*, le « grand écrivain » (« vestit cîntăreț », disait-il) auquel Leonachi Dianeu dédiait son immortel chef-d'œuvre, je croyais être de la race éternelle de ces génies de l'humanité qu'ont été les Homère, les Rabelais ou les Shakespeare. Ayant des mérites infiniment moins grands¹, certes, mais fait toutefois de la même pâte. Je croyais donc que, grâce à ma constitution particulière, j'étais capable, *comme eux*, d'exprimer une je ne sais quelle vérité, bien profonde et qui n'était pas dicible dans le langage de la science. Or, il vient de dire qu'il s'agissait d'un nouveau leurre, leurre auquel il me faudrait renoncer. Une fois de plus ! Je ne serais, si on l'en croit, en fin de compte, pour employer ce mot méchamment lancé il y a quelques années par Dominique Noguez, qu'un « *grantécrivain* », « acteur

¹ N'exagérons toutefois pas ! – Cocon Simplitian

non seulement de la scène littéraire, mais de la scène culturelle et de la scène publique en général, qui se promène sur cette Terre non seulement – comme tout écrivain – en représentant de commerce de lui-même, mais aussi en incarnation de la conscience universelle, non seulement en élégant phénomène de foire invité dans les dîners en ville, mais en sombre demi-dieu tombé du ciel des idées, préposé tout aussi bien aux *J'accuse* solennels qu'aux interviews dans *Marie-Claire*, aux éloges funèbres sur la place Rouge qu'aux prises de parole sur de vieux tonneaux de fuel à la sortie des usines Renault »¹.

Je dois quand même dire que, si je suis légèrement ébranlé par les dires de Cocon Erudiŝian, je ne crois pas qu'il ait à cent pour cent raison. Car s'il y a quelque chose dont je sois vraiment sûr, c'est que, lorsque je m'installe à ma table de travail pour écrire, *je ne triche pas*: je me sens vraiment poussé par une force obscure à « réaliser mes fantômes », à matérialiser les forces qui s'agitent en moi, à leur donner forme, et chair ; et je pense vraiment refaire le monde, à ma façon, un monde en tout cas meilleur que celui dans lequel nous vivons, vous et moi. Je ne vais pas jusqu'à me prendre pour Dieu², mais je sens qu'il y a dans ce que je peux appeler mon investissement dans l'acte d'écrire quelque chose que je n'hésite pas à qualifier de divin : au moment où j'écris je ne suis plus de la race des hommes.

Pour que je puisse accepter ce que Cocon Erudiŝian vient de « prouver », je devrais accepter d'une part que l'investissement dont je viens de parler a été socialement conditionné et que, d'autre part, j'ai « oublié » ce conditionnement. Autrement dit, je devrais accepter – mais peut-on le faire ? – la thèse défendue par Pierre Bourdieu dans plusieurs de ses ouvrages. Je la présenterai briève-

¹ Dominique Noguez, « Le grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, 1995, 86, p. 41 ; le texte a été depuis repris dans *Le grantécrivain & autres textes*, Gallimard, « L'Infini », 2000.

² Il l'a déjà fait à plusieurs reprises dans cet ouvrage ; lorsqu'il essayait de montrer que l'ambiguïté, l'inexhaustivité de la sémiosis, etc. ne sauraient être des caractéristiques textuelles – *Chir Onocephalos*

ment, très brièvement, car je le fais – et on comprendra pourquoi – à contre-cœur.

Il y a, selon Bourdieu, une pluralité de « champs » culturels (scientifique, littéraire, artistique, philosophique et d'autres), chacun de ces champs se caractérisant par « la poursuite d'une fin spécifique, propre à favoriser des investissements tout aussi absolus chez tous ceux (et ceux-là seulement) qui possèdent les dispositions requises »¹ (la « *libido sciendi* », par exemple, ou la « disposition esthétique »). Entrer dans un tel champ, c'est apprendre sa logique spécifique « sous la forme d'un habitus spécifique, ou, plus précisément, d'un sens du jeu, ordinairement désigné comme un "esprit" ou un "sens" ("philosophique", "littéraire", "artistique", etc.) »².

La disposition fondamentale qu'on acquerrait en entrant dans un champ culturel serait ce que Bourdieu appelle la *skholè*, « la disposition permanente à opérer la mise à distance du réel directement perçu qui est la condition de la plupart des constructions symboliques »³. S'il l'appelle la *skholè* (terme qu'il emprunte à Platon) c'est entre autres parce que, dans un monde comme le notre, c'est presque exclusivement à l'école qu'on développerait cette aptitude de « jouer sérieusement », de « prendre au sérieux des enjeux ludiques, (de) s'occuper sérieusement de questions qu'ignorent les gens sérieux, simplement occupés et préoccupés par les affaires pratiques de l'existence ordinaire »⁴. Ce n'est qu'en apprenant à

¹ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, « Liber », 1997, p. 22.

² *Ibidem*, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 29.

⁴ *Ibidem*, p. 25 ; lisons également cet autre passage : « c'est seulement avec l'École que s'instituent les conditions très spéciales qui doivent être réunies pour que les conduites à enseigner puissent être accomplies, en dehors des situations où elles sont pertinentes, sous la forme de "jeux sérieux" et d'exercices "gratuits", actions à vide et à blanc, sans référence directe à un effet utile et sans conséquences dangereuses. L'apprentissage scolaire [...], étant affranchi de la sanction directe du réel, peut proposer des défis, des épreuves, des problèmes, comme les

mettre entre parenthèses le monde réel, le monde où il y a des enjeux réels, de « vie et de mort », ce n'est qu'en apprenant le jeu du « faire-semblant », le jeu du « comme si », qu'on pourrait s'adonner, selon Bourdieu, à telle ou telle expérience « désintéressée » de pensée (se demander pourquoi il y a quelque chose au lieu de rien, voir ce qui se passe si on postule que par tout point extérieur à une droite il passe une infinité de parallèles à cette droite, etc.), tout en acquérant, par surcroît, dit Bourdieu, l'ensemble des présupposés inscrits dans les conditions sociales rendant possible la mise entre parenthèses du monde.

Or, ce qu'il y a de remarquable, selon Pierre Bourdieu, c'est que durant l'apprentissage des dispositions scolastiques, *elles ne sont jamais posées ou imposées de façon explicite* : s'appuyant sur Pascal, qui affirme que c'est « l'habitude qui, sans violence, sans art, sans argument, nous fait croire les choses », Bourdieu avance que, dans tout champ culturel, quel qu'il soit, l'acquisition des croyances fondamentales pour son fonctionnement sont le fait de l'« automate » et non pas de la raison. S'il en est ainsi, dit le sociologue¹, c'est parce que neutraliser les urgences et les fins pratiques ou s'arracher au temps social, au temps « qui compte », sont autant de « consignes » pour ainsi dire *négatives*, « par défaut » : elles n'exigent pas qu'on fasse quelque chose mais tout simplement de « suspendre » ce qu'on fait dans le monde réel. De la même manière que l'invention de la perspective, en peinture, a été l'inven-

situations réelles, mais en laissant la possibilité de chercher et d'essayer des solutions dans des conditions de risque minimal » (*ibidem*, p. 29). – *Cocon Erudițian*

¹ « Ces conditions de possibilité, qui sont des conditions d'existence, agissent en quelque sorte négativement, par défaut, donc de manière invisible, notamment parce qu'elles sont pour l'essentiel négatives, comme la neutralisation des urgences et des fins pratiques et, plus précisément, le fait d'être arraché pour un temps plus ou moins long au travail et au monde du travail, à l'activité sérieuse, sanctionnée par une rémunération en argent, ou, plus largement, d'être plus ou moins complètement à l'abri de toutes les expériences négatives associées à la privation ou à l'incertitude du lendemain » (*ibidem*, p. 26) – *Cocon Erudițian*

tion d'un dispositif optique nous obligeant, sans que nous en prenions conscience, à nous placer « au bon endroit », à occuper donc ce point de vue qui a ceci de caractéristique qu'il est le seul à permettre la bonne perception et qui, par là même, se dérobe quant à lui à la perception¹, lorsque nous nous engageons dans un champ savant et nous en incorporons la « logique », nous adoptons un point de vue qui demeure nécessairement « aveugle » : nous ne pouvons pas prendre nos distances avec le rôle que nous sommes amenés à jouer. L'investissement de le champ n'a rien de conscient ou de délibéré : la croyance est primitive, car on ne peut jamais *décider* (suite éventuellement à une réflexion) de croire².

On « oublie » par conséquent l'apprentissage de la disposition scolastique du fait qu'on n'en a (presque) jamais été conscient et on finit par considérer les habiletés acquises comme « naturelles » – davantage : comme des « dons » de la nature. L'investissement dans un champ savant, le « sérieux » qu'on prend à jouer le jeu, s'appuie donc sur une illusion. Sur *l'illusio*, dit Bourdieu. « *L'illusio* littéraire, cette adhésion originaire au jeu littéraire qui fonde la croyance dans l'importance ou l'intérêt des fictions littéraires, est la condition, presque toujours inaperçue, du plaisir esthétique qui est toujours, pour une part, plaisir de jouer le jeu, de participer à la fiction, d'être en accord total avec les présupposés du jeu »³.

¹ Je ne peux pas voir simultanément le spectacle et le point d'où je le regarde, car pour voir ce dernier je dois le quitter : or, étant *le seul* à me permettre de regarder le spectacle, il reste nécessairement « aveugle », « non thématisé », tant que je continue de jouer le jeu ! V. Bourdieu, *op. cit.*, p. 33 et suiv. – *Cocon Simplifian*

² « Parler d'une décision de s'engager dans la vie scientifique, ou artistique (comme dans tel ou tel autre des investissements fondamentaux de la vie – vocations, passions, dévotions, adhésions), est à peu près aussi absurde, Pascal lui-même le sait bien, que d'évoquer une décision de croire » – *ibidem*, p. 23.

³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 537 – 538.

Tout bien pesé, je dois avouer que la théorie de Bourdieu est moins désobligeante à mon égard que je ne le pensais, car elle ne dénie nullement mon investissement dans ce que je fais en me mettant à ma table de travail. Cet investissement est à ses yeux (comme aux miens) bien réel et ce n'est que l'explication que j'en donnais qui soulève, selon elle, des problèmes : je soutenais qu'il s'agit du résultat d'une disposition naturelle, d'un pur don de la nature, pour parler avec Diderot, alors qu'elle affirme qu'il y a là quelque chose d'acquis. Qui plus est, elle n'évacue pas à proprement parler la nature, car elle parle, à plusieurs reprises, du fait que cette disposition scolastique se greffe sur un « possibilité anthropologique » universelle, celle « d'entrer dans [un] rapport détaché, gratuit, avec le monde »¹, l'aptitude donc de m'isoler du monde réel, d'imaginer des mondes possibles, de porter une attention toute particulière aux mots, etc. Ce que cette théorie tient à mettre en évidence c'est tout simplement le fait que toute société n'encourage pas son essor et que, si elle le fait toutefois, elle n'encourage pas les mêmes formes de réalisation : une société comme la nôtre n'encourage pas et ne favorise pas cette aptitude anthropologique dans le sens du développement des attitudes de type magique, mais dans le sens des « vocations » scientifique, philosophique ou artistique. Somme toute, je me croyais, moi, Mitru Perea, un représentant de l'espèce humaine, alors que je ne suis, selon cette théorie, qu'un produit de la modernité, de cette époque où, en Europe, il y a eu une autonomisation des activités symboliques par rapport aux activités pratiques et, au sein des premières, l'apparition de trois sphères distinctes (le savoir, l'esthétique et le pratique), chacune avec sa propre logique.

La théorie de Bourdieu me semble maintenant acceptable d'un autre point de vue aussi. Lorsque j'écoutais tout à l'heure Cocon Simplițian, surtout durant la dernière partie de son intervention, je me suis senti assez gêné par les expressions utilisées, expressions faisant des auteurs ayant participé à la séparation du champ artistique des êtres plutôt retors qui développaient sournoisement, perfi-

¹ *Ibidem*, p. 23.

dement, des stratégies visant à induire dans les autres l'illusion qu'ils sont – eux, les auteurs – des êtres tout à fait prestigieux¹. Or, si ce que Pierre Bourdieu dit est vrai, il n'en est rien : pris dans la logique de l'autonomisation des champs savants, travaillant donc à se démarquer des autres, à s'en distinguer, ils étaient tout aussi « aveugles » à l'arbitraire de leurs opinions et à la position et disposition qu'ils construisaient que le nouvel entrant dans le monde de l'art d'aujourd'hui. On peut même dire qu'ils ont été les premières « victimes » de l'*illusio* permettant l'existence du champ littéraire et le jeu de langage appelé « littérature » : c'est parce qu'ils ne pouvaient pas « voir » le caractère non universel de leurs convictions qu'ils ont eu le pathos nécessaire à leur acceptation par les autres et donc à l'universalisation de leurs croyances particulières et, par là même, arbitraires.

Ceci dit, je pense non seulement qu'on peut mais qu'on doit suivre une autre piste ouverte par Bourdieu : le rôle de certaines institutions et notamment de l'école dans l'universalisation de l'arbitraire culturel. Ce serait reprendre, d'un point de vue légèrement différent, la problématique de *Comment la beauté vient aux textes*. Voilà ce que Pierre Bourdieu affirmait dans un article de 1971, article qu'il ne renierait pas aujourd'hui : « c'est en désignant et en consacrant certains objets comme dignes d'être admirés et goûtés que des instances qui, comme la famille ou l'École, sont investies du pouvoir délégué d'imposer un arbitraire culturel, c'est-à-dire, dans ce cas particulier, l'arbitraire des admirations, peuvent imposer un apprentissage au terme duquel ces œuvres apparaîtront comme intrinsèquement ou, mieux, naturellement dignes d'être admirées ou goûtées »².

En effet, on peut défendre l'idée que si, au XIXe siècle, l'émergence et la cristallisation du champ littéraire sont dues aux stratégies inconsciemment mises en place par les écrivains pour

¹ J'ai eu la même sensation lorsqu'on prêtait plus haut aux critiques des stratégies d'intimidation / séduction – *Cocon Onocephalos*

² Pierre Bourdieu, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, 1971, 295, p. 1348.

l'obtention de la reconnaissance des pouvoirs politique et économique, l'institution scolaire a joué quant à elle, avec un certain décalage, et continue de jouer un rôle sans égal dans l'imposition de cette reconnaissance à ce qu'on appelle « le grand public » et qui est en somme l'ensemble de la population.

Réfléchissons rapidement¹, pour nous en persuader, aux si banaux en apparence manuels de littérature. Selon le dictionnaire, un manuel est « un ouvrage scolaire ou d'intention didactique qui présente les notions essentielles d'une discipline ». Un manuel de littérature se présente sous la forme d'une anthologie d'extraits des textes qui passent pour les plus représentatifs de la littérature sur laquelle il porte, extraits « habillés » d'une pluralité d'autres petits textes appartenant quant à eux aux auteurs du manuel en question. C'est premièrement la simple présence de ces derniers textes qui est intéressante, car elle indique qu'il y a, aux yeux mêmes des auteurs du manuel, une insuffisance des textes « littéraires » qu'ils reproduisent : leur littérarité n'est *pas* évidente, leur simple lecture ne suffit pas à justifier pourquoi ils sont là. Il faut, autrement dit, qu'on guide l'élève dans la « découverte » des « caractéristiques » qui font de ces objets verbaux en apparence quelconques des objets tellement prestigieux.

Ces textes d'accompagnement sont de deux types. Premièrement, il y a des chapeaux, des introductions, etc. qui véhiculent un savoir factuel sur les divers auteurs, sur leur époque, sur leurs oeuvres et ainsi de suite. Deuxièmement, il y a les commentaires et des batteries d'exercices qui, d'une part, « signalent » dans les œuvres en question les traits censés faire leur littérarité et, d'autre part, entraînent les élèves à identifier eux-mêmes les caractéristiques du même genre.

Les commentaires (le premier sous-groupe de cette deuxième catégorie de textes) exhibent donc ce quelque chose de précieux que la lecture « naïve », non guidée, est incapable de saisir. Le

¹ On ne doit toutefois pas se presser lorsqu'il s'agit de réfléchir – *Cocon Simplifian*

terme même de « commentaire » est intéressant : issu du latin *mens, mentis*, le commentaire est ce texte qui, prétendant se couler dans le moule de la « pensée » stockée dans les textes qu'il commente (la « pensée de l'auteur ») afin d'en saisir l'esprit, le « projet » fondamental, intervient en fait dans la pensée du lecteur pour lui faire adopter à leur égard une attitude qu'elle n'aurait pas spontanément adoptée. Si, en l'occurrence, les textes « littéraires » donnés comme représentatifs de tel ou tel auteur, de telle ou telle époque, ne disent *rien* aux élèves (car, je le répète, s'ils disaient quoi que ce soit, se proposer de les commenter serait aussi stupide que vouloir ouvrir une porte déjà ouverte), les commentaires en question visent à amener les apprenants à considérer comme hautement significatifs des traits qui, pour commencer, les avaient laissés parfaitement indifférents.

Les commentaires accompagnant les textes exemplaires proposés par les manuels ont pour mission d'expliciter le jeu de qualités que la communauté à laquelle les apprenants appartiennent exige qu'un texte possède pour être déclaré « texte littéraire ». Au risque de répéter ce que je disais lorsque je parlais de la manière dont la beauté vient aux textes¹ : les qualités en question ne sont pas par elles-mêmes agissantes (la lecture « naïve », non guidée, ne les remarque *pas*), elles ne le deviennent que *signalées* et *imposées* par la pratique scolaire.

Et c'est là qu'intervient le second sous-groupe du deuxième type de textes d'accompagnement dont je parlais tout à l'heure : les exercices. Les auteurs des manuels ne se limitent pas à signaler les traits qui font à *leurs yeux* l'excellence des œuvres dont ils parlent et qui sont en fait des standards socialement constitués, mais soumettent les élèves à un véritable entraînement d'identification des dites caractéristiques.

Lorsque je parlais de la beauté qui vient aux textes grâce aux critiques je disais que ces derniers imposent leur « goût » (l'« universalisent ») grâce à une stratégie inconsciemment adoptée qui in-

¹ V. *supra*, p. 164 et suiv.

duit dans leurs partenaires une sorte de complexe d'infériorité. Il est clair que les enseignants ne jouissent guère aux yeux de leurs élèves (qui vont en classe plutôt à contre-cœur) du même prestige que les critiques et que leur stratégie ne peut donc être que différente. Mais faut-il rappeler que l'école marche à la violence ? À ce genre particulier de violence blanche qu'est la notation ?

Bien que l'école soit d'une certaine mesure soustraite au monde réel, le travail en classe n'est nullement « gratuit » : périodiquement ou de façon continue, il y a des contrôles qui visent à établir si les élèves ont, oui ou non, « acquis » les connaissances et les habiletés « prévues au programme »¹ : être capable en l'occurrence non seulement de dire mais aussi et surtout de prouver que tel ou tel auteur est un grand auteur, que tel ou tel texte est un chef-d'œuvre, etc. Ces contrôles chiffrent (sur 10, sur 20, peu importe) le degré de conformité entre ce qu'il y a dans la tête des élèves et ce qu'il devrait y avoir (selon les auteurs des manuels et les décideurs en matière de politiques scolaires) : plus on pense comme (les autres disent qu')il faut penser, mieux c'est. Le taux de « réussite scolaire » est en fin de compte le taux de conformisme social. Et on sait ce qui arrive si on n'obtient pas la note de « passage ». L'école entre dans la tête des élèves afin de « domestiquer » leur pensée, afin d'en chasser toute forme de pensée « sauvage » et de mettre à sa place les formes de pensée admises par la communauté².

Je n'entrerai plus avant dans les détails du mécanisme permettant l'intériorisation à l'école des standards du « goût littéraire », car ce que je viens de dire suffit amplement, je crois, à donner une idée de ce que je voulais prouver, notamment que dans une société comme la nôtre « la disposition esthétique » et la légitimation de l'institution littéraire sont dues en grande mesure à l'institution scolaire. On peut aller jusqu'à dire que l'existence même de la litté-

¹ J'ajoute que ce programme n'est pas établi par Dieu le Père, mais par un groupe d'experts du Ministère de l'Éducation – *Cocon Adevărovici*

² C'est, selon moi, le meilleur paragraphe de tout le livre – *Cocon Onocephalos*

rature dépend en grande mesure de l'existence de cette institution, et ce exactement dans la mesure où, pour qu'il y ait auteurs et œuvres il doit y avoir lecteurs, c'est-à-dire non seulement des personnes qui sachent lire (cela aussi, bien sûr) mais aussi et surtout des personnes ayant une « théorie de la littérature » – j'ai déjà longuement développé l'idée¹ qu'il n'y a pas d'art sans une théorie de l'art, quelle qu'elle soit – et donc capables d'interpréter un texte *quelconque* comme appartenant à l'ensemble si prestigieux des *œuvres littéraires*. Je veux dire par là que par les pratiques qu'elle impose, par la fréquentation je ne dirai pas assidue mais en tout cas de longue durée des « œuvres littéraires », par les exercices qu'elle fait faire, l'école a une contribution majeure dans la dissémination au sein du « grand public » de la « théorie de la littérature » ayant cours dans le « monde de l'art » de la communauté en question et dans la formation des dispositions mentales nécessaires pour qu'on puisse « jouir » des dites œuvres.

¹ V. *supra*, p. 142.

*Chapitre dernier, dans lequel Cocon Simplițian se demande si
l'on ne devrait pas dire adieu à la Littérature*

Si je prends la parole c'est que Mitru Perea a l'air essoufflé et, surtout, parce qu'il me semble qu'il ne se contrôle plus. Toute cette discussion qu'il a lui-même provoquée a eu sur lui un effet bien étrange : si, tout au début du livre, confiant qu'il était dans la « vérité » de ce qu'il avançait, son allure, je viens de m'en rendre compte, avait paradoxalement l'air quelque peu embarrassée (s'efforçant d'être rigoureux, de trouver le plus d'arguments « imbattables » possible, il n'osait pas trop s'avancer, trop s'exposer), je constate maintenant que son inhibition a complètement disparu et qu'il dit presque tout ce qui lui passe par la tête : ce dernier *excur-sus* sur l'école, par exemple, me semble absolument déplacé¹.

¹ Absolument pas ! Si j'avais été Mitru Perea, j'aurais même continué en essayant de répondre par exemple à une question qu'il laisse en suspens : pourquoi l'école contribue-t-elle, et si massivement, à l'imposition de l'arbitraire culturel ? Je n'ai ni l'espace, ni (le croirez-vous ?) l'envie de fournir une réponse détaillée à cette question plutôt délicate, mais je crois qu'il est toutefois de mon devoir de dire que, en le faisant, elle est censée contribuer, avec d'autres institutions, à la cristallisation de ce que les Modernes appellent la « conscience nationale ». Sous l'Ancien Régime on déclinait son identité en se rapportant entre autres d'une part à un foyer de pouvoir terrestre (on « appartenait » – liens de sang ou liens de vassalité – « à la maison de... »), d'autre part à un pouvoir spirituel (on « appartenait » à telle ou telle église, qui était toujours « la bonne »). Or, les nouveaux régimes politiques qui se sont installés des deux côtés de l'Atlantique allaient détruire ces deux repères. D'une part, le pouvoir allait se disséminer dans la société, étant désormais « supporté » par

Je crois que le moment est venu de prendre à mon tour la parole pour tirer la leçon de son aventure. Nous rappelant qu'il disait au début, avec Goethe, qu'il en est des opinions qu'on professe comme des pièces qu'on pousse sur l'échiquier – elles peuvent être vaincues mais ouvrent un jeu qui, lui, sera gagné –, essayons de voir ce qu'on a perdu et ce qu'on a gagné, si tant il est qu'on a gagné quoi que ce soit.

toute personne ayant des droits politiques. D'autre part la religion allait peu à peu désertier l'espace public pour se cantonner, là où elle subsistait, dans l'intime, dans l'espace privé. C'est dans le contexte de cette anomie qu'a pris naissance (et, pour certains États, comme par exemple la France, où elle avait une histoire déjà pluriséculaire : s'est consolidée) l'idée de nation. Qu'il s'agisse de la « *Volkgeist* » de Herder, du « peuple » conçu comme « individu spirituel » de Hegel ou de l'« *Allgeist* » (« esprit de totalité ») de Wundt (c'est dans les dix volumes de la *Völkerpsychologie* de ce dernier que l'idée va recevoir sa forme canonique), l'idée qui s'empare des esprits à la fin du XVIII^e siècle et va donner l'une des caractéristiques de l'histoire politique de ces deux derniers siècles, depuis les révolutions nationales jusqu'aux récents événements de l'ex-Yougoslavie c'est que si chacun de nous est ce qu'il est, si chacun de nous pense ce qu'il pense, ressent ce qu'il ressent et réagit au monde de la manière dont il réagit, c'est parce chacun de nous participe d'une façon ou d'une autre d'une « âme supra-individuelle », pour parler le langage du siècle passé : « l'âme française », « l'âme anglaise » (ou allemande, russe, roumaine, etc.). C'est cette âme qui nourrirait nos têtes et nos cœurs ; c'est cette âme qui informerait notre langue, notre religion, nos mythes, nos coutumes : on s'en éloigne, on perd ses « racines », on s'alanguit, et on en meurt.

Or, ce « sentiment national » ne va pas de soi, il doit être créé et entretenu. C'est l'une des raisons d'être des fêtes républicaines ou encore des musées en tout genre, fêtes et musées qui fabriquent, chacun à sa manière, non seulement une mémoire collective mais aussi le sentiment de fierté d'appartenir à cette nation, à ce peuple ayant un passé si glorieux et un avenir si radieux. C'est aussi la raison d'être, si paradoxal que cela puisse paraître, de la décision prise au siècle dernier et au commencement du nôtre (selon le pays) d'enseigner les « lettres modernes », au sens de « nationales ». Je ne ferai pas l'historique de la ma-

Ce qu'on a « perdu », c'est fondamentalement la croyance que les textes littéraires et / ou les situations de communication dans lesquels ils apparaissent seraient caractérisés par un faisceau de traits linguistiques : du point de vue « somatique », ces textes et ces situations sont absolument indiscernables des textes et situations non littéraires. Prudent, Mitru Perea affirmait qu'on n'a pas *encore* réussi à identifier ces traits mais qu'il n'est pas exclu qu'un jour quelqu'un de plus intelligent que tout ceux qui s'y sont jusqu'à présent essayés le fasse. Je serai plus brutal et dirai que cela ne changerait absolument rien à l'affaire, car qu'est-ce que des caractéristiques si subtiles qu'elles échappent à tout lecteur réel, à tout lecteur ordinaire, peuvent bien faire ?

Le premier acquis de cette longue discussion est donc qu'il est hautement déraisonnable de vouloir donner une définition réelle de la littérature. On se rappelle que Pompiliu Eliade disait que, bien que tout le monde « sache » *ce que c'est* que la littérature, on éprouve de grandes difficultés lorsqu'on essaie de le *dire*. S'il en est ainsi, c'est que, lorsque nous tentons de le faire, nous croyons devoir fonder nos dires sur un ensemble de propriétés inhérentes

nière dont, dans divers pays européens, les lettres classiques ont été concurrencées à l'école et ensuite remplacées par les « lettres modernes ». Je me bornerai à rappeler rapidement la manière dont Gustave Lanson construit l'objet de sa si influente (à l'école, entre autres) *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à présent* (1894) : il fait remonter les débuts de la littérature française au X^e siècle, à l'époque où s'établit la dynastie capétienne à qui, dit-il, « il appartiendra de faire l'unité française ». L'un de ses premiers « monuments » est à ses yeux une *Vie de saint Léger*, « mince filet de narration, naïve, limpide, presque plate et presque gracieuse en sa précision sèche ». Pourquoi ? Parce que « c'est quelque chose déjà de bien français ». Il s'agit dans le cas de Lanson d'une illusion rétrospective : il attribue aux contemporains des premiers Capétiens des idées et des sentiments (l'« âme française » en l'occurrence) qui n'ont vu le jour que dix siècles plus tard. De la sorte, l'histoire de la littérature française devient l'histoire de l'« âme française » et la connaître devient *se connaître* – *Cocon Adevărovici*

aux textes dits littéraires. Autrement dit, quand nous commençons notre réponse en disant « la littérature *est...* », nous donnons au verbe *être* un sens *fort*, comme si la « littérarité » était quelque chose de ce monde. Or, Mitru Perea a admirablement montré qu'il n'en est rien : qu'il n'y a aucune qualité observable qui distingue texte littéraire et texte non littéraire, ce qui veut dire que, de la même manière que la beauté n'existe pas dans le monde mais dans le regard que nous portons sur lui, la littérarité n'existe pas dans certains textes mais dans le « regard » que nous portons sur eux. La littérature existe un peu comme Dieu pour l'athée : en tant qu'*objet corrélatif d'un état mental intentionnel*.

Pour répondre à la question *qu'est-ce que la littérature ?* il est donc raisonnable de fonder notre réponse non pas sur les textes, mais sur cet état mental. *À fondement faible, théorie faible* : la littérature est ce que ceux qui la pratiquent pensent qu'elle est ! Et c'est là, à mon sens, le deuxième acquis important de Mitru Perea : *la pensée de la littérature* (sa « théorie ») *est la condition de son « existence »* ! Pas de littérature sans le mot « littérature »¹ : à la différence de la gravitation, par exemple, qui existait avant qu'on n'en parle, la littérature n'existe qu'à condition qu'on en parle ! Ce n'est qu'éclairés par le contenu diffus et confus de ce mot que des textes banals apparaissent comme des textes littéraires.

Or, cet état mental intentionnel dont la littérature est l'objet corrélatif n'est pas un invariant anthropologique, mais un fait historique. Cocon Erudițian l'a déjà brillamment prouvé : la « littérature » (le mot et la chose ensemble) n'existe que depuis deux cent cinquante ans environ (plus ou moins « des poussières ») et uniquement dans les espaces culturels de type européen et, pour qu'elle existe, il fallait qu'une « révolution » se produise dans la tête des

¹ David Novitz (« Art by Another Name: The Identification of Art Across Cultures » ; <http://www.arts.usyd.edu.au/Arts/departs/philos/ssl/papers/novitz.html>) et Wilfried van Damme (« Do Non-Western Cultures Have Words for Art ? » ; même adresse) parlent toutefois de la possibilité d'identifier des formes d'*art* dans des cultures ignorant le terme ; je me range pourtant du côté de Cocon Simplițian – *Cocon Erudițian*

Européens¹ : il fallait qu'on accepte qu'il existe, aux côtés de et en concurrence avec la connaissance rationnelle quelque chose comme une « connaissance sensible » en rien inférieure à la première ; il fallait ensuite que Dieu meure et laisse vacante une place, place qu'allait occuper pour commencer l'« homme de raison », ensuite le « génie », cette invention du XVIII^e siècle finissant et du début du siècle suivant ; il fallait encore qu'on dote ce dernier de qualités tout à fait exceptionnelles et qu'on le fasse accepter – que dis-je : envier ! – par les autres, etc. En un mot, il fallait qu'il se mette en place tout ce dispositif mental si patiemment et si brillamment reconstruit par Mitru Perea et Cocon Erudițian². Ce n'est que dans le contexte de ce dispositif mental que la « littérature » peut exister.

Si l'objet de la science littéraire est cet état mental *historique*, la science littéraire ne saurait être qu'une branche de l'histoire européenne moderne. Les deux épithètes sont importantes. En effet, s'il est vrai que cet état mental est apparu uniquement dans la tête des Européens, il serait peut raisonnable de parler d'une littérature océanienne, par exemple³. D'autre part, s'il est vrai que cet état mental est apparu dans la tête des seuls Européens modernes, il serait tout aussi peu raisonnable de parler (comme Lanson, par exemple, celui que notre ami Adevărovici évoquait tout à l'heure dans sa note plutôt longue, mais instructive) d'une « littérature française » du X^e siècle : ce serait commettre un anachronisme tout aussi grave que celui qui consisterait à attribuer à Jules César et à ses contemporains une très grande admiration pour, disons, la télévision. Il est vrai qu'on le fait depuis plus d'un siècle et demi, mais il s'agit, on

¹ Baudelaire affirme quelque part que les révolutions les plus grandes se passent « sous le ciel du crâne, dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau » – *Cocon Erudițian*

² Il doit y avoir un intérêt obscur pour que Cocon Simplițian ensense tellement leurs « mérites » – *Cocon Onocephalos*

³ Excepté le cas où cette dernière culture a été à un moment donné influencée par la culture européenne, dont elle a « importé » l'état mental en question.

en conviendra, d'un malentendu : dans une sorte de narcissisme outré (on pourrait même parler d'une sorte d'impérialisme culturel) nous projetons sur des époques et des cultures de jadis et d'ailleurs notre propre manière de voir les choses et ainsi nous les faussons, nous les obligeons à nous ressembler.

Je me demande en fin de compte si on ne doit pas dire adieu à la Littérature (avec majuscule !). Ne s'agit-il pas d'une idiosyncrasie de la modernité? De quelque chose de non universel, voire d'accidentel, que tout le monde n'a pas connu et que tout le monde ne connaîtra probablement pas ? Mais faut-il renoncer à prendre un plaisir réel à regarder une belle personne pour la « simple » raison que la beauté n'est pas un ensemble de propriétés réelles et universelles des personnes considérées comme belles mais qu'elle se trouve plutôt dans notre regard ? Franchement non : il est souhaitable que nous continuions de goûter ce plaisir que nous procure la beauté des femmes et des hommes ou la beauté de tel ou tel objet ou paysage. Il est souhaitable que nous continuions de goûter aussi le plaisir procuré par la littérature. À condition toutefois que lorsque nous en venons à en parler nous disions des choses *raisonnables*.

Table des matières

Un discours embarrassé / 7

D'une pensée forte de la littérature... / 11

Chapitre I, dans lequel Mitru Perea formule ses convictions les plus profondes / 13

Chapitre II, dans lequel Mitru Perea propose sa définition négative de la littérature / 23

Chapitre III, dans lequel Mitru Perea s'essaie également à une définition positive de la littérature / 39

Chapitre IV, dans lequel Mitru Perea analyse les traits du texte littéraire qu'il lui semble avoir identifiés / 67

Chapitre V, dans lequel Cocon Erudițian intervient de façon intempestive pour mettre au point certaines choses / 75

Chapitre VI, dans lequel Mitru Perea propose une intéressante théorie de la lecture / 79

Chapitre VII, dans lequel Mitru Perea fait une incursion du côté de la fiction / 95

Chapitre VIII, dans lequel Cocon Simplițian intervient lui aussi fois de façon intempestive / 105

... à une pensée faible de la littérature / 107

Chapitre IX, dans lequel Mitru Perea est de retour pour parler de ce qui lui semble maintenant être l'impossibilité logique d'une théorie de la littérature / 109

Chapitre X, dans lequel on assiste à la deuxième intervention de Cocon Erudițian au sujet cette fois de ce qu'il appelle une « révolution du regard » / 119

Chapitre XI, dans lequel Mitru Perea propose, bizarrement, une théorie institutionnelle de la littérature / 133

Chapitre XII, dans lequel Mitru Perea explique comment la beauté vient aux textes ou la Terreur dans les Lettres / 147

Chapitre XIII, dans lequel Mitru Perea s'évertue à nous expliquer ce que c'est qu'un auteur / 169

Troisième intervention, intempestive, de Cocon Erudițian, sur l'invention du génie au XVIIIe siècle / 183

Chapitre XV, dans lequel Mitru Perea finit par accepter l'idée d'une *illusio* littéraire / 207

Chapitre dernier, dans lequel Cocon Simplițian se demande si l'on ne devrait pas dire adieu à la Littérature



Tiparul s-a executat sub cda 682/2000
la Tipografia Editurii Universității din București

BIBLIOTECA CENTRALA
UNIVERSITARA „CAROL I“



DE SPIRITU ET ANIMA

DATA
STITUIRII

11. MAI 2004

11. MAI 2004

12. MAI 2004

17. MAI 2004

09. MAI 2002

19. MAI 2004

13. MAI 2002

20. MAI 2004

20. MAI 2002

27. MAR 2007

07. MAI 2003

17. MAI 2003; 0. MAI 2013

8. NOV 2003

15. APR. 2004

29. FEB. 2020

ulama



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://unibuc.ro>